

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Гордиенко Елена Игоревна

**Драматургическое действие в лингвосемиотическом аспекте
(на материале русских и французских инсценировок
повествовательной прозы)**

Специальность 10.02.19 – Теория языка

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Волков Александр Александрович

Москва – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИНСЦЕНИРОВКА КАК ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА	13
§1.1. ИНСЦЕНИРОВКА КАК ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕКСТА	13
§1.2. ДРАМАТУРГИЯ И ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЕ ФОРМЫ	19
1.2.1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ ЭПОС И ДРАМА	19
1.2.2. ДРАМА В ПОВЕСТВОВАНИИ	24
1.2.3. ПОВЕСТВОВАНИЕ В ДРАМАТУРГИИ	28
§1.3. СЕМИОТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ	38
§4. ЯЗЫКОВЫЕ РАЗЛИЧИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ	55
1.4.1. НАРРАТИВНЫЙ И ДИАЛОГИЧЕСКИЙ РЕЖИМЫ ВЫСКАЗЫВАНИЯ	56
1.4.2. ТЕКСТОВАЯ ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ	66
1.4.3. ТОЧКА ЗРЕНИЯ	71
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1	75
ГЛАВА 2. ДРАМАТИЗАЦИЯ	80
§ 2.1. ТЕКСТОВАЯ ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ	81
§ 2.2. ФОКАЛИЗАЦИЯ	92
§ 2.3. РЕЖИМ ВЫСКАЗЫВАНИЯ	98
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2	106
ГЛАВА 3. СЦЕНИЧЕСКОЕ ГЕТЕРОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ	107
§ 3.1. ИСТОРИЯ	108
§ 3.2. ТЕКСТОВАЯ ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ	113
§ 3.3. ФОКАЛИЗАЦИЯ	118
§ 3.4. РЕЖИМ ВЫСКАЗЫВАНИЯ	125
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3	133
ГЛАВА 4. СЦЕНИЧЕСКОЕ ГОМОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ	134
§4.1. ИСТОРИЯ	134
§ 4.2. ТЕКСТОВАЯ ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ	138
§ 4.3. ФОКАЛИЗАЦИЯ	144
§ 4.4. РЕЖИМ ВЫСКАЗЫВАНИЯ	151
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 4	170
ГЛАВА 5. ТЕАТР ПОВЕСТВОВАНИЯ	171
§ 5.1. ИСТОРИЯ	171
§ 5.2. ТЕКСТОВАЯ ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ	178
§ 5.3. ФОКАЛИЗАЦИЯ	191
§5.4. РЕЖИМ ВЫСКАЗЫВАНИЯ	207
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 5	215
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	217
ЛИТЕРАТУРА	225
ИСТОЧНИКИ	246
ПРИЛОЖЕНИЕ	258

ВВЕДЕНИЕ

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 лирического 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.

Распространенный стереотип восприятия драматургии как обмена репликами между персонажами, отражающийся во многих лингвистических работах, разбивается сегодня о наличие драматургических текстов, в которых речь построена по другому принципу. Продолжающийся с конца XIX века кризис классической драматургической формы, ее «эпизация» свидетельствует, на наш взгляд, 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. В то же время, в XX веке появляется целый ряд театральных адаптаций, о которых говорят, что они не являются инсценировками, так как не

трансформируют текст, но при этом являются основой сценического текста спектакля. Инсценировка является лучшим, на наш взгляд, материалом для подтверждения или опровержения гипотез о принципах языковых различий драматургического и повествовательного рода литературы, о закономерностях перехода художественного монологического в художественный диалогический текст.

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 лингвистических особенностях театральной адаптации текста. Текст инсценировок цитируется по опубликованным сборникам пьес, инсценировок, доступным в театральных библиотеках Москвы и Парижа. Значительную часть источников составили неопубликованные материалы, предоставленные для исследования музеями, литературными частями театров и лично режиссерами спектаклей. Часть примеров цитируется по видеозаписям спектаклей. В ссылке на инсценировки для упрощения чтения мы приводим через косую черту фамилии автора исходного текста и инсценировщика. В случае автоинсценировки фамилия писателя приводится только один раз. Всего в ходе исследования было проанализировано более 70 инсценировок прозы на русском и французском языках.

Принадлежность драматургического текста одновременно литературе и театру обусловила привлечение терминологического аппарата и метода различных научных дисциплин. **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. Кербратореккиони, 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, А. Юберсфельд, П. Пависа, Т. Ковзана, Я. Мукаржовского, К. Элама), теории литературы (книги 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. Ногрэтт, Р. Моно, М. Плана, Х.-Т. Лемана).

Методы исследования определяются указанными выше задачами. В качестве основного избран описательно-сопоставительный метод. Используются также ме-

тоды 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 автора (диссертация Ж. Де Вивейрос об инсценировках Э. Золя [De Viveiros, 2009]) и произведения (работа Т. Вернер об инсценировке «Золотых плодов» Н. Саррот [Werner, 1999]), инсценировщика (диссертации Б. Жуанно [Joinnault, 2008] и А. Рей [Rey, 2001] об А. Витезе) или театра (диссертация Л. Ф. Шкилевой об инсценировках во МХАТе [Шкилева, 1972]). Ряд работ посвящен адаптациям конкретной эпохи (диссертации М.-П. Ламарк-Роотеринг об инсценировках в XIX веке [Lamarque-Rootering, 2007], В. И. Козлова [Козлов, 1984] и А. А. Чепурова [Чепуров, 1984] об инсценировках 1970-х годов в советском театре, статья Дж. Миллер о французских инсценировках того же периода [Miller, 1981]). Также существуют общие исследования теории и истории инсценирования (монографии К. Л. Рудницкого [Рудницкий, 1981], О. Б. Сокуровой [Сокурова, 2004], Н. С. Скороход [2010], М. Плана [Plana, 2004], глава «Проза как театральный жанр» в книге [Цимбал, 1977], статьи Д. Ледюра [Ledur, 1992], М. Корвена [Corvin, 2003], Ф. Морена [Maurin, 2000], диссертации Б. Мартена [Martin, 1993] и М. Е. Бабичевой [Бабичева, 1985]).

Абсолютное большинство этих исследований, однако, имеют театроведческую или литературоведческую направленность. Процесс инсценировки 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. Исследователь отмечает, что полисубъектность оригинального текста повести способствует его сценическому переводу. Часть авторского текста «не произносится, давая материал для мизансцен, моторного компонента спектакля, декораций», другая часть «распределяется между действующими лицами либо произносится особым “лицом от автора”» [Сидорова, 1999, с. 583]. Специфически театральным приемом оказывается синхронизация/десинхронизация слов и действий персонажей [там же, с. 585]. 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» [там же, с. 582]. 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.

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, в научной литературе применяемые 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 русских, французских, немецких и английских 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;
 - сценическое гетеродиегетическое¹ повествование,
субъект речи – отдельный от действующих лиц персонаж-нарратор;
 - сценическое гомодиегетическое² 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»³.

¹ Значение термина см. на с. 107 диссертации.

² Значение термина см. на с. 134 диссертации.

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 речь 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 металептического иллюкутивного 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

³ Значение термина см. на с. 171 диссертации.

диссертации отражены в одиннадцати публикациях автора, включая три статьи в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы и источников, приложения.

Во введении обосновывается выбор темы, актуальность работы, ее теоретическая и практическая значимость, определяются цели и задачи исследования.

Первая глава содержит анализ истории изучения вопроса, обоснование исходных теоретических положений, аналитического инструментария и концепции работы. Выявляются и систематизируются теоретические основы противопоставления языка драматургических и повествовательных текстов, необходимые для определения языковых элементов, которые должны подвергнуться обязательному изменению в процессе инсценировки.

В главах 2–5 рассматриваются разные типы инсценирования. Вторая глава посвящена традиционной инсценировке-«драматизации». В третьей главе анализируются инсценировки с Ведущим/Хором, которые в работе получают название «сценическое гетеродиегетическое повествование». В четвертой главе рассматриваются принципы трансформации текста в инсценировках, где рассказчик был действующим лицом истории, именуемых в работе «сценическим гомодиегетическим повествованием». В пятой главе анализу подвергается так называемый «театр повествования», в котором субъектом речи становится актер, говорящий о своем же персонаже. Лингвистический анализ в главах о неклассических формах инсценирования (3–5) предваряют историко-театральные сведения о данном типе театрального повествования.

В заключении излагаются результаты проведенного исследования, формулируются обобщенные выводы и обозначаются перспективы дальнейшего исследования.

Приложение представляет собой фотографические иллюстрации к некоторым из проанализированных постановок.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

- 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. Р. 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.

Глава 1. ИНСЦЕНИРОВКА КАК ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

§1.1. Инсценировка как трансформация текста

Инсценировка – один из видов трансформации текста. Все словарные определения инсценировки предполагают наличие исходного недраматургического материала и преобразование его в пригодную для постановки на сцене форму. Определения, однако, разнятся относительно характера, во-первых, предмета инсценировки, во-вторых – формы результата.

Самое узкое определение предмета инсценировки представлено в Словаре литературоведческих терминов Л. Тимофеева и С. Тураева: «переработка в драматическую форму повествовательного произведения» [Словарь литературоведческих терминов, 1974, с. 105]. Большинство исследователей, однако, считает, что предметом инсценировки может выступать любое недраматургическое произведение. Краткая литературная энциклопедия предлагает такое общее определение: это «переработка для сцены литературного произведения, первоначально написанного не в драматической форме» [Краткая литературная энциклопедия, 1966, с. 150]. В Литературном энциклопедическом словаре В. Е. Хализев определяет инсценировку как «переработку для театра недраматического произведения» [Литературоведческий энциклопедический словарь, 1987, с. 127]. Это определение повторяет словарь театральных терминов и понятий: «переработка недраматургического литературного произведения для театра» [Театральные термины ..., 2005, с. 102].

Самое широкое определение предмета инсценировки принадлежит французской традиции. Театральная адаптация текста (так называется инсценировка во французском языке⁴), может включать в себя не только литературные произведения, но и документы, письма, также может обозначать вольный перевод пьесы с другого языка: «О сценической адаптации говорят, когда разыгрываемая пьеса была адаптирована для сцены по различным причинам: или, написанная на иностранном языке,

⁴ Во французской театральной практике слово «инсценировка» – *mise en scène* – употребляется в значении театральной постановки. В том же значении сценического решения пьесы это слово употреблялось в России еще в начале XX века. См. примечание к книге Вс. Мейерхольда «О театре»: «Под словом “инсценировка” (от нем. *Inszenierung*) Мейерхольд в своих дореволюционных статьях подразумевал постановку, работу режиссера над воплощением пьесы на сцене» [Мейерхольд, 1968, с. 103].

она еще не была переведена, или была слишком длинной, или предложенный текст был вовсе не пьесой, а письмом, романом, документом. Необходимо было, таким образом, сократить, сжать, привести в нужный формат, сверстать, сделать так, чтобы источник текста спектакля был приспособлен к сцене⁵» [Pierron, 2002, p. 11]. «Адаптацией в театре называет всякую трансформацию недраматургического текста (повествовательного произведения, сценария фильма, но также мемуаров, документов, газетных статей) в текст для сцены» [Dictionnaire encyclopédique du théâtre..., 2008, p. 33]. Предметом театральной адаптации может выступать даже не текст, а сюжет. Историю театральных адаптаций многие французские исследователи ведут от древнегреческого театра, где для сцены адаптировались мифологические сюжеты. Адаптациями считаются «Царь Эдип» Софокла по греческому мифу, средневековые мистерии и миракли, адаптирующие Жития святых, «Доктор Фаустус» К. Марлоу по немецким преданиям о Фаусте [Le dictionnaire du Littéraire, 2002, p. 4].

Итоговая форма инсценировки также неоднозначна: одни ученые понимают инсценировку как текст, другие – как постановку текста на сцене. Инсценировка как текст относится, по типологии Ж.-Д. Фарси [Farcy, 1993], к внутрисубстанциальной межжанровой литературной трансформации (*transformation homosubstantielle transgénérique hémilittéraire*), по типологии Ж. Женетта [Genette, 1982] – к трансмодализации (*transmodalisation*) или интермодальной трансформации (*transformation intermodale*), т. е. к виду гипертекстуальных связей⁶, переводящему текст из нарративной модальности высказывания в драматическую. Инсценировка как постановка относится к межсубстанциальной трансформации (*transformation transsubstantielle*) как изменяющая уже не только род литературы, но саму субстанцию выражения.

⁵ Здесь и далее переводы даны в варианте автора диссертации, если не оговорено иное.

⁶ В книге «Палимпсесты: литература второй степени» (1982) Ж. Женетт выделил пять типов межтекстовых связей, которые он называет транстекстуальными: 1) интертекстуальность, понимаемая как присутствие одного текста в другом в виде цитаты, плагиата или аллюзии; 2) паратекстуальность (название, подзаголовок, предисловие, послесловие, примечания – то, что в русском литературоведении обозначается термином «рамочный текст»); 3) метатекстуальность (отношения текста с суждениями и комментариями критиков и читателей); 4) гипертекстуальность (отношение с целым предшествующим текстом, гипертекст – это текст, полученный из другого текста, который Ж. Женетт называет гипотекстом, посредством простой трансформации или имитации); 5) архитекстуальность (отношение текста с его жанром и вообще типом творчества, которому он принадлежит, задающее читательский «горизонт ожидания») [Genette, 1982].

В зависимости от того, понимается инсценировка как текст или как спектакль, определяется значение формы, которая по определению должна при инсценировании измениться.

С одной стороны, Ж.-Д. Фарси называет инсценировку «семиологической операцией, транскодированием, изменением субстанции означающего при примерном сохранении означаемого» [Farcy, 1993, p. 391], подразумевая под изменением субстанции переход из моноканальной семиотической системы в поликанальную и поликодовую. Инсценировка в таком понимании приравнивается к переводу с языка литературы на язык театра: «... деятели сцены не просто исполняют литературные произведения, но переводят их на язык своего искусства» [Хализев, 1979, с. 53]; «Адаптация – это не только приспособление исходного текста, но транспозиция, переход из одной художественной формы в другую (из стихотворения в песню, из эпопеи в театр, из романа в кино, из сказки в комикс и т. д.) и, следовательно, из одного языка в другой, то есть вид перевода» [Le dictionnaire du Littéraire, 2002, p. 4].

В основе такого понимания – структуралистское различие в произведении плана выражения и плана содержания, означающего и означаемого, того, что сказано, и как сказано. История и средства ее изображения считаются независимыми друг от друга, что позволяет рассказывать одну и ту же историю в разных семиотических системах: «На материале русской сказки Пропп изучает <...> слой автономного значения, со структурой, которая может быть отделена от целого сообщения: повествование. Как следствие, всякий род нарративного сообщения, каков бы ни был способ используемого выражения, подчиняется тому же подходу на этом уровне. Необходимо и достаточно рассказать историю. Структура ее независима от техник, которыми она оформлена. Она поддается переводу из одной в другую без потери своих основных характеристик: сюжет сказки может служить литературной основой для балета; сюжет романа может быть перенесен на сцену или на экран; можно рассказать фильм не видевшим его. Читают слова, смотрят картинки, разбирают язык тела, но через них следят за историей, и это может быть одна и та же история» [Bremon, 1964, p. 4].

С другой стороны, форма может изменяться и в плане словесной организации текста⁷. «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», – пишет П. Павис [Павис, 2003, с. 26]. В этом направлении работает Б. Мартен, рассматривая различные текстовые «операции»: осовременивание языка, сокращение описаний или других отрывков, не играющих значимой роли для развития сюжета, добавление фрагментов других текстов того же или иного автора, перемещение текста в кажущееся лучшим для инсценировщика место, синонимическую замену одних слов другими, перевод косвенной речи в прямую, сжатие текста [Martin, 1993, p. 271-282]. Р. Темкин в этом ключе связывает инсценировку с модификацией языковых параметров лица и времени: «всегда или почти всегда адаптация есть соединительная ткань, переход из повествования в диалог посредством модификации, по меньшей мере, времен и лиц глаголов» [Temkine, 1987, p. 222].

В «Словаре театра» П. Павис при описании изменений текста в инсценировке указывает на оба принципа модификации формы: «семиотическая операция заключается в изложении романа в диалогической форме (причем диалоги существенно отличаются от оригинальных), и, главное, в сценической интерпретации с использованием всех выразительных средств, присущих театру (жесты, образы, музыка и т. д.)» [Пави, 1991, с. 221-224]. Театральный педагог И. Б. Малочевская также соединяет два значения инсценировки: «Инсценирование – это, во-первых, переработка литературной первоосновы (эпической или документальной прозы, поэзии и др.) на уровне текста, превращение в литературный сценарий; во-вторых, практическое воплощение этого сценария средствами театра, то есть формирование сценической драматургии» [Малочевская, 1988, с. 3].

Изменению формы как в одном, так и другом случае, противопоставляется сохранение содержания произведения. Значительная модификация сюжетной линии служит основанием для причисления переделки уже не к инсценировкам, но к «пье-

⁷ Два значения инсценировки соответствуют двум значениям драматургии. Вс. Мейерхольд говорит о давлении на театр «двух сил драматургии: литературной и театральной» [Мейерхольд, 2008, с. 327]. Б. Дор дает такое двойное определение драматургии: «с'est tout ce qui se passe dans le texte et tout ce qui se passe du texte à la scène» («Это все, что происходит в тексте и все, что переходит из текста на сцену») [Dort, 1985, p. 62]. Ж. Данан различает драматургию 1 (*dramaturgie 1*) как внутреннюю структуру пьесы и драматургию 2 (*dramaturgie 2*) как модель представления [Danan, 2010].

сам по мотивам» [Крон, 1979; Бабичева, 1985]. «Иногда переделка простирается так далеко, что вызывает формулировки “сюжет заимствован”, “сюжет отчасти заимствован”, дававшие переделывателю широкий простор приспособления в смысле общей сценичности и выпуклости отдельных ролей. Таковы обильные переделки для сцены Виктора Крылова (в том числе бывшая долго репертуарно популярной переделка романа Достоевского — “Идиот”))» [Литературная энциклопедия, 1930, с. 537-538].

Различение означающего и означаемого, рассказываемой истории и повествования в теории литературы восходит к русским формалистам. Теоретиками русской формальной школы 1910-1920-х годов были разграничены терминологически естественный ход событий и порядок сообщения о них, их художественная обработка: для В. Б. Шкловского «фабула лишь материал для сюжетного оформления» [Шкловский, 1925, с. 161]; Б. В. Томашевский называет фабулой «совокупность событий в их взаимной внутренней связи», а сюжетом — «художественно построенное распределение событий» [Томашевский, 2003, с. 180-182]. Правда, некоторые другие теоретики (М. А. Петровский, Г. Н. Пospelов) предлагали закрепить за терминами противоположные значения [Пospelов, 1983, с. 173]. Нам важно здесь само разграничение этих взаимосвязанных понятий.

Во французском структурализме оппозиция фабула-сюжет стала именоваться, по примеру лингвистической оппозиции, предложенной Э. Бенвенистом, как история (*histoire*) и дискурс (*discours*) [Todorov, 1966]. Ж. Женетт отмечает, что оба этих понятия также именуются повествованием (*récit*). Рассмотрев употребления этого слова, он предлагает вычленить не два, а три его значения. Собственно повествованием, *récit*, по Женетту, является устный или письменный дискурс, который излагает ряд событий, т. е. означающее. Повествование как означаемое, т. е. как последовательность событий, реальных или вымышленных, которые составляют объект данного дискурса, а также совокупность различных характеризующих эти события отношений следования, противопоставления, повторения и пр., он называет историей (*histoire*). К этим двум общепринятым нарративным уровням Ж. Женетт добавляет третий — наррацию (*narration*), «не событие, о котором рассказывают, а событие, состоящее в том, что некто рассказывает нечто, — сам акт повествования как таковой» [Женетт, 1998d,

с. 63]. Без повествовательного акта, замечает Женетт, «нет и повествовательного высказывания, а иногда и повествовательного содержания. Поэтому представляется удивительным то, что теория повествования до сих пор так мало занята проблемами акта повествовательного высказывания, сосредоточивая почти полностью внимание на самом высказывании и его содержании, как если бы тот факт, например, что приключения Улисса излагаются то от лица Гомера, то от лица Улисса, был сугубо второстепенным» [там же, с. 63-64].

Французские ученые А. Годрео и Ф. Марион предложили разделять «сюжет-структуру» и «сюжет-текст», противопоставляя их фабуле. Такое троичное разделение повторяет теорию построения риторической речи: фабула соответствует *inventio*, созданию различных элементов истории, сюжет-структура – *dispositio*, организации и структуризации истории, сюжет-текст – *elocutio*, способу выражения уже созданных и расположенных повествовательных элементов [Gaudreault, Marion, 1998].

Вслед за структуралистами, мы различаем три уровня текста: фабулу, историю, или диегезис⁸, – содержание произведения, описанные в нем события; сюжет – композицию произведения, события фабулы в той последовательности, в которой они даны в произведении; наррацию – словесное оформление сюжета.

Реальная инсценировка текста подразумевает трансформацию текста, как правило, на всех трех уровнях. На первом уровне следует рассматривать, насколько сохранены/изменены линии романа, детали событий: например, в большинстве инсценировок «Анны Карениной» опущена линия Левина, это трансформация фабулы. На втором анализе подвергается порядок сцен: соответствует ли он порядку оригинального произведения, допускаются ли анаlepsисы и проlepsисы или опускаются. Так, в «Захудалом роде» С. В. Женовача по Н. С. Лескову забегиания вперед, характерные для рассказа о далеком прошлом, удаляются, и линия событий выпрямляется, так что зритель наперед не знает произошедшего. С другой стороны, французский театр «Саламандра» постановку «Мартина Идена» Дж. Лондона начинает с последней сцены, и последующие эпизоды становятся большой реминисценцией. Тот же прием – в постановке «Обмена» Ю. В. Трифонова Театром на Таганке.

⁸ 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, действованные в этом рассказе, а также персонажи, рассматриваемые с точки зрения денотации» [Метц, 1985, с. 130]

Инсценировку «Мертвых душ» М. А. Булгаков начинает с разговора Чичикова с губернским секретарем из одиннадцатой главы; в «Обломове» Театра Пушкина сон Обломова перемещается в сцену разрыва Ольги с Ильей Ильичом [Ремез, 2007, с. 152-153]. Это трансформации сюжета. Третий уровень же касается не событий и не порядка их изображения, но слов и их передачи. Анализ трансформации наррации призван выяснить, насколько и как изменяется сам текст произведения, какие с ним происходят модификации.

Чтобы изучить характер трансформации текста при инсценировании повествовательной прозы, необходимо установить различительные черты нарративных и театральных текстов. §2 будет посвящен различию повествовательных и драматургических текстов как литературных форм, §3 – их сопоставлению как различных семиотических систем. Языковые различия, выявленные лингвистикой к сегодняшнему дню, мы рассмотрим отдельно в §4.

§1.2. Драматургия и повествование как литературные формы

1.2.1. Литературные роды эпос и драма

Разграничение повествовательной и драматической поэзии в истории литературоведения ведется от Платона и Аристотеля. В третьей книге «Государства» Платон выделил два отличных способа выражения, употребляющихся в литературе, – «собственно повествование» поэта (διήγησις) и «подражание» речам героев (μίμησις). Под диегесисом Платон понимает все то, что поэт рассказывает от собственного лица, не стараясь «направить нашу мысль в иную сторону, изображая, будто здесь говорит кто-то другой, а не он сам» [Платон, 1971, с. 393]. В качестве примера Платон приводит следующие строки из «Илиады»: «умолял убедительно всех он ахейян, // Паче ж Атридов могучих, строителей рати ахейской...» [там же]. Мимесис Платон иллюстрирует примером⁹ из этой же сцены «Илиады», в которой Гомер «говорит так, будто он и есть сам Хрис, и старается по возможности заставить нас вообразить, что это говорит не Гомер, а старик-жрец» [там же].

⁹ Имеются в виду следующие строки: «Чада Атрея и пышнопоножные мужи ахейцы! // О! да помогут вам боги, имущие дома в Олимпе, // Град Приамов разрушить и счастливо в дом возвратиться; // Вы ж свободите мне милую дочь и выкуп примите, // Чествуя Зевсова сына, далеко разящего Феба» [цит. по: Гомер, 1960, с. 20].

Подражание Платон оценивал низко, и предлагал авторам избегать прямое изображение речи персонажей путем пересказа. Речь Хриса должна бы была звучать, по мнению Платона, как «Пришел жрец и стал молиться, чтобы боги позволили им, взяв Трои, остаться самим невредимыми и чтобы ахейцы, взяв выкуп и устыдившись бога, вернули ему дочь» [Платон, 1971, с. 393]. Трансформация мимесиса в диегесис по Платону, как мы видим, предполагает изменение субъекта речи. Такое теоретическое разграничение обосновывает классификацию родов словесности: «... один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания – это ... трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта – это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах – оба этих приема» [там же, с. 394].

В отличие от Платона, для Аристотеля мимесисом является вся литература, а не только ее эпическая часть. Деление литературы на роды происходит в зависимости от выбранного поэтом способа мимесиса: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» [Аристотель, 1957, с. 45]. Необходимо отметить, вслед за П. Рикером [Рикер, 1998, с. 45], что аристотелевский мимесис не может быть истолкован в терминах копии. Это не имитация реальности, но художественная конструкция возможной действительности: задача поэта «говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» [Аристотель, 1957, с. 67]. В новом французском переводе «Поэтики» (1980) Р. Дюпон-Рок и Ж. Лало глаголу «imiter» при передаче греческого μιμεῖσθαι поэтому предпочитают «représenter» [Aristote, 1980]. К. Хамбургер и Ж. Женетт заявляют об эквивалентности аристотелевского «мимесиса» современному понятию фикциональности как вымышленности текста [Hamburger, 1957, S. 6-10; Женетт, 1998b, с. 349].

Различаясь в терминологическом употреблении, теории Платона и Аристотеля сходятся в требовании определять способы литературного выражения исходя из ситуации высказывания: в одном слова принадлежат самому поэту, в другом – персонажам. Возможны так же тексты, в которых слова принадлежат автору и

персонажам поочередно: это смешанные формы. Каноническая триада «лирика, эпос, драма», восходящая к Платону и Аристотелю, это «определенные типы отношения высказывающегося («носителя речи») к художественному целому» [Хализев, 1986, с. 23].

Формальное разграничение драматургических, повествовательных и лирических текстов остается до сих пор актуальным. В. Е. Хализев говорит о том, что специфику эпического и драматического родов литературы определяют соотношения между художественными-речевыми началами – во-первых, повествованием «о происшедшем ранее, которое ведется извне, “со стороны”», и, во-вторых, речью «самих персонажей», являющей собой «их действие в самой изображаемой ситуации, то есть “внутри” ее» [там же, с. 33].

С эпохи романтизма противопоставление литературных родов драмы и эпоса как типов формальной композиционно-речевой организации произведения сменяется их представлением как типов содержания. Эпос мыслится Шеллингом, Шлегелем и Гегелем как объективная поэзия, лирика – как субъективная, драма – как синтезированная, объективно-субъективная форма (см. подробнее [там же, с. 22-38]). В отечественном литературоведении романтическая концепция утвердилась благодаря статье В. Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). В. Г. Белинский, однако, видел противоречие между формальным и содержательным критерием и отмечал, что «три рода поэзии ... часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме произведение отличается драматическим характером, и наоборот» [Белинский, 1948, с. 20].

В дальнейшем ученые пытались совместить формальный и содержательный критерии. Немецкий эстетик Ю. Петерсен определял эпос как монологическое повествование о действии, драму – как диалогическую репрезентацию действия, лирику – как монологическую репрезентацию ситуации [Petersen, 1925]. При этом получалось, что если эпос и драма различались между собой по формальному признаку, то лирика определялась через свое содержание: она единственная описывает ситуацию, а не действие. Отсутствие гомогенного принципа определения литературного рода приводило к тому, что стали выделять промежуточные формы. Так, Э. Гартман различал чисто лирическую, лироэпическую, лиродраматическую; чисто драматическую, драматико-лирическую, драматико-эпическую; чисто эпиче-

скую, эпико-лирическую, эпико-драматическую формы [Hartmann, 1924, S. 235–259].

Для XX века характерен скептицизм по отношению к жанровой классификации литературы. Итальянский философ и литературовед Б. Кроче в книге «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902) отрицает существование жанров, систематизацию литературы по родам и изучение их законов уподобляет имеющим только практическое значение группировкам книг в библиотеках, в одних – по материалу, в других – по формату, в третьих – по издателю [Кроче, 1920, с. 44]. «Каждое подлинное произведение искусства, – считает Б. Кроче, – было сопряжено с нарушением какого-либо установленного рода, внося этим дезорганизацию в мысли критиков, которым приходилось расширять пределы рода; хотя, впрочем, они были не в силах помешать тому, чтобы и после такого расширения род казался слишком узким в виду появления новых произведений искусства, что вызывало, само собою, новые скандалы, новые неурядицы и новые расширения» [там же, с. 42].

Русскими учеными Б. В. Томашевским и Ю. Н. Тыняновым говорится о том, что имеет место не логическая, общая для всех эпох классификация жанров, но историческая: каждая эпоха образует свою жанровую систему, и изучение законов жанра вне контекста эпохи бессмысленно [Томашевский, 2003, с. 206-210; Тынянов, 1977].

Вместо выделения жанров исследователи сосредотачиваются на поиске стилевых доминант, характерных приемов письма. Р. О. Jakobson выделял высказывания с метафорической и метонимической доминантой, при этом метафору считал характерной для поэзии, а метонимию – для реалистической прозы [Jakobson, 1990, с. 110-132.]. В докладе «Лингвистика и поэтика» Р. О. Jakobson соотносил литературные жанры с функциями речевой коммуникации: «Эпическая поэзия, сосредоточенная на третьем лице, в большой степени опирается на коммуникативную функцию языка; лирическая поэзия, направленная на первое лицо, тесно связана с экспрессивной функцией; «поэзия второго лица» пропитана апеллятивной функцией: она либо умоляет, либо поучает, – в зависимости от того, кто кому подчинен – первое лицо второму или наоборот» [Jakobson, 1975, с. 203].

Ж. Женетт призывал заново разделить формальный и содержательный принципы систематизации литературных текстов и считать жанры исключительно типами содержания, а противопоставление по форме обозначить как модальности высказывания: «Собственно жанры, в той мере, в какой они вообще принимались во внимание (у Платона — крайне мало, у Аристотеля — чуть больше), распределялись между модальностями в зависимости от того, к какой ситуации высказывания они принадлежали: так, дифирамб принадлежал к чистому повествованию, эпopeя — к повествованию смешанному, трагедия и комедия — к драматическому подражанию. Однако, несмотря на такую эксклюзивную соотнесенность, жанровый и модальный критерии были абсолютно гетерогенными и обладали в корне различным статусом: каждый жанр определялся главным образом по своему специфическому содержанию, что никак не предусматривалось в определении модальности, к которой он принадлежал. Напротив, в романтическом и постромантическом делении на лирику, эпос и драму три этих типа поэзии предстают не просто модальностями высказывания, но настоящими жанрами, в определении которых неизбежно присутствует тематический элемент, пускай и весьма расплывчатый» [Женетт, 1998а, с. 323-324].

Если Гете считал «подлинно природными формами» романтическую триаду жанров, то Женетт говорит о том, что «естественными» можно считать не жанры как типы содержания, а только модальности высказывания, «по крайней мере в том смысле, в каком говорят о “естественных языках”»: вне зависимости от какого-либо литературного замысла говорящий на любом языке должен постоянно — пусть даже (и прежде всего) неосознанно — совершать выбор между такими локутивными позициями, как дискурс и история (в бенвенистовском смысле), дословная цитация и косвенная речь и пр. Но, собственно, в этом и состоит главным образом различие между статусом жанров и модальностей: жанры — это категории чисто литературные, а модальности — категории, относящиеся к лингвистике, или, точнее, к тому, что мы сегодня называем прагматикой» [там же, с. 325]. В нарративной модальности речь и действия персонажей опосредуются повествованием нарратора, в драматической же персонажи говорят и действуют как бы сами по себе, их речь и действия не повествуются, но миметически изображаются. Формального понимания повествования придерживается и П. Рикер, характеризующий «повествовательный дискурс» как «лингвистическое опосредование» [Рикер, 1995, с. 20].

1.2.2. Драма в повествовании

Понятия мимесиса и диегесиса, вытесненные из теории жанров, в XX веке были возрождены в новом разделе теории литературы – нарратологии. Два модуса презентации истории, повторяющие платоновскую дихотомию – «показ» и «рассказ» (*showing / telling*), – стали первой выделенной нарративной категорией. Выводя различие методов изображения события из отличия драматургического текста от повествовательного, нарратологи оба метода находят внутри повествовательной литературы, и сам термин «драма» начинает обозначать одну из нарративных форм:

«Это вопрос <...> связи читателя и писателя; в одном случае читатель смотрит на рассказчика и слушает его, в другом он поворачивается к истории и наблюдает за ней. В сценической драматургии, поставленной пьесе, пока развивается действие, зритель очевидным образом не имеет непосредственного контакта с автором. Автор вкладывает текст ролей в уста артистов, оставляет их, чтобы они сами производили впечатление на публику, оставляет нас, публику, чтобы мы воспринимали это самостоятельно. Перед нами – ход жизни; записывающее, обрабатывающее сознание автора устранено. <...> Но разница между повествователем и драматургом не мое дело; если говорить собственно о романе, можно увидеть другое различие внутри рамок искусства литературы: различие двух методов, один из которых разумно назвать драмой» [Lubbock, 1926, p. 111-112].

В книге «Искусство прозы» (1921) английский литературовед П. Лаббок противопоставляет «панорамному» стилю У. Теккерея, Г. Филдинга, О. де Бальзака «сценический» стиль Г. де Мопассана, Г. Флобера и Г. Джеймса, находя в них типичные образцы разного отношения наррации к истории. В одном случае внимание приковывают, прежде всего, взгляд повествователя на события и его оценка происходящего, а события воспринимаются сквозь призму его сознания, отличного от персонажей, в другом события изображаются прямо, с близкой дистанции, без явного вмешательства автора, так что внимание читателя обращено непосредственно на них. Всего П. Лаббок выделяет четыре типа романного повествования. Это «панорамный обзор» (*panoramic survey*), «драматизированный повествователь» (*dramatized narrator*), «драматизированное сознание» (*dramatized mind*) и «чистая драма» (*pure drama*). Самой совершенной П. Лаббок признает форму «чистой драмы», в которой «все события книги разворачиваются перед читателем как сцены,

не описано ничего кроме внешнего вида и речей персонажей в ряде отобранных эпизодов» [ibid., p. 190]. Такие произведения, считает П. Лаббок, можно было бы напечатать как театральные пьесы, оформив недиалогический текст как расширенные сценические ремарки.

Продолжая концепцию П. Лаббока, американский исследователь Н. Фридман последовательно разграничивал «субъективный рассказ» (*subjective telling*) и «объективный показ» (*objective showing*). Классификация типов повествования по Н. Фридману включала в себя восемь членов [Friedman, 1975]: «редакторское всезнание» (*editorial omniscience*), «нейтральное всезнание» (*neutral omniscience*), «Я как свидетель» (*I as witness*), «Я как деятель» (*I as protagonist*), «множественное избирательное всезнание» (*multiple selective omniscience*), «избирательное всезнание» (*selective omniscience*), «драматический модус» (*dramatic mode*), киносъемку (*the camera*). На разных полюсах стоят авторское всезнание, опознаваемое по эксплицитно выраженным мыслям, чувствам автора, его общих рассуждениях о жизни, манерах, морали [Friedman, 1967, p. 121] и устранение явного, видимого нарратора, передача «“куска жизни” без какого-либо ощутимого отбора или организации, как он протекает перед регистрирующим его медиумом» [ibid., p. 130].

Повествовательный модус и у П. Лаббока, и у Н. Фридмана определяется степенью погружения повествователя внутрь сознания персонажа, а также наличием выраженной в тексте отличной от персонажа точки зрения нарратора. Кульминацией такого подхода к нарративной типологии и теории «объективного» повествования является рассмотрение С. Чэтманом «бихевиористского» повествования, где повествовательный текст сведен к некомментирующему изложению событий, как «не-рассказанной истории» (*nonnarrated story*) или «не-наррации» (*nonnarration*), в которой фигурирует «не-нарратор» (*nonnarrator*) [Chatman, 1978, p. 146-195].

Мы видим, что, воспользовавшись классической дихотомией мимесис/диегесис, английские нарратологи наделяют ее другим смыслом. Платон и Аристотель говорили только о речевой организации текста. Присутствие автора-нарратора в тексте определялось для них исключительно по формальному принципу – эксплицитной принадлежностью текста отличающемуся от персонажей субъекту

речи. Для английской школы нарратологии присутствие нарратора определяется не грамматически, а семантически, через наличие в тексте сигналов отличного от персонажей субъекта сознания.

Различие этих критериев внутри самой школы не осознается – так, С. Чэтман приводит в качестве примеров «показа» и «рассказа», указывая на равенство терминов с платоновскими «диегесисом» и «мимесисом», сначала формы прямой и косвенной речи («John said that he was tired» vs « 'I'm tired' [said John]»), затем – высказывание о персонаже в третьем лице с модальным словом и без («John was angry» vs «Unfortunately, John was angry») [ibid., p. 32].

Понятие «драма» употребляется в английской школе для обозначения рода не-наррации, в которой излагаются события и внешняя речь, а не внутренняя жизнь персонажа или героев. На «рассказ», по сути, указывает любая деталь, выбивающаяся из ситуации обычного диалога. У. Бут в «Риторике художественной прозы» прямо говорит о том, что авторское присутствие выдает не только обращение повествователя к читателю или его критика действий персонажа, но любая перемена точки зрения и вообще возможность «inside views», которой лишен человек в обычной жизни: «В жизни подобные взгляды невозможны. Само по себе их наличие есть признак авторского вмешательства» [Booth, 1983, p. 17]. Исходя из такой концепции, внутренний монолог решительно не вписывается в «драматический модус» и может быть отнесен не к показу, а к рассказу.

Имперсональное повествование англоязычные исследователи первой половины XX века считали высшей формой словесного искусства. Термин «драма» употреблялся многими из них не в силу родовых отличий театра от эпоса, но потому, что традиционно драматургия считалась репрезентацией речи и событий в том виде, в каком они происходили бы в обычной жизни¹⁰.

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. Так, теоретик романа М. Ремон ставит в

¹⁰ Ср. высказывание Б. МакХейла: «Постоянно смешиваются два значения мимесиса: с одной стороны, мимесис в значении, напрямую восходящем к Платону: автор говорит голосом героя, а не своим; с другой стороны, мимесис в значении точного воспроизведения того, что мы принимаем за реальность» [McHale, 2009, p. 438].

заслугу В. Скотту переход от «повествовательного романа» к «драматическому роману», который в совершенстве развил впоследствии О. де Бальзак: «Вместо того, чтобы рассказать последовательность эпизодов, автор с самого начала старался утвердить на сцене принципы драмы во всем их объеме, и после напряженного кризиса действие устремилось к развязке. Долгое развертывание начального этапа сменяется оживленным действием и быстрой развязкой» [Raymond, 1988, p. 102]. К. Л. Рудницкий пишет о драматизме прозы Бабеля: «Бабель увидит и покажет его [человека] в такую драматическую или патетическую минуту, что этот человек – боец революции, один из «массы разноликой» – вдруг раскроется нам на изломе своей, революцией озаренной, сдвинутой и перевернутой судьбы. <...> Бабель стаскивает время до плотности двух-трех дней или двух-трех часов и сокращает до предела “список действующих лиц”. <...> Проза Бабеля проникнута острейшим драматизмом» [Рудницкий, 1961, с. 81-83].

Во-вторых, это формальное преобладание в произведении диалогов и монологов, то есть внешней речи, героев над авторским повествованием. Литературовед Р. Г. Назиров, в частности, говорит о драматизации романа у Ф. М. Достоевского: «Драматический элемент в романах Достоевского подчас преобладает над повествовательным. Так, в «Униженных и оскорбленных» диалог занимает в среднем в два с половиной раза больше места, чем авторское повествование. Особенно важны исповедальные диалоги, в которых герои раскрывают свою душу и свои взгляды» [Назиров, 2011, с. 86]. Театровед Б. Н. Любимов пишет о сценичности произведений Ф. М. Достоевского, возникающей благодаря использованию писателем драматической формы: «Первое, что бросается в глаза с первых страниц чтения любого из романов и большинства повестей Достоевского, – это усвоенная им манера написания в диалогической форме. Драматическая форма, в которой развивается действие, настолько широко и разнообразно применяется автором, что не только перипетии страстей, но и характеристика лиц и положений вытекают из взаимоскрещивающихся драматических линий, произносимых диалогов и монологов. Части и главы романов, рассказов и повестей оканчивают эпизоды, явно вчерчивающиеся в сцены и действия драматических пьес. Складывается такое впечатление, что замечания автора невольно принимаешь как ремарку, или, вернее складывается впечатление, что эти замечания – характера ремарки некоей сложной

трагедии, протекающей в его романе» [Любимов, 1976, с. 18]. М. М. Бахтин также употребляет глагол «драматизировать» в значении диалогизации: «... даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека, он [Достоевский] драматизует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником» [Бахтин, 1963, с. 39]. Вяч. Иванов предложил определять романы Ф. М. Достоевского как гибридную форму «романа-трагедии» [Иванов, 1987].

С. Н. Филюшкина связывает диалогизацию жанра с начавшимся во второй половине XIX века процессом «осознанного или бессознательного ухода автора из произведения», связанного «с усложнением самих путей и средств раскрытия авторского отношения к изображаемому» [Филюшкина, 1980, с. 67], что отсылает нас к проблематике «показа» в повествовании, описанной выше.

1.2.3. Повествование в драматургии

Так же, как драматическое находят в произведениях эпического рода литературы, эпические черты видят в театральных произведениях.

Литературовед Б. О. Корман говорит о двуродовых литературных образованиях, «драматическом эпосе» – и «эпической драме» [Корман, 1974]. В качестве примера эпической драмы ученый рассматривает трагедию А. С. Пушкина «Борис Годунов». Эпическими он называет фрагменты реплик, повествующие о внесценических событиях: «Прежде всего, в монологах героев много места занимает эпический текст, выходящий за пределы непосредственного сценического действия и необыкновенно расширяющий сферу изображаемого. В одних случаях эпическая часть монолога (или эпический монолог целиком) знакомят нас с тем, что предшествовало началу действия трагедии. <...> В других случаях эпический текст позволяет узнать о том, что происходило между двумя моментами сценического действия. <...> Перестраиваются не только монологи, но и диалоги: во многих случаях это скорее не обмен драматическими репликами, а связный рассказ о событиях и обстоятельствах, разбитый по ролям» [Корман, 1972, с. 88-91]. Ученый заостряет внимание на том, что адресат эпического текста в драме – не столько персонаж-партнер по сцене, сколько читатель/зритель, которому нужно донести информацию о событиях: «Эпический характер многих монологов становится очевидным, когда мы спрашиваем себя: «На кого они рассчитаны?» <...> Формально Воротынский

обращается к Шуйскому. Но Шуйскому еще до сообщения Воротынского это все хорошо известно. Следовательно, по существу, слова Воротынского адресованы не Шуйскому: они рассчитаны на читателя и представляют собой не столько элемент сценического действия, сколько авторское повествование в чистом виде» [там же, с. 91].

Повествование, или рассказ, встречались и в классицистической драме. П. Павис говорит о том, что, «исключенный из театра, миметически показывающего действие вместо того, чтобы намекать на него в дискурсе, рассказ тем не менее довольно часто встречается в тексте пьесы <...>, когда персонаж монополизирует речь для того, чтобы описать события, которым он один был свидетелем и которые он излагает другим, внеяющим ему персонажам (например, рассказ Терамена в «Федре» Расина или рассказ о бое с маврами в «Сиде»))» [Пави, 1991, с. 227].

Повествование или «эпический текст» при этом, как у Б. О. Кормана, так и у П. Пависа, понимаются формально – как рассказ о засценических событиях. Однако существует и содержательное понимание эпического начала в драме. Так, теоретик театра Ю. М. Барбой пишет, что «эпическое начало закономерно сопутствует драматургии, которая стремится отразить героические события общенародного и мирового значения, эпохи войн, восстаний и революций. Европейская драма, в частности русская, может дать немало примеров подобного рода – от «Жакерии» Мериме до «Четырнадцатого июля» Роллана, от «Бориса Годунова» Пушкина до исторической хроники Островского. Эпическое чаще дает себя знать в драме, когда последняя вступает на традиционно эпическую почву, стремится охватить масштабные события в максимальной полноте» [Барбой, 1975, с. 5]. «Эпическое в этом случае понимается как тема произведения и масштабность изображаемых событий, а не как повествовательный жанр. Также эпичность проявляется на уровне сюжета, т. е. композиции – но не на уровне наррации: «Произведения такого типа ориентируются не на традиционные для драмы XIX столетия построения, а на хронику, на много-эпизодность» [там же].

В 1920-х гг. немецкий режиссер Э. Пискатор вводит в театроведческий обиход термин «эпический театр», система которого была затем в полной мере развита Б. Брехтом. Оба режиссера стремятся повысить социальную и политическую функцию театра, разрушить представление о театре как о подражании, сделать его ме-

стом дискуссий, рефлексии, а не развлечения, основанного на переживании. Э. Пискатор пишет, что «важны не внутренние изгибы драматического действия, а по возможности исчерпывающий, эпический ход действия определенной эпохи, начиная с ее корней и кончая ее последовательными проявлениями» [Пискатор, 1934, с. 155]. В противовес линейному развитию действия немецкий режиссер развивает технику монтажа и симультанного действия.

Б. Брехт так описывает основные характеристики эпического театра: «Сцена стала повествовать. Теперь уже рассказчик не исчезал с исчезновением четвертой стены. Фон тоже принимал теперь активное участие в представляемых событиях, вызывая с помощью титров к аналогичным событиям, опровергая или подтверждая высказывания действующих лиц документами, демонстрируемыми на экране; подкрепляя отвлеченные рассуждения конкретными, чувственно ощутимыми цифрами; усиливая пластически выразительные, но незначительные события изречениями и фактами. Актеры тоже перевоплощались не полностью – они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу. Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических результатов). Все темы и события спектакля подвергаются очуждению. Такому очуждению, которое необходимо, чтобы понять их [Брехт, 1965b, с. 67]. Прообразом сцены эпического театра в книге «Покупка меди» Брехт называет уличную сцену – «свидетель несчастно случая показывает толпе, как это случилось. В толпе могут быть такие, кто вовсе не видел случившегося, или такие, которые с рассказчиком не согласны, которые «видят иначе», но главное в том, что изображающий так изображает поведение шофера, или пострадавшего, или их обоих, чтобы люди, толпившиеся вокруг, могли составить себе представление о происшедшем здесь несчастном случае» [Брехт, 1965с, с. 319]. Театр, считает Брехт, должен последовать за уличной сценой в плане отрицания иллюзии, не скрывать «того, что он – театр, точно так же как показ на перекрестке не скрывает, что он только показ (и не выдает себя за самое событие)» [там же, с. 320].

Для «очуждения» высказываний и поступков представляемого персонажа Брехт предлагал на репетициях актерам три «вспомогательных средства»: 1) пере-

вод в третье лицо, 2) перевод в прошедшее время, 3) чтение роли вместе с ремарками и комментариями [там же, с. 105]. Во время самих спектаклей, однако, произносился уже обычный драматургический текст. Ощущение, что актер не импровизирует, а «цитирует то или иное действующее лицо, <...> является свидетелем на суде» [Брехт, 1965а, с. 111] должно было возникнуть благодаря особой актерской игре, а не лингвистическим средствам.

Различия драматического, или аристотелевского, театра и театра эпического Брехт сформулировал в «Примечаниях к опере «Расцвет и падение города Махагони» [Брехт, 1965d, с. 301]:

<i>Драматическая форма театра</i>	<i>Эпическая форма театра</i>
Сцена «воплощает» определенное событие	Рассказывает о нем
Вовлекает зрителя в действие и истощает его активность	Ставит его в положение наблюдателя, но стимулирует его активность
Возбуждает его эмоции	Заставляет принимать решения
Сообщает ему «переживания»	Дает ему знания
Он становится соучастником происходящих событий	Он противопоставляется им
Воздействие основано на внушении	Воздействие основано на убеждении
Эмоции остаются в сфере эмоционального	Эмоции перерабатываются сознанием в выводы
Человек рассматривается как нечто известное	Человек выступает как объект исследования
Человек неизменен и изменяется сам	Человек изменяет действительность
Заинтересованность развязкой действия	Заинтересованность ходом действия
Каждая сцена важна лишь как звено в общей цепи	Каждая сцена важна сама по себе
События развиваются по прямой	Зигзагами
Natura non facit saltus (Природа не делает скачков)	Facit saltus (Делает скачки)
Мир, каков он есть	Мир, каким он становится
Как приходится поступать	Как следует поступать
Страсти человека	Его мотивы
Сознание определяет бытие	Общественное бытие определяет сознание

Таблица 1. Характеристики эпического и драматического театра по Б. Брехту

Эта схема хорошо показывает, что отличия эпического от драматического театра для Брехта отнюдь не определялись формальными лингвистическими признаками. Размежевание проходило скорее по вопросам эстетики и вовлеченности зрителя в спектакль, а также касалось вопроса идентификации. Характерное для драматического театра отождествление зрителя с персонажем должно было пресекаться, также подвергалось переосмыслению соотношение актера и персонажа. Характерно, что современный немецкий театровед Х.-Т. Леманн называет античную трагедию «преддраматическим» театром [Lehmann, 1991], а театр после Брехта – «постдраматическим» [Леман, 2013], описывая отсутствие в этих видах театра обычной театральной репрезентации, иллюзии реальности и принципа «четвертой стены».

На русской сцене драматическую иллюзию разрушает Вс. Э. Мейерхольд. Начиная со «Смерти Тентажиля» по М. Метерлинку (1905), режиссер развивает идею «“неподвижного театра”, т. е. театра замедленных, значительных, даже многозначительных движений, театра, в котором пластика актеров призвана была давать не пластическую копию человеческих движений в реальной жизни (как это было в МХТ), но — медленную «музыку» движений, соответствующую таинственному духу пьесы» [Рудницкий, 1969, с. 58]. Узнаваемым стилем Мейерхольда стали «картонажность», стилизованность декораций, марионеточность актерских жестов. Именно Мейерхольд считается основоположником условного театра в России. Он совмещает «в рамках одной сцены нескольких (например, внутренних фантазий с одновременным диалогом с «внешним» собеседником) слоев существования героев» [Скорород, 2010, с. 55] – в одном из эпизодов «Ревизора» (1926) Анна Андреевна млеет от окружающих ее и обольщающих офицеров, в то время как муж ее офицеров не видит. Такой прием позволяет режиссеру ставить «не пьесу, но автора», передать стиль фантастического реализма писателя, «сценически “считать” не фабулу, но всю поэтику Гоголя» [там же, с. 65].

Однако помимо фабульного и сюжетного обновления, Пискарев и Брехт расширяют и форму драматической «наррации».

В постановке «Знамена» А. Паке 1924 г. о суде над чикагскими анархистами 1886 г. Э. Пискарев дополняет сценическое действие экранами, на которых проецируются фотографии митинговавших и синопсисы событий. В политическом

обозрении «Вопреки всему» (1925) устраивает монтаж подлинных выступлений, газетных статей, листовок, фотографий. В спектаклях «Гоп-ля, мы живём!» по Э. Толлеру (1927) и «Буря над Готландом» по Э. Вельку были показаны кадры кинохроники [Styan, 1983, p. 128-133]. В «Гоп-ля, мы живем!» и инсценировке «Похождений бравого солдата Швейка» Я. Гашека (1928) помимо кино использовались фрагменты радиопередач [Шерель, 2006, с. 104]. Соположение сценических, радио- и кинематографических планов вызывало эпический эффект разрушением единства действия. «Отныне уже не только сценическое действие формирует целостный смысл произведения», – комментирует новаторский принцип организации театрального действия П. Зонди [Szondi, 2006, p. 106].

Театр Брехта знаменуется возвращенными в театр античными хорами и зонгами. Они играли роль своеобразного «переключателя» драмы в эпический план, открыто прерывая ход драматического действия и давая ему комментарий, проливая «дополнительный свет на происходящее» и за счет этого раскрывая «смысл действия в большей степени, чем он мог бы быть раскрыт через прямую речь персонажей» [Бояджиев, 1988, с. 337]. Брехт напрямую в этом следует древнегреческой трагедии, где хор выполнял прежде всего функцию контрастирования [Забудская, 2001, с. 23], звуча «как членящие отступления-перебои (аналогичные контрастному ходу в середине трагического действия)» [Гаспаров, 1997, с. 460]. Хоры и зонги «относятся к “эффектам отчуждения” и призваны не допускать возникновения иллюзий и внушать зрителю независимо критическую позицию по отношению к происходящему на сцене. Но они имеют и другое назначение: “сонги” и хоры проливают дополнительный свет на происходящее, раскрывают смысл действия в большей степени, чем он мог бы быть раскрыт через прямую речь персонажей» [Фрадкин, 1963, с. 53]. В драматургии Брехта появляется, помимо хора, также фигура отдельного рассказчика. Это Глашатай в опере «Приговор Лукуллу» (1939) и Певец в «Кавказском меловом круге» (1945). Фигура такого комментатора возникла из радиоопыта Брехта: в радиопьесе «Допрос Лукулла», затем ставшей либрето для оперы «Приговор Лукулла», Глашатай выполнял функцию радиокomentатора и делал видимым для слушателя то, что видел на сцене [Sabler, 2004].

Параллельно с Брехтом принципы расслоения действия и сценоцентризма, Пискатором и Мейерхольдом применяемые только в режиссуре, использует в

драматургии французский автор П. Клодель. В «Книге о Христофоре Колумбе» (1927) он описывает содержание кадров, которые должны быть сняты и показаны на экране со сцены. Наряду с персонажами истории Клодель вводит напрямую говорящих с залом действующих лиц – Объявляющего (*Annoncier*) в пьесе «Атласный башмачок» (1925); Хор и Толкователя (*Explicateur*) в «Книге о Христофоре Колумбе». Исследователи сравнивают эту фигуру с эпическим повествователем: «Толкователь, листая Книгу, становится на позицию эпического повествователя» [Hubert, 2005, p. 44]. Смена диалогических реплик уступает место включению текста персонажей внутрь общего нарратива: «Текст, все менее похожий на последовательность реплик, кажется принимающей разные формы огромной ремаркой, внутри которой вклиниваются реплики персонажей, а не наоборот, как обычно» [Masé, 2012, p. 23].

Также среди вариантов персонажа-нарратора, посредника между сценой и залом, можно назвать Ведущего в пьесах Вс. Вишневского «Первая Конная» (1929), «Оптимистическая трагедия» (1933), Голос в «Адской машине» Ж. Кокто (1932), Помощника режиссера (*Stage manager*) в пьесе Т. Уайлдера «Наш городок» (1938), Хор в «Антигоне» Ж. Ануя (1943).

Тенденция к нарративизации театрального текста проявляется в изменении статуса ремарок. Минимальные в театре ренессанса и в классическом театре, они составляют в театре XX века текст, по значению сопоставимый с диалогической частью. Ремарки становятся субъективно окрашенными и значимыми для восприятия произведения. Гипертрофия ремарок в современных драматургических текстах приводит исследователей к разговору не только о специфическом ремарочном письме, «*didascalecture*» [Issacharoff, 1985, p. 25-40], но о настоящем «ремарочном жанре» [Ezquerro, 1992]. Предельный пример – «Действие без слов» (I и II, 1956 и 1959) С. Беккета и «Час, когда мы ничего не знали друг о друге» П. Хандке (1991), состоящие только из ремарок.

Появляются спектакли, в которых ремарки зачитывают вслух. В постановке «Лысой певицы» Э. Ионеско 1950 г. режиссера Н. Батая длинная начальная ремарка была декламирована «голосом за кадром», вызывая смех у зрителей. Комический эффект от прочтения сценических указаний учитывал драматург Ж. Тардьё, советуя режиссерам зачитывать вслух начальные ремарки его коротких пьес, чтобы не ли-

шать зрителя комического заряда, доступного для читателя [Hubert, 2012, p. 11]. П. Клодель прямо указывает в предисловии к «Атласному башмачку», что ремарки могут быть прочитаны со сцены: «Сценические указания могут, когда захочется режиссеру и когда они не помешают ходу действия, быть показаны или прочитаны помощником режиссера или самими актерами, которые достанут из карманов или передадут друг другу необходимые для этого листы» [Claudel, 1957, p. 11]. Ж. Данан вспоминает, как актер Ф. Шометт в спектакле Ж.-П. Винсена «Счастье» по пьесе Ж. Одюро в «Комеди Франсез» (1983) читал «дидаскалический роман» из партера [Ryngaert, Danan, 2005, p. 41-45]. Из русских постановок можно вспомнить спектакль «Жизнь удалась» Театра.doc (2008, реж. М. Угаров и М. Гацалов) по одноименной пьесе Павла Пряжко, в которой актеры текст то читали с листа, то играли от себя. Практика эта во-многом выходит из традиции читок, открытых для публики, – жанр чрезвычайно популярен в России в последние годы благодаря разнообразным фестивалям, таким как «Любимовка» и «Текстура». Эксперимент стал нормой, и сегодня в европейском театре «с микрофоном и без, с названным или нет говорящим, ремарки зачитываются, проговариваются, их или произносят актеры во время представления, или передают по радиосигналу, что не всегда вызвано драматургической необходимостью, а иногда уже рискует вызвать скуку» [Sermon, Ryngaert, 2012, p. 13].

Возникают пьесы, в которых нарративный текст интегрирован в текст диалогический, так что его произнесение разрушит поэтику, ритм всего произведения. Процитируем «Пьесы» Ф. Миньяна:

«Anna dit à Tac: «Embrasse-moi pour voir». Le mari d'Anna dit: «Assis-toi Anna». Il demande à Tac: «Tu viens au cimetière». Tac répond: «Une idée d'un coup venir ici et me voilà». Il rit, est au comble de la joie; d'ailleurs il dit: «Oh quelle joie»¹¹ [Minyana, 2001, p. 89].

Другой французский драматург Н. Ренод дополняет реплики персонажей указаниями идентичности типа «сказала Пат», «сказал Боб»:

¹¹ Анна говорит Таку: «Обними меня, чтобы увидеть». Муж Анны говорит: «Садись, Анна». Он спрашивает Така: «Ты идешь на кладбище». Так отвечает: «Внезапная идея прийти сюда и вот я здесь». Он смеется, переполнен радостью; он говорит: «О, какая радость».

«Je m'appelle Pat», dit Pat. «Je m'appelle Bob», dit Bob. «Nous sommes au-dessus du réel, Bob», dit Pat encore. «Notre amour est unique et ravissant, Pat», dit Bob en retour»¹² [Renaude, 2003, p. 7].

Русский драматург И. Вырыпаев также вписывает нарративный текст внутри диалогического в тексте «Иллюзии», обозначая уже однозначно, что весь этот текст входит в состав реплики персонажа. Вот фрагмент речи Первой женщины:

Она сказала:

– Садись Альберт, я хочу сказать тебе несколько слов перед тем, как я сегодня умру. А я сегодня умру, я это знаю. И, слава богу, что это так.

Альберт хотел возразить, но Сандра попросила его молчать. Ей было важно сказать ему все это.

– Мы с тобой знакомы, Альберт, уже больше пятидесяти лет, ведь так? Ты друг моего мужа. <...> Но это еще не все, Альберт.

Пауза.

Я хочу поблагодарить тебя, за то счастье, которое мне пришлось испытать, имея такую редкую возможность любить. <...> Я люблю тебя.

И потом она сказала:

– Не нужно ничего говорить, Альберт. Я прошу тебя, ничего мне не отвечать. Теперь ты просто уходи. Прощай. Мы больше никогда не увидимся. Передай привет Маргарит. Будьте счастливы. Прощайте.

Вот, такая история.

Пауза [Вырыпаев, 2011, с. 5-6].

Наконец, бывают тексты, которые называются драматургическими, однако диалога в них вовсе нет, а есть только сплошной нарратив. Так, единственный признак драматургичности в тексте «Три дня в аду» П. Пряжко – это указание на место и время действия, типичное для пьесы: «Действие происходит в феврале 2012 года в Минске». Остальной же текст выглядит как повествование¹³. Для спектакля

¹² «Меня зовут Пат», – говорит Пат. «Меня зовут Боб», – говорит Боб. «Мы выше реальности, Боб», – снова говорит Пат. «Наша любовь уникальна и восхитительна, Пат», – говорит Боб в ответ.

¹³ Прочитываем отрывок: «Диму колотит; он пытается вынуть симку из старого телефона. Руки трясутся. Его черные ботинки были модными два года назад. Волосы цвета старой соломы коротко стрижены, красная шея торчит из черной куртки... Его старший брат переехал из Наровли как чернобылец, получил трехкомнатную квартиру в Минске на Слободской, потому что прописал вовремя к себе в дом в Наровле родную сестру с мужем и ребенком; он работает охранником в «Пятом элементе». У него скуластое худое лицо, он все время

Д. Волкострелова в Театре Наций этот текст был записан разными актерами на аудиопленку. Ее слушают зрители, смотря на пустой экран, действия же актеров, изредка появляющихся, не имеют отношения к тексту. Сценическое действие и слово оказываются полностью разведены.

В 1965 году выходит монография немецкого театроведа П. Зонди, в котором ученый описывает «кризис драмы» в 1880-1950-е годы. П. Зонди вводит в театроведческий обиход понятие «абсолютной драмы» (нем. *Drama absolut*, фр. *drame absolu*), представляющей собой модель чистой формы драматургического произведения. «Абсолютная драма» исключает посредничество эпического субъекта и «разворачивается как абсолютная последовательность моментов настоящего времени» [ibid., p. 16-17, цит. по: Лексикон..., 2011, с. 171]. Из «абсолютной драмы» исключен любой элемент, посторонний по отношению к межличностному обмену, выражаемому диалогом. Артист и персонаж в «абсолютной драме» должны слиться, чтобы образовать единое «драматическое существо» [Szondi, 2006, p. 16]. С конца XIX века наблюдается смещение драматургической формы от принципа «абсолютной драмы» в сторону эпического, идет «эпизация» (*Episierung*) драматургии. Монтаж, simultанность действия, воспоминания, эксперименты с ритмом, персонаж Ведущего, «очуждение» эпического театра, – все эти тенденции театра первой половины XX века разрушают представление о модели «абсолютной драмы» как единственно возможной драматургической формы.

Кризис драматургической формы включает в себя, по мнению авторов «Лексикона новой и новейшей драматургии» (2005), четыре составляющих. Это «кризис фабулы (то есть одновременно и дефицит действия, и распад его на части), способствующий распространению в драматургии таких актуальных форм, как фрагмент, материал, дискурс. Это кризис персонажа, который, стираясь и уходя в сторону, освобождает место для Фигуры, чтеца, просто голоса. Кризис диалога, в сторону которого развивается драматургия конфликтов. Кризис отношений между сценой и залом, ставящий под сомнение текстоцентризм, а также сам текст» [Лексикон..., 2011, с. 168].

стоит у входа, там, где магнитный определитель, переминается с ноги на ногу, в одном и том же сером свитере с бейджином на груди, а глаза маленькие и красные, как у вампира или у человека, который много пьет. Второе. У него второе» [Пряжко, 2012].

Театр и драма на протяжении всего XX века «поглядывают в сторону романа, поэмы, эссе и беспрерывно освобождаются от того, что всегда было их проклятием — статуса канонического искусства» [Лексикон..., 2011, с. 168]. «Все развивается так, словно театральный текст может быть сделан из любого материала, может принять любой режим высказывания, который будет лучше подходить конкретному моменту в тексте, не нуждаясь в непереносимом теоретическом обосновании или, что очевидно, оправдании перед театральным или любым другим литературным жанром» [Sermon, Ryngaert, 2012, p.19]. 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, целостного действия на сцене.

§1.3. Семиотическая организация повествовательных и драматургических текстов

Художественное произведение имеет «двойное семиологическое значение — автономное и коммуникативное», — утверждал Я. Мукаржовский [Мукаржовский, 1994b, с. 195]. Театральная пьеса, как принадлежащая одновременно и литературе, и театру, может быть противопоставлена повествовательному произведению по принципу коммуникации с реципиентом текста.

Одновременность показа события и его восприятия зрителем в театре противопоставлена дистантному отношению между автором произведения и читателем в литературе. «Условия коммуникации определяют разобщенность автора произведения (отправителя речи) и читателя (получателя речи)» [Тураева, 1979, с. 46]. Читатель видит текст после того, как автор его написал¹⁴. Он может сделать в чтении паузу, вернуться к предыдущей главе или, наоборот, проскочить несколько страниц — такой возможности лишен театральный зритель. Одновременность/разновременность наррации и ее восприятия в театральной и литературной коммуникации отражается на восприятии изображаемого события как настоящего в

¹⁴ Ср. высказывание Толмача в романе «Венерин волос» Михаила Шишкина: «Всё всегда происходит одновременно. Вот ты сейчас пишешь эту строчку, а я ее как раз читаю» [Шишкин, 2005, с. 470] — и обращение к публике Шен Те в «Добром человеке из Сезуана» Брехта: «О вы, несчастные! Вашего брата оскорбляют, а вы закрываете глаза!». В первом случае совпадение времени адресанта и адресата невозможно, поэтому утверждение воспринимается как парадоксальное, во втором, напротив, зрители и актеры существуют в одном пространстве и времени, и обращение к публике поэтому является нормой.

одном искусстве и прошедшего в другом: «... время воспринимающего субъекта и время действия протекают в драме параллельно, поэтому действие драмы для зрителя разворачивается в настоящем времени, причем и в том случае, если тема драмы локализована по времени в прошлом (историческая драма). <...> Противопоставим теперь драме эпiku. И здесь, разумеется, действие дано как временной ряд. Но отношение времени действия к тому течению времени, которое переживает воспринимающий субъект (читатель), тут совсем иное, или – точнее сказать – такого отношения между ними не существует. Если в драме течение времени действия настолько связано со зрительским течением времени, что продолжительность пьесы ограничена нормальной способностью зрителя сохранять сосредоточенность внимания, то в эпике не имеет никакого значения, много ли времени мы проведем за чтением, читаем ли мы, например, роман неотрывно или с перерывами, неделю или два часа. Время, в котором разворачивается действие, совершенно оторвано от реального времени, в котором живет читатель. Временная локализация воспринимающего субъекта в эпике ощущается как неопределенное настоящее, не заключающее в себе никакого течения времени, и это настоящее отличается от имеющего длительность прошедшего времени, в котором разворачивается действие» [Мукаржовский, 1994а, с. 411-412].

С семиологической точки зрения театр и литература противопоставлены также по принципу моно- и поли-кодovости 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. Феномен театральности, как считал Р. Барт, заключается в подобной «толще знаков» [Барт, 1994, с. 276]. Смысл театрального представления образуется совокупностью двух знаковых подансамблей – текста и представления [Ubersfeld, 1996b, p. 30]. Одна из проблем, которую решает режиссер при постановке повествовательного произведения, – «комбинация средств разных семиотических систем (литературы и театра) в одном произведении, т. е. создание одного текста с помощью двух взаимодействующих кодов» [Сидорова, 1999, с. 582].

Самым важным различием театра и повествовательной литературы, отражающимся на языковом уровне, является различие повествовательных инстанций.

В литературном произведении, рассматриваемом как процесс художественной коммуникации, выделяются разные повествовательные уровни, на каждом из которых различаются свои отправитель и получатель сообщения. Коммуникация между этими повествовательными инстанциями осуществляется не прямо, а косвенно, посредством повествовательных инстанций, находящихся на «нижележащем» уровне. Последовательно выделяются авторская, нарраторская и персонажная коммуникации [Современное зарубежное литературоведение, 1999, с. 94].

Классическую коммуникативно ориентированную схему повествовательных уровней и повествовательных инстанций предложил В. Шмид [Schmid, 1973, р. 29]. Приведем ее по русскоязычному переводу «Нарратологии» [Шмид, 2003, с. 40]:

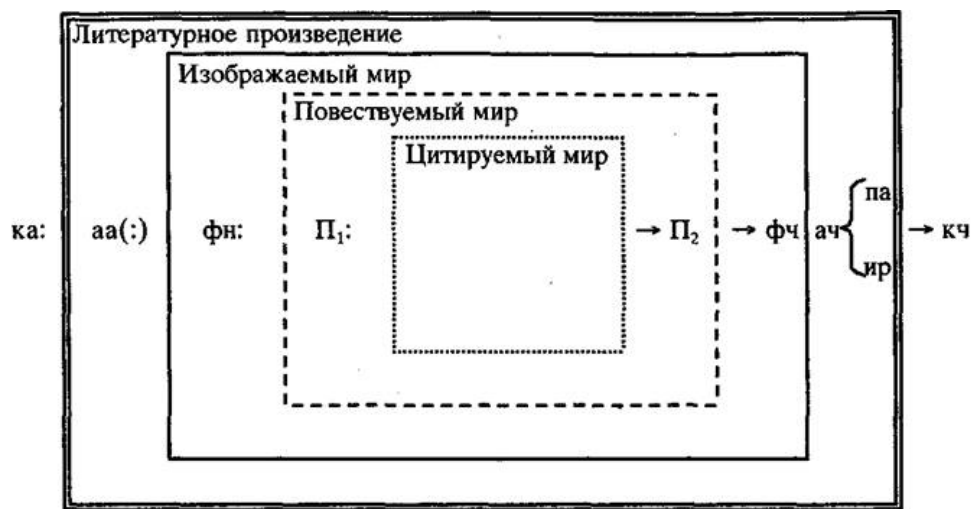


Рис 1. Схема коммуникации в повествовательном произведении по В. Шмиду

Объяснение сокращений и знаков [там же]:

ка = конкретный автор	фч = фиктивный читатель
: = создает	(нарратор)
аа = абстрактный автор	ач = абстрактный читатель
фн = фиктивный нарратор	па = предполагаемый адресат
→ = направлено к	произведения
П ₁ , П ₂ = персонажи	ир = идеальный реципиент
	кч = конкретный читатель

Я. Линтвельт, опираясь на идеи В. Шмида, предложил свою схему повествовательных уровней. Он обратил внимание, что так же, как повествование объединяет в себе текст нарратора с речью акторов, так и рассказываемая история содержит в себе действие, являющееся объектом текста нарратора, и события,

воссоздаваемые в речи акторов, и, следовательно, она охватывает как повествуемый мир, так и мир цитируемый [Lintvelt, 1981, p. 31-32]. Модель повествовательной коммуникации по Я. Линтвельту [ibid., p. 32, приводится по: Современное зарубежное литературоведение, 1999, с. 97]:

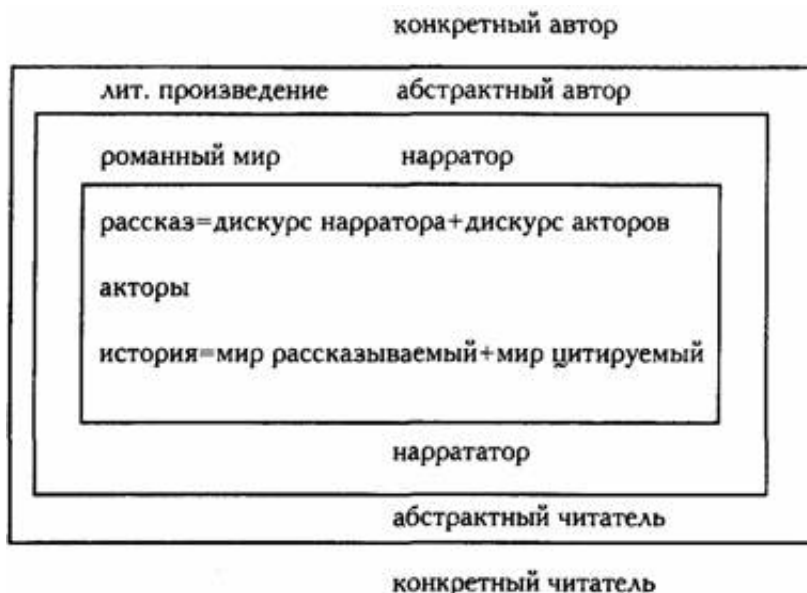


Рис. 2. Схема коммуникации в повествовательном произведении по Я. Линтвельту

О существовании текста нарратора и текста акторов на одном уровне пишет также нарратолог П. Ван ден Хевель: «Комбинация этих двух дискурсов образует рассказ, повествовательное содержание которого составляет история, или диегезис, т. е. описываемый мир и мир цитируемый. Образованный таким образом рассказ сам является частью романного мира, рассказываемого локутором, т. е. *нарратором*, видимым или невидимым, эксплицитным или имплицитным, который, в свою очередь, адресуется к своему собеседнику, наррататору, также способному быть эксплицитным или имплицитным» [Van den Heuvel, 1986, p. 92, цит. по: Современное зарубежное литературоведение, 1999, с. 72].

Нарратолог М. Баль выделила еще один коммуникативный уровень – уровень фокализации¹⁵, повествовательные инстанции которого – фокализатор и имплицитный зритель. На этом уровне сообщается зрительная информация, определяется пространственная точка зрения. Объектом фокализации, «фокализируемым» может

¹⁵ Понятие фокализации в научное обращение ввел Ж. Женетт. Подробнее о понятии будет сказано во второй главе. Французский ученый, однако, не считал фокализацию отдельным повествовательным уровнем и критиковал теорию М. Баль. По Ж. Женетту, «фокализованным» может быть только сам рассказ и «фокализовать» может только нарратор: «Если необходимо определить фокализирующего, то это может быть только тот, кто фокализует повествование, то есть повествователь – или, если мы хотим выйти за рамки конвенций художественного текста, сам автор» [Genette, 1983, p. 48].

выступать персонаж или окружающий его внешний мир. М. Баль располагает фокализатора между повествователем и актором: «Каждая инстанция осуществляет переход из одного плана в другой: актор¹⁶, используя действие как материал, делает из него историю; фокализатор, отбирая действия и располагая угол зрения, под которым он их описывает, делает из них рассказ, тогда как нарратор претворяет сюжет в слова – делает из него повествовательный текст. Теоретически, каждая инстанция обращается к получателю, находящемуся на том же уровне: актор – к другому актору, фокализатор – к «зрителю», косвенному объекту фокализации, а повествователь обращается к гипотетическому читателю» [Bal, 1977, p. 32-33]. М. Баль предлагает следующую схему художественной коммуникации [ibid., p. 33, приводится по: Современное зарубежное литературоведение, 1999, с. 96]:

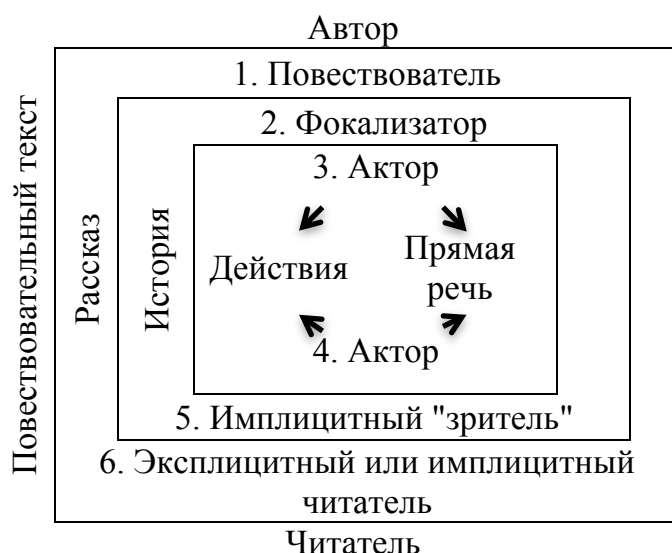


Рис. 3. Схема коммуникации в повествовательном произведении по М. Баль

Не все уровни художественной коммуникации эксплицитно представлены в тексте. Французский лингвист К. Кербрat-Ореккиони разграничивает два экстрадиегетических уровня художественной коммуникации: уровень актантов реальных, но лингвистически виртуальных (автор-читатель), и уровень актантов вымышленных, но лингвистически реальных (нарратор – наррататор) [Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 172].

Не зафиксированы в тексте также «абстрактный автор» и «абстрактный читатель». Они не соотносятся с морфологическими категориями лица и не представлены как субъекты высказывания, неслучайно в других типологиях на их месте значатся «имплицитные» или «подразумеваемые» автор и читатель [Booth,

¹⁶ «Слово “актер” имеет абстрактный смысл “инстанции, которая действует”» [Bal, 1977, p. 57].

1961], говорят о «совокупности всех формальных и структурных отношений текста» [Nünning, 1989, S. 36, цит. по: Шмид, 2003, с. 49], «инстанции текста» (*text instance*) [Chatman, 1990, p. 74-89], «замысле текста» (*Textintention*) [Kindt, Müller, 1999, p. 285-286]. Абстрактный или имплицитный автор – это «образ автора» по В. В. Виноградову, «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [Виноградов, 1971, с. 118]. Это внутритекстовый конструкт, объект изучения стилистики и поэтики, это авторская стратегия построения текста.

Весь текст произведения без остатка делится на текст нарратора и текст персонажа: нарративный текст – это «весь текст, за исключением прямой речи персонажей» [Литературоведческий энциклопедический словарь, 1987, с. 280]. Соответственно, субъектом речи текста повествовательного произведения в узком смысле может быть назван из всех повествовательных инстанций повествователь или персонаж.

М. Баль, сопоставляя роды литературы, противопоставляет нарративные тексты драматургическим как сложные в означивании – простым, так как в нарративе, по ее мнению, выделяются повествовательные уровни, в драматургии же он только один [Bal, 1977, p. 12]. Однако в театральной семиологии так же, как и нарратологии, выделяют несколько коммуникативных уровней.

По емкому определению М. Я. Полякова, «двойная проекция драмы как бы включает одну ситуацию общения (действующих лиц) в особую ситуацию общения автора и зрителя или фиктивную коммуникацию в реальном процессе художественного общения» [Поляков, 1983, с. 248]. М. Пфистер говорит о «внешней» и «внутренней» системах коммуникации в театре, подразумевая под ними общение автора со зрителем и персонажа с персонажем – соответственно. Отличие от модели коммуникации в нарративном тексте он видит в отсутствии уровня «нарратор – наррататор», обозначаемых им как S2 и R2: «Различие между двумя моделями может быть увидено в том факте, что в драматургических текстах позиции S2 и R2 остаются незаполненными, чем устраняется посредническая коммуникативная система» [Pfister, 1988, p. 4].

Промежуточный коммуникативный уровень между авторским и персонажным может в драме быть представлен, по М. Пфистеру, хором в классической трагедии, аллегорическими персонажами в средневековых моралите, комментатором в современных «эпических драмах», обширными введениями и интерпретирующими сценическими указаниями. Однако создание такой промежуточной коммуникации всегда воспринимается как отклонение от нормальной формы драматического представления [ibid.].

Субъектом речи в классической театральной коммуникации является только инстанция персонажа. Персонажи-посредники, хор или Чтецы, о которых речь пойдет в третьей главе, являются добавочными субъектами высказывания, но не обязательными. В то же время, развитие как драматургии, так и теории театра приводит к пониманию, что «образ автора» пьесы проявляется не только в речи персонажа-резонера или персонажа-нарратора, но во всей композиции и стилистическом оформлении пьесы, а постановка на сцене может добавить или изменить смысловые акценты, как того хочет режиссер. В «абсолютной драме» эксплицитно, оставляя сейчас проблему ремарок¹⁷, автором которых признается в современном театроведении нейтральный «скриптор» (*scripteur*) [Ubersfeld, 1996b, p. 197], «показывающий» (*montreur*) [Viswanathan-Delord, 2000, p. 159] или «объявляющий» (*présentateur*) [Eigenmann, 2003], представлены только персонажи. Однако «отправителей» сообщения – и соответствующих коммуникативных уровней – в театре так же, как и в эпосе, несколько.

Множественность инстанций театральной речи семиолог театра Т. Ковзан выразил в следующей схеме. Здесь Е – адресант (*émetteur*), R – реципиент (*récepteur*) высказывания [Kowzan, 1992, p. 59]:

¹⁷ Некоторые ученые уподобляют текст ремарок в пьесах тексту нарратора в повествовательной литературе, так как он принадлежит отличному от персонажей субъекту речи. Однако статус ремарок и статус текста нарратора принципиально различен. Ремарки не составляют сценического, т. е. воспроизводимого со сцены, текста, и не могут считаться поэтому в полной мере драматургическим словом. Будучи словесными в тексте пьесы, в спектакле они должны воплотиться в невербальных театральных компонентах, т. е., по сути, они являются записью потенциальной постановки, но не ее элементом.

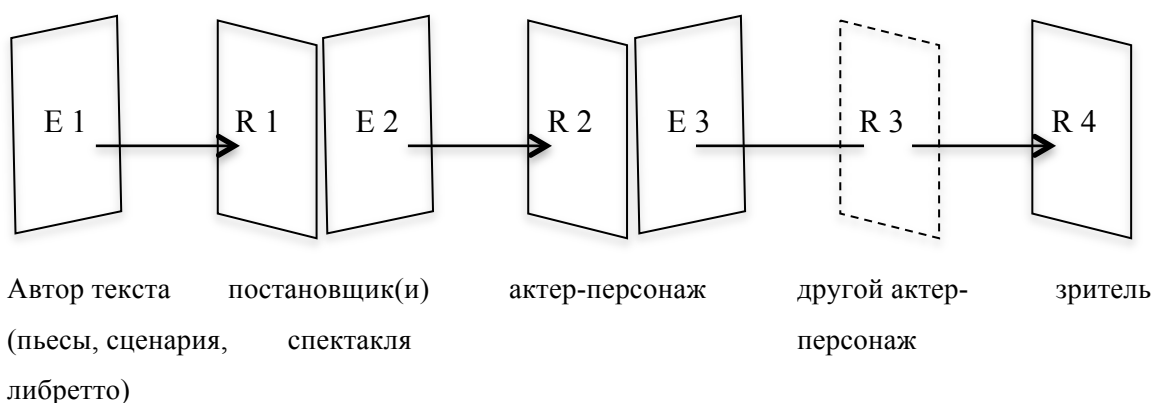


Рис. 4. Схема театральной коммуникации по Т. Ковзану

Относительно адресанта театральной речи в театроведении, вслед за А. Юберсфельд, говорят о «двояком высказывании» (*double énonciation*), так как слова персонажа – это одновременно слова автора. Помимо автора, артисты транслируют со сцены также режиссерское видение текста и решение конкретной реплики. И автор, и режиссер не являются субъектами речи в театре, но их «образы» проявляются во всей совокупности текста, с одной стороны, в сценическом контексте и условиях произнесения текста, с другой. При этом режиссер не является, строго говоря, частью драматургической структуры. Как драматургическое, так и нарративное произведение может быть прочитано на литературном вечере со сцены¹⁸, и в этом случае в нарративной коммуникации появится дополнительный к «образу автора» «образ режиссера».

«Двояким» театральное высказывание можно назвать и в ином смысле. Реплики персонажей в театре озвучивает не сам персонаж, но играющий его актер. Зритель не забывает, что перед ним актер, – но «считывает», декодирует его речь как речь персонажа. Как говорил Ю. М. Лотман, «сущность игрового поведения в том, чтобы и знать и не знать одновременно, помнить и забывать, что ситуация вымышленная» [Лотман, 1980, с. 90]. М. Иссахаровф называет сцену «пространством фиктивного высказывания» и так охарактеризовывает театральную локуцию: «Слова артистов – это высказывания, позаимствованные у некоего архи-говорящего (автора), который отдает реплики некоему виртуальному персонажу, чья идентичность, действительная, не стабильна. Таким образом, фундаментальный принцип,

¹⁸ В античности, как известно, эпические произведения предназначались для сценического прочтения в той же мере, что и драматические.

определяющий вербальное поведение любого локутора (фиктивного) на сцене (словно актуализируя слова Рембо): «Я – это другой»» [Issacharoff, 1985, p.16].

К. Элам в книге «Семиотика театра и драмы» выделяет сообщения «персонаж-персонажу» (*character-to-character*) и «актер-зрителю» (*actor-to-audience; performer-spectator transaction*) как два типа вербальной театральной коммуникации [Elam, 1980, p. 39; *ibid.*, 83]. Инстанция актера в такой модели театральной коммуникации занимает то же место, что в повествовательном тексте отводится нарратору. Он принадлежит вышележащему по сравнению с персонажами коммуникативному уровню. Именно его речь воспринимает зритель – «наррататор» театра. Театровед Б. Мартен открыто говорил об актере как о «замаскированном» нарраторе: «В каноническом драматургическом тексте повествующая инстанция чаще всего “замаскирована”: в сущности, ее “представляют” персонажи, они ее посредники. Она существует только по доверенности. В театре повествующая инстанция постоянно скрывается за показывающей инстанцией, повествователь прячется за изобразителем» [Martin, 1993, p. 202]. Словесно выраженный субъект наррации уступает в театре место сценически выраженному субъекту игры. В инсценировках методом «театра повествования», о котором речь пойдет в пятой главе, дистанция между актером и персонажем напрямую соотносится учеными с дистанцией между нарратором и персонажем, то сокращаемую, то делаемую «явной»: «Витез показывает, что объединяет повествователя и актера: держаться на расстоянии, быть отличным от своих персонажей и имитировать их, пародировать их... Становится понятной метафора Арагона о театре: писатель – это актер» [Plana, 1999, p. 492].

Аналогию между театральными и нарративными субъектами высказывания проводил французский лингвист О. Дюкро в книге «Le Dire et le Dit». О. Дюкро видит в театре и в романе эквиваленты «полифонии» субъектов, свойственный каждому языковому высказыванию. Ученый последовательно различает три субъекта: эмпирического говорящего (*sujet parlant*), локутора (*locuteur*) и субъекта высказывания (*énonciateur*). Субъект высказывания – это инстанция, «ответственная» за содержание высказывания, но не за его «лингвистический материал». Это тот, чью точку зрения, чьи оценки транслирует текст¹⁹. Локутор ответственен за акт

¹⁹ В концепции Г.А. Золотовой это «авторизатор» высказывания [Золотова, 1973, с. 263-278].

высказывания. Говорящий – это фактический «производитель» высказывания как речевой субстанции. Различие субъектов речи О. Дюкро демонстрирует примером иронии: иронизировать значит произносить высказывание как представляющее позицию Е, за которую локутор L не берет на себя ответственность и которую считает абсурдной [Ducrot, 1984, p. 210-211].

В нарративе локутором является нарратор, тот, «кто говорит», а субъектом высказывания – «центр перспективы» по Ж. Женетту, персонаж, с чьей точки зрения ведется повествование, «кто видит». Автор же находится вне повествования, как говорящий – вне смысла высказывания [ibid., p. 207]. В театре субъектом высказывания является персонаж, но далеко не во всем он является локутором реплики. Его речь может не полностью следовать из речи произносящего текст актера, в пример чего О. Дюкро приводит пьесы в стихах: «Несмотря на то, что в «Ученых женщинах» Мольер и артисты изъясняются в стихах, очевидно, что изображаемые персонажи говорят обычно прозой. И когда в какой-то момент Триссотин декламирует стихи, это должно быть обозначено особенным произношением артиста и особенной, со стороны автора, формой стихосложения» [ibid., p. 205].

Спецификой театра по отношению к чистому повествованию является, согласно О. Дюкро, то, что «в качестве субъекта высказывания здесь семиологически функционирует персонаж – фигура, которая в обычном речевом употреблении является локутором, – вследствие чего говорящий, артист своей страны, произносит «я», отсылающее к испанскому синьору Дону Диэго» [ibid., p. 206]. Более того, один и тот же актер на сцене может говорить то от лица персонажа, то от собственного лица, комментируя роль. В пародии на «Сид», приводит пример О. Дюкро, изображающий Дона Диэго может пожаловаться со сцены, что у его партнера «тяжелая рука». В этом случае О. Дюкро предлагает различать: 1) артиста X, говорящего (*comédien*); 2) первого локутора, актера (*acteur*), играющего роль по определенному рисунку; 3) второго локутора, персонажа, играемого актером, который так же, как и первый, обозначается в речи как «я» (*personnage*) [ibid.]²⁰.

²⁰ М. М. Буткевич говорил в таких случаях о «ступенчатой ролевой структуре» [Буткевич, 2010, с. 103]. Один из его учебных спектаклей в ГИТИСе имел такую структуру: «Вверх: Мы, молодые советские актеры, играющие молодых англичан, играющих средневековых шутов, играющих королей и придворных, играющих в игру под названием «Жизнь и судьба». Вниз: наша судьба и наша жизнь, оказывается, – всего лишь игра королей в придворных, которых в свою очередь играют шуты, которых играют английские хиппи, которых играем мы, лично я» [там же, с. 103-104]. Р. Моно похожую структуру спектакля Ж. Лассаля по «Декамерону» Бокаччо описывал как матрешечную (*dramaturgie emboîtée*): на нулевой степени игры «я» отсылает к

Нам кажется целесообразным различение «актера» как рисунка роли и «артиста» как конкретного человека, исполняющего эту роль. В русском репертуарном театре в большинстве спектаклей есть несколько составов артистов, то есть одну и ту же роль могут исполнять в разные дни разные члены труппы. Их игра, безусловно, будет различаться в деталях, однако общий рисунок роли, сценическое поведение и отношение актера к персонажу – задуманы режиссером и остаются неизменны. Ирония по отношению к реплике своего персонажа, как правило, – не сиюминутная импровизация артиста на сцене, но структурный элемент сценического «образа актера». В то же время представляется, что конкретный артист, как и режиссер, не входит в драматургически заданную субъектную перспективу текста. Это реальный коммуникант, посылающий сообщение реальным людям – партнерам по сцене и присутствующим в зале зрителям. На этом уровне отличие от нарративной организации текста получается самое разительное: художественную информацию реципиенту отправляет не автор, не «верхнее звено», но артист, проекция нижележащего по отношению к автору звена «актера» или даже «персонажа».

Касательно адресата высказывания в теории театра говорят о «двойной обращенности высказываний» [Хализев, 1986, с. 187]. Сценическая речь, говорит В. Е. Хализев, «имеет двойную адресацию: актеры-персонажи общаются как друг с другом, так и со зрителями. Поэтому текст драмы соотносим с коммуникацией, в которой участвуют три субъекта: это, во-первых, говорящий; во-вторых, его сценические партнеры (слушатели, которые готовы заговорить сами); в-третьих, зрители, заведомо молчаливые во время спектакля» [там же, с. 188]. В точности согласно такому представлению о театральной коммуникации, английский театровед А. К. Кеннеди рисует схему драматического диалога, где S_1 (Speaker 1) и S_2 (Speaker 2) обозначают участников сценического диалога (говорящих), а *audience* – зрителей [Kennedy, 1983, p. 11]:

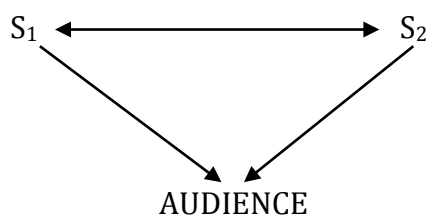


Рис. 5. Схема театральной коммуникации по А. К. Кеннеди

артистам, на первой – к изображаемым ими флорентийцам, на второй – к персонажам из разыгрываемых флорентийцами историй [Monod, 1977a].

А. К. Кеннеди поясняет, что стрелка, соединяющая Говорящего-1 и Говорящего-2, всегда направлена вовне анонимному и не участвующему в разговоре зрителю [ibid.].

Нам кажется также, что, по аналогии с нарратологическими моделями, в театральной коммуникации можно выделить реального (конкретного) и «подразумеваемого» (фиктивного) зрителя. На один и тот же спектакль в разные дни приходит разная публика, между тем внутри спектакля «закладывается» единый образ зрителя и принцип обращения к нему.

Обобщив вышесказанное, мы получим следующую схему театральной коммуникации:



Рис. 6. Схема театральной коммуникации

Объяснение сокращений и знаков:

КА = конкретный актер

КЗ = конкретный зритель

/артист по О. Дюкро/

Р = режиссер

АЗ = абстрактный зритель

Д = драматург

Ч = читатель

ФА₁, ФА₂ = фиктивные актеры

ФЗ = фиктивный зритель

/актеры по О. Дюкро/

П₁, П₂ = персонажи

→ = направлено к

: = создает

Зритель слышит только речь актеров. При этом актеры произносят реплики, написанные драматургом, согласно рисунку роли, проработанному совместно с режиссером спектакля. Актер воспроизводит, таким образом, и текст автора, и

замечания режиссера (режиссера нельзя назвать простым посредником между автором и актерами: артисты знакомятся с текстом пьесы, в том числе и без его участия, но он выстраивает сценическое целое и интерпретирует по-своему текст драмы). Режиссер не может обойтись без драматургического текста. Сообщение драматурга достигает зрителя не прямо, а только посредством творческой переработки режиссера и сценического воплощения артистов.

Различие между конкретным актером, фиктивным актером и персонажем обычно не выражено – это один субъект речи, «актер-персонаж». В традиционной драматургии персонаж выступает проводником идентификации и гарантом мимесиса [Ryngaert, 2001, p. 87]. Однако с конца XIX века наступает «кризис драмы» [Szondi, 2006; Lexique du drame..., 2010, p. 7-21], сопровождаемый «кризисом мимесиса» [Lexique du drame..., 2010, p. 116-121] и «кризисом персонажа», разным проявлениям которого посвящены монография Р. Абирашеда «Кризис персонажа в современном театре» [Abirached, 1978] и книга Э. Фукс «Смерть персонажа: перспективы развития театра после эпохи модерна» [Fuchs, 1996]. Французская исследовательница Ж. Сермон пишет о том, что у персонажа современной драматургии больше нет само собой разумеющейся ясно определенной и целостной идентичности: «Из театра ушла иллюзия персонажа как образа возможного, по меньшей мере правдоподобного, индивидуума, которую устанавливал мимесис буржуазной драмы» [Sermon, 2003, p. 119]. Распространенным становится прием нарушения иерархии уровней коммуникации. Ж. Женетт говорит о подобной практике в театре Л. Пиранделло и уподобляет его нарративному металепсису: «В некотором смысле пиранделлизм «Шести персонажей в поисках автора» или «Сегодня мы импровизируем», где одни и те же лица становятся поочередно то героями, то актерами, есть не что иное, как грандиозное расширение металепсиса, а равно и все то, что, скажем, проистекает из этого приема в театре Жене, или перемены уровней в повествовании Роб-Грийе (персонажи, сошедшие с картины, вышедшие из книги, из газетной вырезки, с фотографии, из сновидения, из воспоминания, из фантазма, и т. п.). Все эти игровые эффекты выявляют своей интенсивностью значимость того предела, который они преступают вопреки всякому правдоподобию и который есть собственно сама наррация (или изображение): подвижная, но священная граница между двумя мирами – миром, где рассказывают, и миром, о

котором рассказывают» [Женетт, 1998d, с. 245]. Любопытно, что о сценическом диегезисе Ж. Женетт говорит как о «рассказываемом» мире.

Коммуникация актеров со зрителями может быть явной – выраженной эксплицитно и физически – или скрытой. Р. Моно рисует три схемы коммуникации сцены и зала [Monod, 1977b, p. 120]:

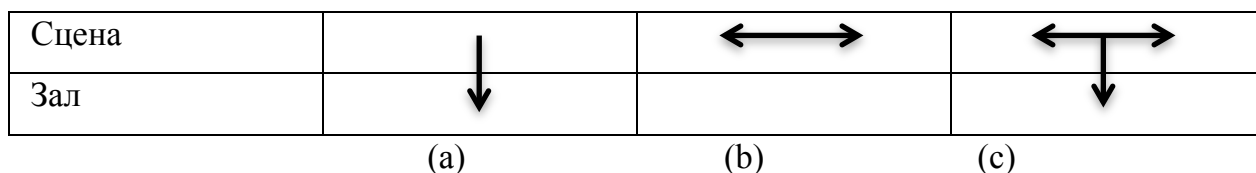


Рис. 7. Модели театральной коммуникации по Р. Моно

(a) – это «чистая эпическая» форма. На сцене представлены только момент и место, в которых чтец (*le récitant*) повествует залу. То, что рассказывается, дано как прошедшее. (b) – это «чистая драматическая» форма. Разыгрывается театральная пьеса: слова и действия общающихся между собой актеров даны как настоящее персонажей. В действительности (a) и (b) никогда не реализуются: Чтец изображает манеру речи и эмоции персонажа, актер не поворачивается к залу спиной или использует свои узнаваемые приемы игры. Между сценой и залом, с колебаниями в одну или другую сторону, всегда устанавливаются отношения (c) – «драматическо-эпическая» форма [ibid., p. 120-121].

Итак, помимо внутридиегетической коммуникации, где в роли говорящего и слушающего выступают персонажи пьесы, театральный текст предполагает коммуникацию внедиегетическую, между сценой и залом. В драматургических текстах поэтому также, как в нарративных, присутствуют два пространственно-временных плана, или хронотопа [Бахтин, 1975b], один из которых относится к событиям фикционального мира (плану содержания, или диегезису), другой – к акту их изображения (плану выражения, или сценической игры).

В нарратологии различие между *Erzählzeit* (временем текста или дискурса) и *erzählte Zeit* (временем повествования или истории) впервые ввел Г. Мюллер в работе [Müller, 1948]. Ж. Рикарду говорил о «времени наррации» (*temps de la narration*) и «времени вымысла» (*temps de la fiction*) [Ricardou, 1967, p. 161-170]. Цв. Тодоров в статье «Поэтика» формулирует эту оппозицию так: «категория времени связана с соотношением между двумя временными осями: осью самого текста литературного произведения (которая для нас проявляется в линейной

последовательности букв на странице и страниц в книге) и гораздо более сложно организованной осью времени в мире вымышленных событий и персонажей» [Тодоров, 1975, с. 63-64].

Аналогично театральные исследователи разделяют время представления (*temps de la représentation*) и время интриги (*temps de l'intrigue*) [Gouhier, 1958, p. 151-161], время сценическое (*temps scénique*) и драматическое (*temps dramatique*), или изображаемое время (*temps représenté*) [Pavis, 2012, p. 171]. Относительно пространства также говорят о драматическом (*espace dramatique*), или изображаемом пространстве (*espace représenté*), и пространстве сценическом (*espace scénique*) [Pavis, 2012, p. 167]. А. Юберсфельд говорит в связи с этим о двойственной референции театрального знака: есть текстовый референт R (в «Федре», например, это Афины, Крит) и сценический референт R' (сконструированное игровое пространство) [Ubersfeld, 1996b, p. 122]. Авторы издания «Что такое театр?» К. Бийе и К. Трио рассуждают: «... во время представления возникает различие между временем, общим для артистов и зрителей (реальным временем игры в сценическом пространстве) и драматическим фиктивным временем (виртуальным изображаемым временем в драматическом пространстве)» [Biet, Triau, 2006, p. 412].

Отношения между пространственно-временными планами произведения в театре и повествовательной литературе, однако, различны.

В отличие от повествовательной литературы, в театре хронотоп изображающего акта не просто отличается от изображаемого, но обозначает его. «В той мере, в какой театр изображает человеческие действия, театральное пространство будет местом этих действий, местом, которое, по всей необходимости, будет иметь связь (миметическую или отстраненную) с референциальным пространством людей. Иначе говоря, театральное пространство есть образ (даже если от противного) и обратный оттиск реального пространства» [Ubersfeld, 1996b, p. 113]. П. Павис говорит о «референциальной иллюзии»²¹ (*illusion référentielle*), согласно которой сценический объект воспринимается не как знак, но как непосредственный референт, то есть как принадлежащий уровню не реального мира, но фикции. Особенность сценического семиозиса состоит именно в том, что

²¹ Аналогичным образом Ю. М. Лотман обозначал принцип семиотики кино как «иллюзию реальности» [Лотман, 1973, с. 32].

два этих уровня в восприятии зрителей «смешиваются без конца» [Pavis, 1982, p. 15-17].

Ф. Ногретт схематизирует двойственную природу театрального мира в следующей схеме [Naugrette, 2002, p. 78]:

Вымысел	Представление
Персонажи	Артисты
Речь и движения персонажей	Искусство актера
Место событий	Декорации
Время событий	Продолжительность спектакля
Внесценическое	Закулисье

Рис. 8. Соответствие фикциональных и реальных элементов в театре по Ф. Ногретт

Все, что зритель видит на сцене, имеет двойственный статус, принадлежит одновременно миру вымысла, диегезису, и миру игры, представлению. Настоящее зрительское удовольствие в театре возникает, замечает Ф. Ногретт, именно в осознании этого семиозиса, в постоянном колебании от иллюзии к ее отрицанию и обратно [ibid.].

Академик Д. С. Лихачев писал: «Что же такое это театральное настоящее время? Это настоящее время представления, совершающегося перед глазами зрителей. Это воскрешение времени вместе с событиями и действующими лицами, и при этом такое воскрешение, когда зрители должны забыть, что перед ними прошлое. Это создание подлинной иллюзии настоящего, при которой актер сливается с представляемым им лицом так же, как сливается изображаемое на театре время с временем находящихся в зрительном зале зрителей» [Лихачев, 1967, с. 300]. Основополагающее отличие игры от наррации заключается в том, что субъект игры как бы «притворяется»²² субъектом истории, говорит и действует за него, в то время как субъект повествования, нарратор, отделен от персонажей и

²² Ср. в [Biet, Triaud, 2006, p. 466]: «В западном театре актер воспринимается в первую очередь как имитатор. Его тело постоянно присутствует в сценическом пространстве, <...> однако оно становится другим, когда он входит в пространство драматическое (и одновременно участвует в его создании). Он фигурирует, таким образом, как тень и как симулякр». Лингвист Дж. Серль отмечал в статье «Логический статус художественного дискурса»: «Актер делает вид, будто он кто-то другой, нежели тот, кем он на самом деле является, и будто он осуществляет речевые акты и прочие действия данного персонажа» [Серль, 1999, с. 42].

принадлежит только уровню наррации. Речь актера поэтому обозначает речь персонажа, а речь нарратора передает речь персонажа.

Нормативная поэтика драматургии исходит из максимального сближения изображающего и изображаемого действия, актера и персонажа. Классицистическое единство времени состоит именно в том, чтобы «совместить, насколько это возможно, время фиктивное и время реальное» [Larthomas, 1980, p. 154]. Такой идентификации помогает гомогенность театрального знака: «Театральный знак имеет ту же субстанцию выражения, что и представляемый им объект» [Ubersfeld, 1996с, p. 37]. Референт языкового знака в театральном тексте при сценическом миметизме двойственен: «Театральный знак имеет ту же субстанцию выражения, что и представляемый им объект» [Ubersfeld, 1996а, p. 71].

Само наличие двух пространственно-временных осей, однако, предполагает возможность их расхождения, асинхронности. Простейшим примером расхождения времени представления и времени истории в театральном тексте являются временные эллипсы. Между сценами либо целыми актами, написанными во временном реализме, то есть в которых совпадает время фиктивное и время реальное, время диегетических событий и время сценической игры, может, даже в классицистической пьесе, проходить определенное время, не находящее выражение в соответствующей временной паузе на сцене. За три часа сценического времени актерская труппа способна благодаря эллипсам изобразить отрывок жизни, длящийся значительно больше. Основное правило правдоподобия здесь – сохранение ритма внутри сцен, так что каждая сцена, взятая отдельно, представит собой «род равенства между нарративным и фиктивным сегментами» [Ricardou, 1967, p. 164]. В XX веке и это правило было разрушено, когда в «Долгом Рождественском обеде» Т. Уайлдера и в «Фаусте и Йорике» Ж. Тардые герои буквально старели на глазах, уничтожая какое бы то ни было временное правдоподобие.

История инсценировок прозы подчиняется общим тенденциям развития драматической литературы. Большинство инсценировок 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. Наряду с такими «драматизациями», существуют инсценировки, эксплицитно обозначающие различие между историей и игровым пространством, заведомо нарушающие принцип драматургического правдоподобия, принцип «абсолютной драмы».

§4. Языковые различия повествовательных и драматургических текстов

Главным формальным отличием нарративных текстов от драматургических считается наличие опосредующей повествовательной инстанции. Театр, как кино и другие изобразительные искусства, «обычно не имеет ничего похожего на голос нарратора, на «рассказчика» [Chatman, 1990, p. 113]. Из отсутствия повествователя в тексте логически должно вытекать отсутствие категорий, свойственных только тексту повествователя.

К. Фромийог и А. Сансье-Шато приводят следующие знаки вмешательства повествователя в повествование:

- а) повествователь отсылает к моменту, когда он пишет: лица, пространство, время (я-здесь-сейчас) указывают на ситуацию высказывания. Его голос прежде всего обнаруживается:
- колебанием времен: вторжением в повествование комментирующего *imparfait*, настоящего и будущего гномического, будущего в прошедшем;
 - употреблением первого лица единственного или множественного числа. Последнее вводит в романный мир наррататора;
 - модальностью высказывания: императивы, вопросительные или восклицательные предложения свидетельствуют о позиции нарратора, в которой он убеждает наррататора;
- б) повествователь может также интерпретировать рассказываемое, что обнаруживается в субъективных оценках и вводных словах с модальным значением [Fromilhague, Sancier-Chateau, p. 7-8].

Суммируя это утверждение с другими исследованиями о повествовательной литературе, сделаем вывод, что знаки присутствия повествователя в тексте сводятся к трем сферам: 1) грамматические показатели лица и времени, свидетельствующие о нарративном в противовес речевому режиму высказывания; 2) передача повествователем речи и мыслей персонажа, текстовая интерференция текстов

повествователя и персонажа при такой передаче; 3) точка зрения, или фокализация повествования, которая может быть либо персональной (внутренней), либо aukториальной (внешней).

Рассмотрим каждую из этих сфер, чтобы определить, какие элементы повествовательного текста должны теоретически подвергаться трансформации при инсценировке.

1.4.1. Нарративный и диалогический режимы высказывания

Издавна драму и эпос противопоставляли по признаку времени. Антитеза эпического и драматического способа репрезентации, основанная на параметре времени, была сформулирована И. В. Гете в статье 1797 года «Об эпической и драматической поэзии», где он писал, что «эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как свершающееся в настоящем» [Гете, 1980, с. 274]. Однако это не единственный вариант соотнесения рода литературы со временем. Эпос теоретики в большинстве своем сближали с прошедшим, однако у Дж. Эрскина с ним соотносилось будущее, а у Э. Штайгера – настоящее, за драматургией закрепляли поочередно то настоящее (В. Гумбольдт, Э. С. Даллас), то будущее (Жан Поль, Ф.Т. Фишер, Э. Штайгер), то прошедшее (Дж. Эрскин) [см. Уоррен, Уэллек, 1978, с. 242-245; Женетт, 1998а].

Неоднозначность в определении времени театрального текста Ж. Женетт объяснял различием формы и предмета драматургии: «по своей форме (представление на сцене) она явно принадлежит к настоящему, а по своему предмету (по традиции) — к прошедшему» [Женетт, 1998а]. Характерно, что Ж. Женетт не говорит о лингвистических основаниях проблемы²³. Соотнесение родов литературы со временем в теории литературы имеет под собой, как ни парадоксально, не лингвистическую, но философскую базу. В ряде лингвистических трудов XX века, тем не менее, были предприняты попытки противопоставить повествовательные и театральные

²³ Любой текстовый анализ покажет, что как в повествовательных, так и в драматургических текстах употребляются все три времени. В нарративных текстах встречается настоящее историческое, в диалогической драматической речи для передачи внесценических историй используется прошедшее, в обоих типах может использоваться будущее. В «Трех сестрах», в частности, в первой сцене прошедшее время доминирует над остальными, а настоящее время намеренно избегается. Такой прием, безусловно, создает художественный эффект своим нарочитым отталкиванием от нормы – французский ученый М. Винавер замечает по этому поводу, что «настоящее персонажей не прекращает от них ускользать, убегать» [Vinaver, 1993, p. 254-255] – однако пьеса не становится от этого романом. Как не становится пьесой роман, написанный в настоящем времени, как, например, «Расписание» М. Бютора или «Война» Ж.-М. Г. Ле Клезио.

тексты по лингвистическому параметру как относящиеся к различным планам высказывания, определяемых прежде всего по формам глагольного времени.

Разграничение планов высказывания впервые ввел французский ученый Э. Бенвенист в статье 1959 года «Отношения времени во французском глаголе» (в русском переводе – XXI глава книги «Общая лингвистика» [Бенвенист, 1974]). Э. Бенвенист показал, что времена глагола во французском языке являются элементами не одной, но двух взаимодополняющих систем.

План исторического повествования (*histoire*) характеризуется исторической целевой установкой и фиксирует события без вмешательства со стороны говорящего. Для него характерны формы третьего лица, характеризуемого Э. Бенвенистом как «не-лицо», так как оно не противопоставлено в повествовательном контексте первому и второму, и три времени: аорист (*passé simple*), имперфект (*imparfait*) и плюсквамперфект (*plus-que-parfait*). «События изложены так, как они происходили по мере появления на исторической арене. Никто ни о чем не говорит, кажется, что события рассказывают о себе сами. Основное время — аорист, которое является временем события независимо от рассказчика» [Бенвенист, 1974, с. 276]. Настоящее время исключается из плана повествования, кроме случаев настоящего исторического или настоящего вневременного. Будущего также нет, только форма «перспектива», будущего-в-прошедшем (см. примеры Э. Бенвениста: *il allait partir* «ему предстояло уехать», *il devait tomber* «ему суждено было пасть»).

В отличие от плана повествования, речевой план (*discours*) оперирует всеми личными формами глагола и всеми временными формами, кроме аориста. Самыми характерными для него являются настоящее, будущее и перфект (*passé composé*). Общим временем двух планов является *imparfait*. Настоящее время является базовым для плана речи, так как к нему относятся сообщения, соотносимые с ситуацией высказывания «я/ты, здесь, сейчас», т. е. с самим моментом речи. Важно отметить, что дихотомия *histoire / discours*, по Бенвенисту, не соответствует в точности делению речи на устную и письменную: в понятие речи входят «многочисленные письменные формы, которые воспроизводят устную речь или заимствуют ее манеру и цели: письма, мемуары, драматическая литература, учебная литература — одним словом, все те жанры, где кто-то обращается к кому-то, становится отправите-

лем речи и организует высказываемое в формах категории лица» [там же, с. 276]. Также Э. Бенвенист отмечает, что внутри текста может иметь место переход из одной временной системы в другую, указывая на два типичных случая: «внутри исторического повествования появляется отрезок речевого плана, например, когда историк передает слова какого-либо лица или когда он выступает сам с оценкой излагаемых событий» [там же, с. 277]. Драматургия по Бенвенисту, как мы видим, задействует план речи, повествовательные же тексты построены на плане исторического повествования с вкраплениями речевого плана в случае включения в текст прямой речи персонажей и прямого обращения к читателям.

Также на материале французского языка свою теорию временных планов предложил Х. Вайнрих в монографии 1964 г. «Tempus: Besprochene und erzählte Welt». Х. Вайнрих выделяет две группы глагольно-временных форм: времена обговариваемого мира, или «комментирующие времена» (*besprochene Welt*) и времена рассказываемого мира, или «нарративные времена»²⁴ (*erzählte Welt*). В первую группу входят *présent*, *passé composé* и *futur*, во вторую – *passé simple*, *imparfait*, *plus-que-parfait* и *conditionnel*. Времена первой группы представлены в драматическом диалоге, политическом меморандуме, редакционной статье, завещании, научном докладе, философском эссе, юридическом комментарии и всех формах ритуальной, кодифицированной и перформативной речи [Weinrich, 1973, p. 33]. Времена второй группы – в сказках, детективах, легендах, новеллах, историческом рассказе или романе, а также журналистском репортаже [ibid.]. Всякий комментарий «есть фрагмент действия», он «заострен» и направлен на «немедленную реакцию» адресата. Времена же нарративные выступают знаком для слушателя, что это высказывание есть «всего лишь» повествование, которое он может слушать с определенной долей отстранения [ibid., p. 34]. Прямую речь персонажей, диалоги героев Х. Вайнрих предлагал анализировать отдельно от самого повествования [ibid., p. 37], тем самым сближаясь с позицией Э. Бенвениста о переходе в этом случае к иному плану высказывания.

Отличие своей системы от системы Э. Бенвениста сам Х. Вайнрих усматривал в двух пунктах. Во-первых, одно и то же время, по Х. Вайнриху, не может принадлежать одновременно двум временным планам (как *imparfait* у Бенвениста). Во-вто-

²⁴ Как «обговариваемый и рассказываемый мир» термины Х. Вайнриха переводит З. Я. Тураева [Тураева, 1979, с. 43], как «комментирующие» и «нарративные времена» – Н.А. Молчанова [Молчанова, 2008, с. 22-25].

рых, Х. Вайнрих не принимает теории не-лица и считает, что грамматическая форма лица не принимает участия в определении текста как нарративного или комментирующего: например, первое лицо при аористной форме не может перевести высказывание в режим комментария²⁵. Между тем, повествовательные и драматургические тексты Х. Вайнрих относит к разным планам высказывания в той же мере, что и Э. Бенвенист.

Обе приведенные выше концепции не связывают различие временных планов с разделением текстов на художественные и нехудожественные. Э. Бенвенист в качестве примеров приводит тексты историка Г. Глотца наравне с отрывками из О. Бальзака. Х. Вайнрих пишет, что при определении текста как комментирующего или нарративного не важен ни объект повествования, ни вымысленность/невымысленность истории [ibid., p. 33]. В то же время, в нарратологии появляются концепции, которые нарративный режим высказывания называют признаком литературности, отличием фикциональных текстов от нефикциональных.

Основополагающей в новом подходе к фикциональности текста, в центре которого стоит особый статус временных форм, является концепция К. Хамбургер, согласно которой дистинктивными признаками художественного текста являются претерит, его атемпоральное значение и перемещение центра пространственно-временных координат от говорящего к персонажу [Hamburger, 1957/1973]. К. Хамбургер разграничивает план «высказывания» (*die Aussage*) и план «фикционального повествования» (*fiktionale Erzählen*). В плане *Aussage* высказывания соотнесены с реальной ситуацией *Ich-Origo* и реальным субъектом высказывания. В плане *fiktionale Erzählen* центром координат пространственно-временной системы, субъектом действий, мнений, чувств и суждений вместо говорящего становится фиктивный персонаж или несколько персонажей. Прошедшее время детемпорализуется и служит не для обозначения предшествования моменту речи, но для выражения фикциональности текста. Особый статус «эпического претерита» обнаруживается в сочетании прошедшего времени глагола с дейктическими наречиями настоящего или будущего, невозможного в обычной речи, типа *Morgen war Weihnachten* («Завтра было рождество»). Перволичное повествование, субъектом которого выступает один из

²⁵ Об ошибочном понимании Х. Вайнрихом мыслей Э. Бенвениста о значении первого лица в высказывании см. [Gandon, 1997].

персонажей, К. Хамбургер относит не к «фикциональному повествованию», но к *Aussage*.

Схожее с К. Хамбургер мнение об особом фикциональном значении прошедшего времени в художественных текстах высказал Р. Барт в его программном тексте «Нулевая степень письма»: «Простое прошедшее время *означивает* самый факт созданности произведения, иначе говоря, сигнализирует о нем и его заявляет. <...> Употребление простого прошедшего времени и третьего лица в Романе — вот тот неотвратимый жест, которым писатель указывает на надетую им маску» [Барт, 2000, с. 67-72]. Понимание художественного времени как времени особого, моделирующего вторичную реальность, подчеркивал Д. С. Лихачев: «Художественное время стремится выключить произведение искусства из реального времени, создать свое время, независимое от реального. <...> На протяжении всей истории русской литературы 10-17 вв. мы можем заметить, что развитие ее идет ко все большей и большей изобразительности. От обозначения, знака и символа словесное искусство все более и более переходит к изображению, к созданию иллюзии действительности. Именно в связи с этим художественное время все больше эмансипируется от реального, приобретает самостоятельность и внутреннюю законченность. Суть этого эмансипированного времени состоит в том, что прошлое, изображенное в реалистическом произведении, получает собственное существование, может развиваться внутри себя, в своей собственной последовательности настолько ясно, “зримо”, создает такую иллюзию реального развития времени, что это прошлое оказывается как бы настоящим — настоящим увлеченного им и перенесенного в него читателя» [Лихачев, 1967, с. 127-128].

А. Банфилд в монографии «Непроизносимые предложения» рассматривает подходы Э. Бенвениста и К. Хамбургер как противостоящие коммуникативному пониманию литературы, согласно которому «повествовать значит говорить» – «*to narrate is to speak*» [Banfield, 1982, p. 141]. Оба ученых, указывает А. Банфилд, предлагают выделить повествование в отдельную лингвистическую категорию на основе отличий от обычной речи. А. Банфилд вслед за ними различает ситуацию коммуникации (*communication*) и ситуации наррации (*narration*). Коммуникативным исследователь считает только такое высказывание, которое подразумевает

обязательно и говорящего, и слушателя, а также ориентировано на настоящее. Нарративным считается такое высказывание, которое может иметь или не иметь говорящего, но обязательно не имеет адресата/слушающего, настоящего, «здесь» и «сейчас» [ibid., p. 171]. В нарративных текстах поэтому недопустимо только второе лицо, форма же первого лица сама по себе еще не может быть признаком речевого плана.

А. Банфилд справедливо замечает, что перволичная форма в художественном повествовании с легкостью сочетается с аористом, что свидетельствует о возможности нарративного прочтения этой формы. Однако одна из форм перволичного повествования, по мнению А. Банфилд, выпадает из ряда нарративных текстов. Сказ – это, по А. Банфилд, имитация речи, в его задачи входит представить кого-то, говорящего аудитории, с обозначением особенностей произношения, с учетом потенциального ответа публики, что не свойственно наррации [ibid., p. 178]. В сказе отчетливо присутствует второе лицо [ibid., p. 172]. Это позволяет А. Банфилд отнести сказ к ситуации коммуникации. Драматургию А. Банфилд не анализирует, однако исходя из ее замечаний можно предположить, что она отнесла бы ее к коммуникации, так как у театрального текста всегда есть слушатель, находящийся «здесь и сейчас» – партнер по сцене либо зритель, разницу между которыми, судя по определению сказа, А. Банфилд не усматривает.

В современной французской лингвистике текста терминам Э. Бенвениста предпочитают дихотомию *plan embrayé* / *plan non-embrayé*. Текст, относящийся к *plan non-embrayé* («нешифтерному плану»), не содержит указаний на ситуацию высказывания, в отличие от текста, относящегося к *plan embrayé* («шифтерному плану»). Категория нешифтерного плана включает в себя не только нарративные тексты, но и другие высказывания, не имеющие дейктической референции, как, например, пословицы, словарные статьи, математические доказательства [Maingueneau, 2007, p. 51-52].

В отечественной лингвистике развитие идеи временных планов начинается с середины 1960-х годов. Н. С. Поспелов разграничивает на материале русского языка два ряда грамматических значений в формах глагольного времени, соответствующих различию «между двумя планами высказывания: 1) планом свободной речевой деятельности говорящего, не ограничиваемой никаким

специальным заданием, т. е. планом коммуникации, и 2) планом информации, ограничиваемой своим назначением – сообщения о событиях в рассказе о прошлом, при регистрации происходящего в настоящем или программировании предстоящего, имеющего произойти в будущем» [Поспелов, 1966, с. 17]. При этом, как указывает Н. С. Поспелов, «если во французском и других романских языках мы имеем дело с морфологическим разграничением двух планов высказывания, то в русском языке отчетливо проводится только семасиологическое различие в значениях одних и те же форм времени при употреблении их в плане коммуникации или в плане информации» [там же, с. 18]. Если во французском языке, на котором основывался Э. Бенвенист в своей теории, различие между планами выражается формально, в выборе либо аористных, либо перфектных форм времени, то применительно к русскому языку можно говорить только о перфектном или аористическом значении форм прошедшего времени. Перфектное значение «представляет собою основное значение русского прошедшего времени совершенного вида, как оно складывается на линии субъекта речи и употребляется в целях коммуникации» [там же, с. 20]. В повествовании «грамматические значения реализуются в отрыве от конкретной ситуации настоящего субъекта речи, отражая в ходе информации о событиях их временную последовательность и одновременность» [там же, с. 24]. Формы прошедшего совершенного обозначают «отдельные факты прошлого, сменяющие друг друга и совершенно отрешенные от временной зоны настоящего субъекта речи, т. е. имеют аористическое значение» [там же, с. 25]. Формы прошедшего несовершенного в имперфектном значении могут быть употреблены как в плане информации, так и в плане коммуникации. В плане коммуникации они «не сопровождают в качестве одновременных какие-либо формы прошедшего времени, передающие основные действия, не выступают в качестве временного фона других действий, а употребляются совершенно самостоятельно, непосредственно изображая прошлое как цепь процессов» [там же, с. 22-23]. В плане информации прошедшее несовершенное «является только средством описания, а не воспроизводит прошлое в его течении» [там же, с. 25].

Идею исследования временных форм и планов в свете концепции фикциональности на материале английского языка развивает З. Я. Тураева в книге «Категория времени: Время грамматическое и время художественное» 1979 года.

З. Я. Тураева разграничивает план непосредственного общения и план сюжета. Первый «предполагает коммуникацию, возникающую в определенных пространственно-временных условиях, соотнесенную с конкретной внеязыковой ситуацией» [Тураева, 1979, с. 43], второй «выходит за рамки естественного языка и принадлежит вторичной моделирующей системе, каковой является искусство» [там же, с. 45]. Дифференцирующими чертами временных систем З. Я. Тураева считает «ориентированность ситуации непосредственного общения на грамматический момент речи (за знаком стоит объективная реальность); ориентированность ситуации на некий векторный нуль, как точку определения последовательности действий (за знаком нет конкретной реальности)» [там же].

Влиятельной концепцией в русистике стала концепция Е. В. Падучевой, которая вводит понятие «режима интерпретации эгоцентрических элементов языка». Аналогично плану повествования и плану речи у Э. Бенвениста Е. В. Падучева выделяет речевой, он же диалогический и дейктический, и нарративный режимы интерпретации. Речевой режим «соответствует случаю, когда предложение интерпретируется в условиях канонической, т. е. полноценной коммуникативной ситуации. И только в канонической ситуации имеет смысл говорить о моменте речи: момент речи определяется как настоящий момент говорящего, который совпадает с настоящим моментом адресата – слушающего. Тем самым при интерпретации в речевом режиме все временные формы интерпретируются через их отношение к моменту речи» [Падучева, 2010, с. 286]. Повествовательный текст «является результатом отчуждения высказывания от субъекта речи, от говорящего; он интерпретируется в условиях неполноценной коммуникативной ситуации, в нарративном режиме. В нарративном режиме отношения предложения к моменту речи не существует <...>, видо-временная форма интерпретируется не относительно момента речи, а относительно другой точки отсчета – текущего момента текстового времени» [там же]. Нарратив противопоставляется разговорному дискурсу, а изменение правил интерпретации языковых элементов мотивировано в нарративе «изменением условий коммуникации – особым коммуникативным режимом функционирования языка» [там же, с. 199]. Прошедшее время при дейктическом режиме выражает предшествование настоящему времени говорящего («– *Что ты делал? – Играл в карты*» [там же, с. 291]), при нарративном – синхронность

настоящему времени наблюдателя («Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» («Пиковая дама») [там же]). Также Е. В. Падучева отдельно рассматривает гипотаксический режим интерпретации, определяющий значение форм в подчиненных клаузах. Планы высказывания Е. В. Падучева рассматривала по отношению не только к временным глагольным формам, но и к другим эгоцентрическим элементам языка, определяющих свое значение только исходя из контекста речи. В одном и том же тексте при этом, как замечает Е. В. Падучева, «как правило, возможны разные режимы интерпретации для разных эгоцентриков; <...> текст не принадлежит весь к какому-то одному плану» [Падучева, 2008].

Изменение интерпретации языковых элементов в повествовательном тексте по сравнению с разговорным дискурсом вызвано, по мнению Е. В. Падучевой, неполноценностью коммуникативной ситуации, в которой оказывается читатель. Схожая неполноценность, или неканоничность, характеризует и лирические стихотворения [Ковтунова, 1986; Падучева, 2010, с. 189], что позволяет лирическим текстам быть исследуемым лингвистами с позиции режимов интерпретации. Драматургические же тексты русскими исследователями с этой позиции, как правило, не рассматриваются, вплоть до того, что сказав о необходимости «выявить особенности употребления и интерпретации языковых элементов в нарративе, отличающие нарратив, прежде всего, от разговорного дискурса, но также и от других литературных жанров» [Падучева, 2010, с. 199], Е. В. Падучева затем говорит о лингвистических различиях только между нарративом и лирикой, словно драматургия не входит в число родов литературы.

Проблематика планов высказывания в русских исследованиях соотносится с абсолютным/относительным употреблением временных форм в языке. Одним из проявлений относительного употребления настоящего времени, отрешенного от «конкретной временной ситуации настоящего субъекта речи» [Поспелов, 1966, с. 26] Н. С. Поспелов называет настоящее время театральных ремарок. В исследованиях А. В. Бондарко выделяет его в отдельную форму «сценического настоящего» [Бондарко, 2005, с. 278]. В поле зрения лингвистов как отличающийся от разговорного дискурса язык драмы попадает, таким образом, только в части второстепенного, ремарочного текста.

Французскими исследователями драматический диалог характеризуется как безусловно принадлежащий плану речи. «Театр – это, прежде всего, диалог, то есть, в лингвистическом смысле слова, речь», – замечает по отношению к оппозиции Э. Бенвениста исследователь языка драмы П. Лартома [Larthomas, 1980, p. 153]. Драматургическая ситуация речи эксплицитно называется дейктической. Семиолог А. Серпиери утверждает: «Театр не стремится рассказывать истории в повествовательном смысле; это система многоосевого взаимодействия инстанций высказывания внутри сценического пространства. Особенность театра состоит в пространственной и дейктической организации слов и движений персонажей» [Serpieri, p. i2]. «Театр – это дейктическое искусство, – говорит Д. Ледюр. – Перенести роман на сцену означает преобразовать некоторые комментарии в ремарки, <...> произвести его пространственное воплощение» [Ledur, 1992, p. 46]. «Театр, пространство я, прямая репрезентация мира, следует отличать от повествования, пространства он и косвенных отношений», – пишет в работе о литературных родах И. Сталлони [Stalloni, 2005, p. 30].

Итак, в современной лингвистической теории считается, что употребление временных форм в повествовательных текстах отличается от такового в ситуации канонической коммуникативной ситуации. Одни ученые ограничивают нарративный режим художественными повествовательными текстами, другие включают в его поле действия историографию и другие виды нехудожественного повествовательного высказывания. При этом и те, и другие не рассматривают как нарративный драматургический сценический текст. Драматургический текст приравнивается к канонической коммуникативной ситуации как диалог между говорящим и слушающим персонажами, связанных единством места и времени²⁶: «собственно каноническая коммуникативная ситуация в драматическом дискурсе воспроизводится между героями пьес, которые находятся в условиях непосредственного сценического контакта» [Петрова, 2013, с. 56]. Референция к сцене при анализе планов высказывания лингвистами не учитывается.

²⁶ Определение канонической коммуникативной ситуации (*the canonical situation of utterance*) дано Дж. Лайонзом во втором томе «Семантики»: «это понятие включает в себя передачу сигналов от одного к одному или от одного к многим с помощью голоса по вокально-слуховому каналу, с присутствием в едином пространстве всех ее участников, способных видеть друг друга, воспринимать сопутствующие высказываниям незвуковые паралингвистические элементы и брать на себя каждый по очереди роль получателя и отправителя» [Lyons, 1977, p. 637].

1.4.2. Текстовая интерференция

Отсутствие в драматургическом тексте нарратора приводит, по мнению исследователей, к невозможности в театре явления текстовой интерференции или «двуголосости».

Текстовая интерференция – это «гибридное явление, в котором смешиваются мимесис и диегесис (в платоновском смысле), совмещаются две функции – передача текста персонажа и собственно повествование (которое осуществляется в тексте нарратора)» [Шмид, 2003, с. 199]. В. Шмид подчеркивает, что это явление характерно для художественной прозы, но «не для поэзии или драмы» [там же].

Термин «интерференция» был введен в работе «Марксизм и философия языка» В. Н. Волошинова в 1929 г. на примере анализа стиля повести Ф. М. Достоевского «Скверный анекдот»: «Каждый из <...> эпитетов является ареной встречи и борьбы двух интонаций, двух точек зрения, двух речей! <...> почти каждое слово этого рассказа <...> входит одновременно в два пересекающихся контекста, в две речи: в речь автора-рассказчика (ироническую, издевательскую) и в речь героя (которому не до иронии). <...> Перед нами классический случай почти совершенно не изученного лингвистического явления — *речевой интерференции*» [Волошинов, 1930, с. 133-134].

М. М. Бахтин называл явление взаимопроникновения голоса персонажа и голоса нарратора «гибридной конструкцией»: «Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора» [Бахтин 1975а, с. 118].

Если Бахтин говорил преимущественно об интонационной, оценочной разнонаправленности повествовательного текста, в который вторгается голос персонажа, то модель текстовой интерференции Шмида «не предусматривает какого-либо определенного ценностного отношения интерферирующих текстов» [Шмид, 2003, с. 200]. Текстовая интерференция происходит тогда, когда хотя бы один из следующих признаков отсылает в повествовательном тексте не к повествователю, а к персонажу: тематические, оценочные, лексические, синтаксические, признаки лица, времени глагола, указательных систем (дейктики), языковой функции (в смысле

К. Бюлера) [там же, с. 202-204]. Шаблоны передачи текста персонажа (ТП) – прямая речь, косвенная речь, несобственно-прямая речь – являются ступенями нарраториальной трансформации текста персонажа (ТП) с различной дистрибуцией признаков по ТП и ТН (тексту нарратора) [там же, с. 209]. В прямой речи все признаки отсылают к ТП; в косвенной речи лицо, время и синтаксис указывают на ТН, в то время как тематические и оценочные признаки, дейксис и лексика могут указывать на ТП; в несобственно-прямой речи время и лицо относятся к ТН, все остальные же признаки могут указывать на ТП [там же, с. 209-236].

Американский ученый Б. МакХейл в 1978 г. предложил детализированную типологию способов передачи речи персонажа в повествовательном тексте. На шкале «from purely diegetic to purely mimetic» [McHale, 1978, p. 258] он выделил семь следующих типов: 1) диегетическое резюме (*diegetic summary*) – сообщение об акте речи, не раскрывающее, что было сказано и как; 2) резюме, в меньшей степени диегетическое (*summary, less 'purely' diegetic*) – сообщение об акте речи, излагающее в общих чертах его содержание, но не передающее форму и стиль; 3) косвенный парафраз содержания (*indirect content-paraphrase*) – перефразирование речи персонажа, игнорирующее ее форму и стиль; 4) косвенная речь с элементами мимесиса (*indirect discourse, mimetic to some degree*) – форма косвенной речи, передающая некоторые стилистические особенности речи персонажа; 5) свободная косвенная речь (*free indirect discourse*) – текст без рамочной части, вводящей чужую речь, формально сохраняющий принадлежность повествователю, но миметически воспроизводящий экспрессию речи персонажа и употребляющий дейксис как в прямой речи; 6) прямая речь (*direct discourse*) – цитирование монолога или диалога персонажа, создающее иллюзию мимесиса; 7) свободная прямая речь (*free direct discourse*) – прямая речь без конвенциональных знаков, отделяющих ее от текста повествователя, – типичная форма внутреннего монолога модернистского романа [ibid., p. 258-260].

В типологии Ж. Женетта [Женетт, 1998d, с. 187-192] два первых типа по МакХейлу соответствуют «нарративизированному», или «пересказанному», дискурсу (*discours narrativisé ou raconté*). Все виды косвенной речи, в том числе СКД, французский ученый характеризует как «транспонированный дискурс» (*discours transposé*). В транспонированной речи присутствие повествователя «явственно ощу-

тимо в самом синтаксисе фразы» [там же, с. 189], так что «хотя эта форма несколько более миметична, чем пересказанный дискурс, и в принципе способна исчерпывающим образом воспроизвести исходную речь, она никогда не гарантирует читателю буквальной точности в воспроизведении “реально” произнесенных слов, а главное, не дает ему ощущения такой точности» [там же]. Прямую речь, в которой повествователь делает вид, что буквальным образом передает слово своему персонажу, Ж. Женетт называет наиболее миметической формой, носящей «драматический характер» [там же, с. 190]. Последний тип, свободную прямую речь, Женетт называет «непосредственной речью» (*discours immédiat*), предпочитая это именование общепринятому «внутреннему монологу», так как «главное <...> отнюдь не состоит в том, что этот монолог является внутренним, а в том, что он с самого начала (“с первых строк”) освобождается от нарративного покровительства, что он занимает с самого начала действия переднюю часть “сцены”» [там же, с. 191]. Этот способ повествования устраняет «последние сигналы нарративной дистанции» [там же].

Традиционно особое внимание в теории интерференции уделяется несобственно-прямой речи, так же именуемой свободно-косвенным дискурсом [Падучева, 2010] (англ. *free indirect discourse* [McHale, 1978], фр. *discours indirect libre* [Maingueneau, 1991]) или свободно-косвенным стилем (*style indirect libre*) [Bally, 1912; Lips, 1926]. СКД стоит между прямой и косвенной речью. В предложении СКД субъект мысли и речи обозначается в 3-м лице, время повествования – прошедшее, как в КР, однако оценочные и модальные слова, ближний дейксис, экспрессивно-диалогические показатели сближают его с ПР [Падучева, 2010, с. 344]. Вводящее предложение с глаголом пропозициональной установки в СКД отсутствует, что выражает синтаксически идею смешения текстов нарратора и персонажа. Отметим, что во французском языке сигналом несобственно-прямой речи выступает *imparfait* вместо типичного для текста нарратора *passé simple*: «Mais, à cette voix enrouée, Gervaise s'éveilla comme d'un cauchemar. *Qu'avait-elle fait ? elle avait tapé à la cloison, bien sûr. Alors ce fut un vrai coup de bâton sur ses reins, le trac lui serra les fesses, elle recula en croyant voir les grosses mains du croque-mort passer au travers du mur pour la saisir par la tignasse. Non, non, elle ne voulait pas, elle n'était pas prête*» [Zola, 1900, p. 427; пример приведен в: Lips, 1926, p. 71].

В современной франко- и англоязычной лингвистике также под пристальным вниманием оказывается свободная прямая речь, или свободно-прямой дискурс (*discours direct libre*). Это высказывание, передающее внешнюю или внутреннюю речь персонажа в той форме, в которой она была сказана, без перестройки дейктических отсылок и нейтрализации экспрессивных элементов речи, не отделенное, однако, от текста повествователя пунктуационно (кавычками или тире) и не содержащее вводного предложения с предикатом пропозициональной установки, так что цитируемая речь и речь цитирующая оказываются на одном уровне. Л. Данон-Буало указывает на подражательную природу такой формы передачи чужой речи, называя подобные высказывания *énoncés mimés* [Danon-Boileau, 1982]. Исследователи указывают на иронический [July, 2010, p. 122-124] и модальный [Jaubert, 2000, p. 64] характер свободно-прямого дискурса, способного выражать отношение субъекта высказывания к воспроизводимой речи.

Разделение на прямую речь и свободную прямую речь нам кажется продуктивным в свете изучения присутствия повествователя в тексте. Прямая речь сопровождается в повествовательном тексте нарративной «оправой» [Бахтин, 1963, с. 22], вводящим предложением с глаголом пропозициональной установки. Нельзя сказать поэтому, что прямая речь в нарративе – это только текст персонажа. Отличие ПР от КР и НПР – только в степени смешения двух текстов, но не в наличии/отсутствии следов нарратора. Между тем, в свободной прямой речи (СПР) присутствует уже только текст персонажа.

Большинство исследователей не отделяет вопрос передачи речи персонажа от вопроса передачи его мыслей. Д. Кон в работе [Cohn, 1978] предложила рассматривать изображение мыслей, внутренней речи и чувств героев произведения отдельно от передачи вербальных актов и выделила три основных способа «мимесиса сознания». Это 1) психо-наррация (*psycho-narration*) – повествование нарратора о внутренней жизни персонажа, в третьем лице и прошедшем времени, передаваться таким способом могут в том числе чувства, которые персонаж испытывает, но не формулирует или скрывает от себя; 2) цитируемый монолог (*quoted monologue*) – внутренняя речь персонажа от первого лица и в настоящем времени; 3) нарративизированный монолог (*narrated monologue*) – текст нарратора о мыслях и чувствах персонажа в третьем лице и в нарративном времени, как психо-наррация,

но в отличие от нее не содержащий ментальные глаголы и воспроизводящий стиль внутренней речи персонажа, что приближает его к цитируемому монологу.

Психо-наррация соответствует косвенной речи, цитируемый монолог – прямой речи, нарративизированный монолог – несобственно-прямой речи, с тем единственным отличием, что объектом передачи служит не вербализованная внешняя речь, но мысль персонажа, вопрос о вербализации которой остается открытым. Д. Кон замечала при этом, что нарративная проза – единственный литературный жанр, где могут быть описаны невысказанные мысли, чувства, восприятия, принадлежащие отличному от говорящего человека [Cohn, 1978, p.7].

Единственным типом передачи речи и мысли персонажа в драматургии считается прямая речь. В драматургическом тексте «не возникает проблемы разграничения своего и чужого слова», форма передачи речи персонажей – прямая, репродуктивная [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004, с. 286]. Инсценировать – значит, на первый взгляд, «все, что можно из косвенной речи переделать в прямую, что не переделывается, – превратить в ремарки, лишнее отбросить» [Ремез, 2007, с. 156].

Прямая это или свободная прямая речь? С одной стороны, в драматургическом тексте не указываются глаголы пропозициональной установки и нет кавычек. С другой стороны, в напечатанной пьесе реплике предшествует рамочный текст, в котором указан говорящий персонаж, отделенный от самой реплики точкой, двоеточием или косой чертой, а также может быть указана характеристика акта речи и его адресат.

Мы считаем, что в этом отношении различны сценический текст, текст для произнесения со сцены, который является основным драматургическим текстом, и текст пьесы, включающий в себя, помимо сценического текста, текст ремарок – «паратекст» (*para-texte*) [Thomasseau, 1984] или «второстепенный текст» (*texte secondaire*) [Ingarden, 1971], как его определяют в театральной семиологии. П. Рикер писал: «В театре ведут диалог сами персонажи: они говорят друг другу «я» и «ты». <...> Сценическая постановка (*opsis*), которой Аристотель завершает последнюю часть «Трагедии», означает устранение кавычек. Специфика сценического искусства заключается в том, чтобы забыть о цитировании во время представления. Зрителю кажется, что он слышит реальных людей. Но ко-

гда занавес опустится и иллюзия рассеется, пьеса вновь примет вид изложенного вымысла» [Рикер, 1995, с. 31]. В сценическом тексте имеет место свободная прямая речь, в пьесе, где типографически реплики отделены от рамочного текста, – прямая речь.

1.4.3. Точка зрения

Проблема текстовой интерференции связана с другим вопросом нарратологии – проблемой нарративной перспективы, или точки зрения повествования. Ж. Женетт разграничивал повествовательные категории «модальности» и «залога», то есть «вопрос “каков тот персонаж, чья точка зрения направляет нарративную перспективу?”» и совершенно другой вопрос: “кто повествователь?”» [Женетт, 1998d, с. 202]. Неразграничение их он считал крупнейшей ошибкой английской школы. По типологии Б. А. Успенского, это противопоставление, с одной стороны, фразеологической, с другой – психологической и идеологической точки зрения [Успенский, 1995]. И французские, и русские ученые считают при этом, что проблема «точки зрения» не возникает в театре. П. А. Флоренский пишет: «... зритель театрального зала неизбежно видит сцену со своей точки зрения, а не с таковой же – действующих лиц трагедии» [Флоренский, 1993, с. 64]. Б. А. Успенский говорит о том, что различение точек зрения в плане психологии к драме неприменимо [там же, с. 131]. Единственной точкой зрения в театре, по Ж. Женетту, является точка зрения зрителя, внимание которого может переходить от одного персонажа к другому, однако программируется это не текстом, но сценической игрой и режиссерским замыслом [Genette, 1982, p. 399]. Ж. Пуйон называет точку зрения «*technique proprement romanesque*» [Pouillon, 1946, p. 33].

Внутри повествовательного текста Ж. Женетт выделял три степени фокализации, соответствующих трем типам «взглядов» (*visions*) Ж. Пуйона [Pouillon, 1946] и «аспектов повествования» (*aspects du récit*) Цв. Тодорова [Todorov, 1966, p. 141-142]. В повествовании с «нулевой фокализацией» (*focalisation zéro*) нарратор «располагает более обширным знанием, чем персонаж, или, точнее, *говорит* больше, чем знает любой персонаж» [Женетт, 1998d, с. 204]. В англоязычной критике говорят в этом случае о «всеведущем повествователе», Ж. Пуйон называет его «взглядом сзади» (*la vision «par derrière»*), а Цв. Тодоров представляет в виде фор-

мулы *Повествователь* > *Персонаж*. В повествовании с «внутренней фокализацией» (*focalisation interne*) нарратор «говорит только то, что знает персонаж» [там же]. В представлении Цв. Тодорова этот случай соответствует формуле *Повествователь* = *Персонаж*, Ж. Пуйон называет его «взглядом вместе» (*la vision «avec»*), а Ж. Блен говорит об «ограничении поля» (*restrictions de champs*) [Blin, 1953]. В повествовании с «внешней фокализацией» (*focalisation externe*) нарратор говорит меньше, чем знает персонаж, что отражается в формуле Цв. Тодорова *Повествователь* < *Персонаж*, обозначаемой Ж. Пуйоном как «взгляд извне» (*la vision «du dehors»*). Ж. Женетт отмечает при этом, что внешняя фокализация относительно одного персонажа может интерпретироваться как внутренняя фокализация относительно другого [Женетт, 1998d, с. 207].

Отметим, что фокализация по Женетту основывается не столько на зрительных, пространственных параметрах, сколько на возможности погружения в сознание персонажа. О. Дюкро и Ж.-М. Шеффер справедливо заменяют при изложении вопроса нарративной перспективы оригинальный вопрос Женетта «кто видит?» (*Qui voit ?*) на «кто воспринимает?» (*Qui perçoit ?*) [Ducrot, Schaeffer, 1995, p. 719].

Предположение Ж. Женетта о возможности повествования без точки зрения неоднократно оспаривалось учеными [Mangueneau, 2007, p. 32]. Вместо троичной системы ряд исследователей предлагает бинарные оппозиции. Немецкий ученый Э. Лайбфрид [Leibfried, 1972, S. 245-255] и австрийский исследователь Ф. Штанцель [Stanzel, 1979, S. 150] говорят о «внешней» и «внутренней» повествовательных перспективах (*Außenperspektive* и *Innenperspektive*), последняя из которых характеризует рассказ о событии через восприятие одного из персонажей. Отечественный ученый Б. А. Успенский в книге «Поэтика композиции» (1970) предложил разделять четыре плана проявления точки зрения: план оценки или план идеологии, план фразеологии, план пространственно-временной характеристики и план психологии. В каждом из этих планов автор-нарратор может излагать события либо с «внешней» по отношению к излагаемым событиям и персонажам точки зрения, либо с «внутренней», принимая позицию одного из персонажей рассказываемой истории [Успенский, 1995]. Французский теоретик А. Рабател также говорит о возможности только двух «точек зрения» – точек зрения персонажа и нарратора [Rabatel, 1998].

Вопрос «точки зрения» повествовательного текста, изначально рассматривавшийся в рамках теории литературы, был впоследствии перенят лингвистикой. Развивающаяся со второй половины XIX века «персональная» повествовательная ситуация, о которой говорил Ф. Штанцель [Stanzel, 1979], характеризующаяся сочетанием «фокализации» на персонаже с грамматическим обозначением его в третьем лице, послужила толчком для исследования особой «лингвистики нарратива». Наряду с ситуацией традиционного нарратива, «повествованием без 1-го лица», в котором повествователь не принадлежит миру текста и говорит о персонажах в третьем лице, и «повествованием от 1-го лица», рассказчик которого принадлежит миру текста и говорит о себе «я», Е. В. Падучева выделяет как отдельную повествовательную форму «свободно-косвенный дискурс», которая «характеризуется тем, что повествователь (экзегетический) частично уступает персонажу свое право на речевой акт. Возникает чисто литературная фигура — говорящий в 3-м лице, невозможный в разговорном языке» [Падучева, 1995, с. 42] ²⁷. Н. А. Кожевникова говорит о «несобственно-авторском повествовании», для которого характерны «развернутые фрагменты текста, ориентированные на словоупотребление изображаемой среды или персонажа, но не соотнесенные непосредственно с ситуацией речи» [Кожевникова, 1994, с. 228].

Для соотнесения различных субъектов, отраженных в высказывании, Г. А. Золотовой был предложен термин «субъектная перспектива» [Золотова, 1973, с. 276-278]. Схема субъектной перспективы высказывания, разработанная Н. К. Онипенко [Онипенко, 1994], включает в себя пять субъектных зон: S₁ (субъекта неосложненной модели, т. е. субъекта действия, состояния или качества), S₂ (субъекта-каузатора), S₃ (субъекта-авторизатора), S₄ (говорящего, автора данного высказывания), S₅ (адресата высказывания). S₁ и S₂ относятся к диктуму, остальные зоны — к модусу.

Канонической для нарратива ситуацией отношения автора-нарратора и героя признается в лингвистике их существование в разных субъектных сферах [Онипенко, 2001, с. 12]. Вместе с тем, «в художественном монологическом тексте (в нарративе) субъектные зоны оказываются открытыми для «проникновения» в них

²⁷ К. Хамбургер отмечала еще в «Логике литературы»: «Эпический вымысел — это единственное гносеологическое место, где Ich-Originitat (или субъективность) третьего лица может быть представлена (dargestellt) как третье лицо» [Hamburger, 1973, p. 83, цит. по: Рикер, 2000, с. 72].

автора; все они соединяются в образе автора, образуют его сложную структуру, поэтому в нарративе решающим для интерпретации является, кроме формального показателя лица (1, 2 или 3-е лицо), совпадение/несовпадение точки зрения автора и точки зрения героя» [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004, с. 235]. За так называемой «субъективизацией» повествовательной прозы стоит, по мнению Н. К. Онипенко, «внутренняя диалогизированность монологического текста, т. е. такая множественность точек зрения, которая не нарушает единственности одного автора, не обнаруживает еще одного субъекта речи или мнения, равного автору» [Онипенко, 2001, с. 17].

Возможность разной фокализации текста нарратора, принятия точки зрения персонажа при эксплицитном сохранении за собой роли говорящего оказывается уникальной особенностью художественного нарративного текста. В нем возникает «сложный вопрос о соотношении лица говорящего и воспринимающего, поскольку автор часто “видит события” глазами своих персонажей» [Золотова, 1973, с. 176].

В связи с полисубъектностью повествовательного текста становится возможен вторичный, или нарративный, дейксис [Апресян, 1986], ориентирующий высказывание, формально произносимое повествователем, относительно персонажа истории и его пространственно-временного континуума, а не ее «автора» и реальной речевой ситуации. В 1947 году Г. Рейхенбах предложил определять глагольное время через отношение между тремя независимыми точками во времени – моментом речи (*point of speech*), моментом события (*point of event*) и точкой отсчета (*point of reference*) [Reichenbach, 1947]. «От воли говорящего зависит – поместить точку отсчета, “наблюдательный пункт” “напротив” происходящего, или “видеть” событие в предшествующей временной плоскости, как бы уже со стороны» [Золотова, 1973, с. 173]. В повествовании прошедшее время, заявляющее о предшествовании моменту речи, может сочетаться с дейктическими показателями настоящего, синхронными моменту не речи, но события. В предложениях с нарративным дейксисом «субститутотом говорящего оказывается герой повествования или же имплицитно присутствующий в нем (в повествовании) наблюдатель» [Успенский, 2011, с. 11-12]. Вторичный, или нарративный, дейксис «является неотъемлемой частью художественного текста» [Сребрянская, 2005, с. 69].

Повествователь как бы все время путешествует между своим и персонажным пространственно-временными и/или психологическими планами, перемещаясь свою точку отсчета из одного плана в другой. Именно этого перемещения оказывается в отсутствии нарратора лишен, с точки зрения лингвистов, драматургический текст.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

Драматургия и повествование противопоставлялись в истории литературы по различным параметрам. Для Платона и Аристотеля, а также впоследствии Ж. Женетта, С. Чэтмана, В. Шмида и большинства других нарратологов и лингвистов, это разные языковые формы передачи событий, речи и мыслей персонажей. Для Гегеля, Шеллинга, Шлегеля и их последователей это разные типы содержания.

В зависимости от того, как рассматривать драму и эпос, инсценировки могут быть в сравнении с оригиналом *stricto sensu/lato sensu* [Farcy, 1993] по передаче проблематики, фабулы, сюжета, речевой структуры, авторского стиля, философии текста и пр.

Сложность или даже невозможность инсценировок часто аргументировалась неспособностью драмы передать эпические сюжеты. Оставляя вопрос адекватности передачи содержания произведения литературоведам и театроведам, отметим лишь, что история театра, и в том числе история инсценировок, убедительно показала, что сценическому искусству подвластны любые темы эпических произведений. Созданию социально-политических фундаментальных полотен, спектаклей с массовыми сценами посвятили себя немецкие режиссеры Э. Пискатор и Б. Брехт. Для постановки на сцене режиссеры берут не только произведения с острым межличностным конфликтом, но и широкомасштабные эпические произведения, такие как «Тихий Дон», «Жизнь и судьба», «Война и мир». Тема, количество персонажей, характер конфликта не могут сегодня быть названы, как нам кажется, препятствием их театральному воплощению. Вопросы эстетики, актерской игры, соотнесения метода «вживания» и «очуждения» с драматическим/эпическим мы также выносим за скобки данной работы как непосредственно не связанные с лингвистикой текста.

При этом, как нам кажется, вопросы передачи фабулы и сюжета, а также принципа актерской игры выходят за пределы изучения оппозиции эпоса и драмы и инсценировки, так как они решаются театральными режиссерами вне зависимости

от исходного характера текста – в равной мере при работе над повествовательными, лирическими и драматическими текстами.

По своей формальной организации нарративная литература противопоставляется драматургии по трем взаимосвязанным признакам.

Во-первых, драматургию и нарративные тексты различает организация субъектов речи, а именно принадлежность текста персонажам в случае пьесы и принадлежность его попеременно персонажам и повествователю в случае повествовательной литературы.

С разной субъектной организацией связана, во-вторых, разная пространственно-временная организация повествовательной и драматургической литературы: в нарративе эксплицитно выражены две точки отсчета, «здесь и сейчас» персонажей и «здесь и сейчас» повествователя, в пьесе 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.

Наконец, в-третьих, только за нарративом признают возможность повествования с внутренней точки зрения, то есть такого рассказа, в котором субъект речи и субъект сознания будут отличаться.

Все эти пункты связаны с присутствием текста нарратора в повествовательных произведениях и его отсутствием в классической драматургии. Инсценизация воспринимается учеными как натурализация текста, представление событий в том виде, в каком они происходили на самом деле, без посредничества повествователя. «Чистой» инсценировкой считалась бы такая переделка текста, которая устраняла бы из повествовательного произведения текст нарратора и связанные с ним категории нарративной интерпретации эгоцентрических элементов языка, текстовой интерференции, повествования с «внутренней точки зрения».

Пресуппозицией большинства лингвистических и литературоведческих исследований, затрагивающих вопросы театрального языка, является мысль, что

субъектом речи в театре является персонаж. В случае, если текст нарратора необходимо сохранить, то он должен трансформироваться в речь персонажа со всеми сопутствующими языковыми изменениями. 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. «Одна из задач приема адаптации состоит в том, чтобы сделать из единой речи (принадлежающей нарратору, даже если текст полифоничен на внутреннем уровне) речь множественную (принадлежащую персонажам рассказа), из абстрактного текста – конкретную речь, произносимую актерами-персонажами», – пишет М.-П. Ламарк-Роотеринг [Lamarque-Rootering, 2007, p. 72]. Точкой отсчета вместо «текущего момента текстового времени» должен стать момент речи действующего лица. Французский театровед М. Корвен говорит: «Текст романа основан на противопоставлении повествования и речи, в то время как в театре все становится речью, то есть, прежде всего, вписывается в иное время и другую систему высказывания» [Corvin, 1985, p. 9].

Такой механизм трансформации текста действительно является основным в инсценировании. Однако он не является единственным, так как далеко не всегда, особенно в XX веке, сценический диалог является имитацией канонической коммуникативной ситуации.

История литературы свидетельствует о взаимопроникновении жанров, о стирании границ между разными родами литературы. Нарративные тексты бывают похожими на драму, когда передают только внешнюю речь героев и «объективный», бихевиористский комментарий к их действиям. Современные театральные тексты «сочетают формы диалога, повествования, комментария, разные проявления голосов, иногда выставляя напоказ швы от различных слоев, иногда, что наблюдается все чаще, поглощая их различия и развивая их незаметно» [Sermon, Ryngaert, 2012, p. 15]. «Эпизация» изменила драматургический язык и способствовала появлению новых форм речевой организации театрального текста, близких к нарративной.

В итоге выходная для инсценировки драматургическая форма перестала быть однородной. Наша задача в таких условиях – выявить, какие бывают лингвистиче-

ские типы драматургической коммуникации, и проанализировать трансформации для каждого из типов соответственно.

Все известные типологии инсценировок включают в себя как минимум два вида: инсценировки-драматизации, переводящие повествовательный текст в реплики персонажей от первого лица и «не-адаптирующие» инсценировки, сохраняющие повествовательный текст в том лице и времени, в котором он был написан – субъектом его становится в театре отдельный персонаж-нарратор, хор или актер, говорящий о своем же персонаже в третьем лице²⁸.

Классической формой драматургии и, соответственно, инсценировки остается форма «абсолютной драмы», заключающаяся в имитировании канонической коммуникативной ситуации, живого диалога. Актер в ней миметизирует речь и действия персонажа. Наравне с ней в режиссерском театре сосуществуют неклассические формы, выявляющие условный, знаковый характер сценического действия. В неклассическом театре субъектом речи может становиться отдельный персонаж-нарратор, хор или актер, говорящий о персонажах в третьем лице. Актер может прямо обратиться к залу, нарушая границы коммуникативных уровней и уподобляясь в такие моменты нарратору повествовательного текста. Сама возможность такого «поведения» обусловлена двойственным характером театральной референции – одновременной отсылки к сценическому и диегетическому миру.

Характер преобразования эгоцентрических элементов повествовательного текста при инсценировании непосредственно зависит от того, в чью реплику будет транспонирован текст и кому она будет адресована. Мы выделяем четыре типа субъектов театральной речи, в реплики которых инсценировщик может трансформировать повествовательный текст. Это: 1) внутридиегетический

²⁸ Р. Фуано противопоставляет традиционную «неонатуралистическую адаптацию» (*l'adaptation néo-naturaliste*) «драматургической переработке» (*la réécriture dramaturgique*), переводящей текст в визуальные и аудиальные, но не вербальные знаки; «театру повествования» (*le théâtre-récit*), «полным транспозициям» (*les transpositions intégrales*), читкам (*les simples lectures*), в которых текст не переводится в диалог, а также монтажу/коллажу избранных отрывков (*le montage / collage d'extraits choisis*) [Фуано, 1992, р. 121-143]. М. Плана различает «адаптацию-драматизацию» (*l'adaptation-dramatisation*) и «парадоксальную адаптацию: не-адаптацию» (*l'adaptation paradoxale: adaptation non-adaptation*), внутри которой выделяет тип сценической переработки (*la réécriture scénique*), «театра повествования» и адаптации-монтажа (*le montage-adaptation*) [Плана, 2004, р. 31-36, р. 47-59]. А. Крон противопоставляет «обычную инсценировку» «сценам из романа» [Крон, 1979]. Б. Н. Любимов различает «традиционную инсценировку» и «сценическое повествование» [Любимов, 1981, с. 5]. К. Л. Рудницкий и И. Л. Вишневская противопоставляют инсценировку и «спектакль-роман» [Вишневская, 1979; [Рудницкий, 1981, с. 64]. М. Розовский и М. Е. Бабичева пишут о «сценизациях» [Розовский, 1981; Бабичева, 1985]. Н. С. Скорород вслед за Т. К. Шах-Азизовой употребляет термин «прямое режиссерское чтение» [Скорород, 2010, с. 80].

гомодиегетический персонаж, 2) внедиегетический гетеродиегетический персонаж (Ведущий), 3) внедиегетический гомодиегетический персонаж (Рассказчик), 4) внедиегетический/внутридиегетический актер/персонаж (Нарратор). Адресатом может выступать актер, актер-персонаж или зритель. Преобразования по лицу и времени зависят от выбранного типа субъекта речи и адресата коммуникации.

В следующих главах мы рассмотрим эти четыре типа трансформации повествовательного текста, останавливаясь прежде всего на вопросах субъектной структуры и временной организации речи. Задача исследования – показать, какие изменения происходят с повествовательным текстом при его транспозиции в театральную коммуникативную ситуацию. Насколько введение отличных от персонажей субъектов речи предполагает наличие отдельных субъектов сознания? Действительно ли в театре возможна только дейктическая интерпретация эгоцентрических элементов языка? Работа будет посвящена внимательному анализу инсценировок, который поможет ответить на эти вопросы.

Предметом исследования служат инсценировки повествовательной прозы. Анализу может подвергаться как печатный текст, так и постановка на сцене: мы считаем, что печатный вариант есть не что иное, как прескриптивная запись сценического действия. «Производить драматургическую работу над текстом значит в том числе предвидеть одну или несколько возможных постановок (в современных сценических условиях) этого текста», – писал Б. Дор [Dort, 1986, p. 8]. «Спектакль – сыгранный словесный текст пьесы», – считал Ю. М. Лотман [Лотман, 1967, с. 135]. Звучащие слова передаются в виде реплик, сценический контекст и действия персонажей – в виде ремарок. Неслучайно, что в подавляющем большинстве постановок повествовательной прозы инсценировщиками выступают режиссеры спектаклей. Инсценировка всегда несет в себе образ спектакля, и если не обозначено иное, то предполагается классическая форма сценического воплощения: актеры изображают персонажей, сценография воссоздает диегетический мир, темп действия и говорения примерно тот же, что и в обычной жизни.

Глава 2. ДРАМАТИЗАЦИЯ

Основным методом инсценировки является традиционная драматизация²⁹. Диалогическая речь актеров в такой инсценировке миметизирует речь персонажей. Субъект речи и авторизатор высказывания – интрадигетический персонаж. Адресат реплики – персонаж-партнер по сцене. Различие актера и персонажа как субъектов речи лингвистически не выражено. Дейктическая референция ориентирована на говорящего персонажа как участника «внутренней» коммуникации. Основным принцип трансформации повествовательного текста в драматургический состоит здесь в переходе из двуплановой пространственно-временной системы (план нарратора и план персонажей) в одноплановую (только план персонажей), что влечет за собой соответствующие языковые изменения. Между сценой и залом – «четвертая стена», что с позиции лингвистики обозначает отсутствие лингвистически выраженной роли актера как субъекта речи и зрителя как адресата в субъектной перспективе сценического текста.

Методом драматизации осуществляется большинство инсценировок. Среди наиболее известных примеров – «Хризомания, или Страсть к деньгам» кн. А. А. Шаховского по «Пиковой даме» А. С. Пушкина (1836), инсценировки В. Бюснаша «Западня» (1879; см. рис. 1 в Приложении), «Нана» (1881), «Чужие жены» (1883) по романам Э. Золя, пьеса «Отверженные» Ш. Гюго по одноименному роману В. Гюго (см. рис. 2 в Приложении), «Кренкебиль» А. Франса по одноименному рассказу (1903), пьесы М. А. Булгакова «Мертвые души» по Н. В. Гоголю (1932; см. рис. 5 в Приложении), «Дни Турбиных» (1925) по его же «Белой гвардии», пьесы Э. Ионеско на основе собственных рассказов, в том числе «Носорог» (1959; см. рис. 6 в Приложении), «Тихий Дон» Н. П. Охлопкова по М. А. Шолохову (1967), «Разгром» М. Захарова и И. Прута по А. Фадееву (1970; см. рис. 7 в Приложении), «Мальчики» В. С. Розова по «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского (1971), инсценировки Л. А. Додина «Братья и сестры» по Ф. А. Абрамову (1985), «Жизнь и судьба» по В. Гроссману (2007), «Война и мир.

²⁹ В наиболее известной на сегодняшний день классификации инсценировок театроведа М. Плана [Plana, 2004, р. 31-36, р. 47-59] драматизацией (*l'adaptation-dramatisation*) именуется способ театральных и кино-адаптаций, состоящий в переделке повествовательного текста в форму пьесы или киносценария. Предпосылкой такого типа адаптации, отмечает исследователь, служит отнесение театра и кино к «драматическим» формам, ставящих на первое место действие, межличностный конфликт, кризис и разрешение кризиса.

Начало романа» П. Н. Фоменко по роману Л. Н. Толстого (2001; см. рис. 22 в Приложении).

§ 2.1. Текстовая интерференция

В повествовательном тексте речь персонажа может быть передана разными способами. В инсценировке-драматизации все способы передачи речи персонажа трансформируются в прямую речь без вводящего предложения с глаголом пропозициональной установки. Вместо последнего в драматургическом тексте обозначено только имя персонажа, произносящего текст, не входящее в сам сценический текст. Без пропозициональной установки, текст целиком обращен от персонажа к другому персонажу.

Из предложения прямой речи устраняются вводящие предложения. Обозначим ТН (текст нарратора) жирным шрифтом, ТП (текст персонажа) – курсивом:

– <i>Я пришел посмотреть, как ты тут устроился, – сказал дядя, – и поговорить о деле. <...></i> – <i>Спрячь, спрячь свой секрет, – сказал Петр Иванович, – я отвернусь. Ну, спрятал? А это что выпало? что это такое?</i> – <i>Это, дядюшка, ничего... – начал было Александр, но смешался и замолчал.</i> [Гончаров, 1959, с. 44]	ПЕТР ИВАНОВИЧ: <i>Спрячь, спрячь свои секреты, я отвернусь. Ну, спрятал?... Зашел посмотреть, как ты тут устроился. Здравствуй.</i> АЛЕКСАНДР: <i>Здравствуйте, Дядюшка...<...></i> ПЕТР ИВАНОВИЧ: <i>Что это у тебя выпало? Что такое?</i> АЛЕКСАНДР (поднимая маленький сверточек, который уронил со стола): <i>Это... ничего...</i> [Розов, 2001b, с. 12-13]
– <i>И что это за наказание такое нашему брату? – разжалобилась ее соседка. В муках рождаешь, день и ночь трясешься над ними, а вырастишь – сердцем изойдешь. А на войну угонят – о, горюшко! Как подумаешь иной раз – зверю последнему позавидуешь.</i> – <i>Не ты первая позавидовала, – живо</i>	ПЕЛАГЕЯ: <i>Что это за наказание нашему брату? Рождаешь в муках, день и ночь трясешься над ними, а вырастишь – сердцем изойдешь. А на войну угонят – о, горюшко! Как подумаешь иной раз – зверю последнему позавидуешь.</i> <i><...></i>

перебила ее моложавая Дарья. Слы- хала, как бабы справедливости ис- кали? <...> Как же! – усмехнулась Дарья. – Было делов. По всей земле взбунтовались... [Абрамов, 1978а, с. 152-153]	ДАРЬЯ: Не ты первая, Пелагея, зверю- то позавидовала. Слыхала, как бабы справедливости искали? <...> Да как же! Было делов-то. По всей земле взбунтовались... [Абрамов/Додин, 2005, мин. 32]
– <i>On ne songe à rien, continuait-il, les heures passent. On se promène immo- bile dans des pays que l'on croit voir</i> <...> – <i>J'ai éprouvé cela, répondit-elle</i>³⁰. [Flaubert, 1857, p. 119]	LÉON: <i>Les heures passent. On se promène immobile dans des pays que l'on croit voir.</i> <...> EMMA: <i>J'ai éprouvé cela</i>³¹. [Flaubert/Baty, 1936]

Тот же принцип – в драматизациях перволичного рассказа:

Прижал я хлеб к себе изо всей силы, сало в левой руке держу и до того растерялся от такого неожиданного поворота, что и спасибо не сказал, сделал налево кругом, иду к выходу, а сам думаю: «Засветит он мне сейчас промеж лопаток, и не донесу ребятам этих харчей». [Шолохов, 1960, с. 54]	/Соколов прижал хлеб и сало к себе, сделал налево кругом, идет к выходу./ СОКОЛОВ: <i>Засветит он мне сейчас промеж лопаток, и не донесу ребятам этих харчей.</i> [Шолохов/Градов, 1975, с. 25]
«<i>Qu'est-ce que cela veut dire? demandai-je, c'est la photo, la fameuse photo du colonel! Vous l'aviez là, vous ne m'en aviez jamais parlé!</i>»³² [Ionesco, 1962a, p. 41]	BÉRENGER: <...> <i>Qu'est-ce que cela veut dire? Mais c'est la photo, la fameuse photo du colonel! Vous l'aviez là-dedans... vous ne m'en aviez jamais parlé!</i>³³ [Ionesco, 1958, p. 126]

³⁰ «– Ни о чем не думаешь, часы идут, – продолжал Леон. – Сидя на месте, путешествуешь по разным странам и так и видишь их перед собой <...>

– Мне это знакомо, – подтвердила Эмма» [Флобер, 1971, с. 92].

³¹ ЛЕОН: Часы идут. Сидя на месте, путешествуешь по разным странам и так и видишь их перед собой <...>. ЭММА: Мне это знакомо.

³² «– Что это значит? – спросил я. – Это же та самая фотография, знаменитая фотография полковника! Она у вас, а вы мне никогда не говорили!» [Ионеско, 1999d, с. 405]

J’attendis que plusieurs verres nous eussent infuse leur chaleur, puis demandai au docteur Karam: – <i>Etes-vous au courant des manifestations en Egypte?</i>³⁴ [Aswany, 2007, p. 292]	/Nagui et Karam. Troisième débat/ NAGUI: <i>Etes-vous au courant des manifestations en Egypte?</i>³⁵ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 58]
---	--

Предложения косвенной речи трансформируются в прямую речь без предиката пропозициональной установки, с заменой третьеличных форм на дейктические формы первого и второго лица:

<...> он заметил Плюшкину, что ему нужно будет для совершения крепости приехать в город [Гоголь, 1984, с. 125].	ЧИЧИКОВ: <u>Вам</u> нужно будет для совершения крепости приехать в город. [Гоголь/Булгаков, 1932, с. 26]
Vicomte рассказал очень мило о том ходившем тогда анекдоте, что герцог Энгиенский тайно ездил в Париж для свидания с <u>m-lle</u> George, и что там он встретился с Бонапарте, пользовавшимся тоже милостями знаменитой актрисы, и что там, встретившись с герцогом, Наполеон случайно упал в тот обморок, которому он был подвержен, и находился во власти герцога, которой герцог не воспользовался, но что Бонапарте впоследствии за это-то великодушие и отмстил смертью герцогу. [Толстой, 1987b, с. 170]	МОРТЕМАР: <i>Герцог Энгиенский тайно ездил в Париж для свидания с mlle George /Тетушка лепечет/... там он встретился с Бонапарте, который тоже пользовался милостями знаменитой актрисы /Тетушка лепечет/. Там, встретившись с герцогом, Наполеон случайно упал в тот обморок которому он был подвержен, находился во власти герцога, чем герцог не воспользовался. И за это-то великодушие Бонапарте впоследствии и отмстил герцогу смертью.</i> [Толстой/Фоменко, 2001a, с. 4; см. рис. 22 в Приложении]

³³ «БЕРАНЖЕ: <...> Что все это значит? Но это же та самая фотография, та самая пресловутая фотография полковника! Она была у вас в портфеле... и вы никогда мне об этом не рассказывали!» [Ионеско, 2004a, с. 174]

³⁴ «Я выждал, пока мы пропустим несколько бокалов и разгорячимся, а затем спросил доктора Карам: – Вы слышали о демонстрации в Каире?» [Асуани, 2012, с. 244]

³⁵ /Наги и Карам. Третий спор./ **НАГИ:** *Вы слышали о демонстрации в Каире?* (во французском тексте: «в Египте»)

Гуров рассказал, что <u>он</u> москвич, по образованию филолог, но <u>служит</u> в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил. [Чехов, 1948, с. 8]	АННА: <i>Вы – москвич?</i> /Гуров кивает/. Подождите. Я могу и вашу профессию угадать. ГУРОВ: Да? И, наверно, ошибетесь. АННА: Лекции читаете в Московском Университете. Студенты любят вас. Угадала? ГУРОВ: <...> <i>Служу в банке... хотя по образованию филолог, а когда-то в частной опере пел. Любите оперу?</i> [Чехов/Скорород, 2010, с. 320]
Fantine était depuis plus d'un an à la fabrique, lorsqu'un matin la surveillante de l'atelier lui remit, de la part de M. le maire, cinquante francs, en lui disant qu'elle ne faisait plus partie de l'atelier <...>³⁶. [Hugo, 1879-1882, vol. 1, p. 243]	LA SURVEILLANTE: Vous, mademoiselle, n'entrez pas. FANTINE: Comment? LA SURVEILLANTE: <i>Vous ne faites plus partie de l'Atelier</i>³⁷. [Hugo/Hugo, 1863, p. 59]
A mon tour, je ne lui cachai pas ma surprise qu'il n'en fût pas plus bouleversé³⁸. [Ionesco, 1962a, p. 40]	BÉRENGER: Permettez-moi de vous dire, à mon tour, dans ce cas, <i>à quel point je suis moi-même surpris que vous n'en soyez pas plus bouleversé...</i>³⁹ [Ionesco, 1958, p. 123]

В тексте инсценировки дейктические элементы указывают на ситуации коммуникации между персонажами: первое лицо – говорящий персонаж, второе – слушающий, третье – отсутствующее в коммуникации лицо. Предикат пропозициональной установки как прямой, так и косвенной речи элиминируется из текста.

³⁶ «Фантина уже больше года работала на фабрике, как вдруг, однажды утром, **надзирательница мастерской** вручила ей от имени мэра пятьдесят франков» [Гюго, 1979, т. I, с. 218] **со словами, что она больше не является** (во фр. яз. употребляется имперфект – Е. Г.) **служащей мастерской**.

³⁷ **НАДЗИРАТЕЛЬНИЦА:** Вы, мадмуазель, можете не входить.

ФАНТИНА: Что?

НАДЗИРАТЕЛЬНИЦА: *Вы больше не являетесь служащей мастерской.*

³⁸ «Я, со своей стороны, **не мог скрыть удивления тем, что он совсем не потрясен моим рассказом**» [Ионеско, 1999d, с. 405].

³⁹ «**БЕРАНЖЕ:** Позвольте мне в свою очередь тоже *выразить вам свое удивление тем, что вас это не трогает...*» [Ионеско, 2004a, с. 169]

В драматизации «восстанавливается» прямая речь персонажа, свернутая в нарративизированном дискурсе до номинализованной конструкции:

Chapeau bas, petit, modestement vêtu, un monsieur aux cheveux blancs, paraissant plus petit encore aux côtés de l'agent, lui demanda, très, trop poliment, avec humilité, un modeste renseignement. Sans s'interrompre dans ses signaux, le flic, d'un ton rogue, donna une réponse brève au retraité <...>. Celui-ci, sourd, ou n'ayant peut-être pas compris, répéta sa question. Le flic l'envoya promener d'un mot rude, tourna la tête, continua son travail, siffla⁴⁰. [Ionesco, 1962a, p. 46-47]	LE VIEUX MONSIEUR, au Deuxième Agent: <i>Je m'excuse, Monsieur l'Agent, écoutez-moi, Monsieur l'Agent!</i> LE DEUXIEME AGENT: <i>Quoi? <...></i> LE VIEUX MONSIEUR, au Deuxième Agent: <i>Le quai du Danube, s'il vous plait, je m'excuse, Monsieur l'Agent.</i> LE DEUXIEME AGENT (sa réponse s'adresse à la fois au Vieux Monsieur, au Premier Agent et aux chauffeurs invisibles des deux camions <...>): <i>A gauche! A droite! Tout droit! En arrière! En avant!</i> <...> LE VIEUX MONSIEUR, revenant vers le Deuxième Agent de police: Excusez-moi, Monsieur l'Agent, excusez-moi, j'ai l'oreille un peu dure. Je n'ai pas très bien compris la direction que vous m'avez indiquée... <i>où se trouve le quai du Danube, s'il vous plaît?... </i> LE DEUXIEME AGENT, au Vieux Monsieur: <i>Vous vous payez ma tête ! Non, mais, des fois... <...> Allez... ouste... si vous êtes sourde, ou si vous êtes idiot... foutez-moi le camp!</i>⁴¹ [Ionesco, 1958, p. 150-152]
--	---

⁴⁰ «Седой прохожий – скромно одетый, в шляпе, низко надвинутой на голову, казавшийся совсем маленьким рядом с громадным полицейским,- что-то очень, очень вежливо, униженно спросил. Не переставая регулировать движение, полицейский грубо и коротко что-то ответил пенсионеру <...>. Пенсионер, то ли он был глуховат, то ли просто не расслышав, повторил свой вопрос. Регулировщик выругался, отвернулся и принялся снова свистеть» [Ионеско, 1999d, с. 408].

⁴¹ «**СТАРИК** (Второму полицейскому): *Извините, господин полицейский, послушайте меня, господин полицейский.*

ВТОРОЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: *A? <...>*

СТАРИК (Второму полицейскому): *Извините, скажите, пожалуйста, как попасть на набережную Дуная?*

ВТОРОЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ (обращаясь одновременно к Старику, к Первому полицейскому и к невидимым Водителям грузовиков): *Налево! Направо! Прямо! Вперед! Назад!*

Она спросила его о скачках. Он отвечал ей и, видя, что она взволнована, стараясь развлечь ее, стал рассказывать ей самым простым тоном подробности приготовлений к скачкам. [Толстой, 1987а, с. 209]	АННА: <...> <i>Ну как твоя лошадь Фру-Фру?</i> ВРОНСКИЙ: <i>Она в самом хорошем состоянии.</i> АННА: <i>Ты ее видел сегодня?</i> ВРОНСКИЙ: <i>Нет, сегодня я сам не ездил на проезде, а поручил ее тренеру.</i> [Толстой/Волков, 1937, с. 36]
Тальберг все рассказал тут же у пианино. Братья вежливо промолчали, стараясь не поднимать бровей. Младший из гордости, старший потому, что был человек-тряпка. Голос Тальберга дрогнул. – Вы же Елену берегите, – глаза Тальберга в первом слове посмотрели просительно и тревожно. [Булгаков, 2003, с. 30]	АЛЕКСЕЙ: Что за суета? ТАЛЬБЕРГ: <i>Видишь ли, я должен сообщить тебе важную новость. Нынче ночью положение гетмана стало весьма серьезным.</i> АЛЕКСЕЙ: Как? ТАЛЬБЕРГ: <i>Серьезно и весьма.</i> АЛЕКСЕЙ: В чем дело? ТАЛЬБЕРГ: <i>Очень возможно, что немцы не окажут помощи и придется отбивать Петлюру своими силами.</i> АЛЕКСЕЙ: Что ты говоришь?! ТАЛЬБЕРГ: <i>Очень может быть.</i> АЛЕКСЕЙ: Дело желтенькое... Спасибо, что сказал. ТАЛЬБЕРГ: <i>Теперь второе. Так как я сейчас еду в командировку...</i> АЛЕКСЕЙ: Куда, если не секрет? ТАЛЬБЕРГ: <i>В Берлин.</i> АЛЕКСЕЙ: Куда? В Берлин? ТАЛЬБЕРГ: <i>Да. Как я ни барахтался, выкрутиться не удалось. Такое безобразие!</i>

<...> **СТАРИК** (возвращаясь ко Второму полицейскому): Извините, господин полицейский, простите, я плоховато слышу. Я не совсем хорошо понял, в какую сторону вы мне указали... Скажите, пожалуйста, где находится набережная Дуная?..

ВТОРОЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ (Старику): Да вы что, издеваетесь надо мной! Вот ведь попадают...

<...> Ну-ка... Кыш отсюда!.. Глухой вы там или ненормальный... проваливайте!» [Ионеско, 2004а, с. 215-217]

	АЛЕКСЕЙ: Надолго, смею спросить? ТАЛЬБЕРГ: <i>На два месяца.</i> АЛЕКСЕЙ: Ах вот как. ТАЛЬБЕРГ: Итак, позволь пожелать тебе всего хорошего. Берегите Елену. [Булгаков, 2005а, с. 453-454]
--	--

Несобственно-прямая речь трансформируется в свободную прямую речь персонажа, что выражается в замене третьего лица в отношении персонажа-авторизатора на дейктическое первое, прошедшего времени на настоящее:

<i>Un homme, au contraire, ne devait-il pas, tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse; et elle lui en voulait de ce calme si bien assis, de cette pesanteur sereine, du bonheur même qu'elle lui donnait⁴².</i> [Flaubert, 1857, p. 59-60]	ЭММА: Pourquoi l'ai-je épousé ! <i>Un homme ne doit-il pas tout connaître, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? Celui-là n'enseigne rien, ne sait rien, ne souhaite rien.</i> <...> Et le pire, c'est qu'il s'épanouit, calme, serein, bien assis dans l'existence. <i>Je lui en veux du bonheur que je lui donne et davantage encore de celui qu'il croit me donner.</i> Rodolphe, je n'y tiens plus! Sauve-moi!⁴³ [Flaubert/Baty, 1936, p. 22]
---	--

В виде несобственно-прямой речи нарратор передает чувства и мысли Эммы Бовари. Синтаксическая структура фразы и само содержание указывают на Эмму как субъекта высказывания, грамматическая же форма третьего лица, обозначающего Эмму, делает ее субъектом диктума, указывая принадлежность текста другому лицу

⁴² «А между тем разве мужчина не должен знать все, быть всегда на высоте, не должен вызывать в женщине силу страсти, раскрывать перед ней всю сложность жизни, посвящать ее во все тайны бытия? Но он ничему не учил, ничего не знал, ничего не желал. Он думал, что Эмме хорошо. А ее раздражало его безмятежное спокойствие, его несокрушимая самоуверенность, даже то, что он с нею счастлив» [Флобер, 1971, с. 59].

⁴³ ЭММА: Зачем я вышла за него замуж! Разве мужчина, наоборот, не должен знать все, не должен вызывать в женщине силу страсти, раскрывать перед ней всю сложность жизни, посвящать ее во все тайны бытия? Этот ничему не учит, ничего не знает, ничего не желает. <...> А хуже всего то, что он сияет, он спокоен, безмятежен, доволен жизнью. Меня раздражает, что он со мною счастлив, а еще больше то, что он думает, что счастлива я. Родольф, я больше не могу так! Спаси меня!

– повествователю. Как принадлежащий повествователю, текст напрямую адресован читателю. В инсценировке фрагмент НПР трансформирован в прямую речь Эммы внутри диалога с Родольфом. Включение текста, написанного в свободно-косвенном дискурсе, субъект которого – это «функционально 1-е лицо» [Падучева, 2010, с. 346], в реплику персонажа есть выявление субъекта речи и сознания этого текста. Третье лицо, обозначающее Эмму, трансформировано в первое вместе с показателями времени, теперь ориентирующимися на говорящего персонажа, а не повествователя (прошедшее переходит в настоящее). Родольф вербализован как слушающий. Третье лицо, обозначающее Шарля, сохранено, т. к. Шарль не является ни говорящим, ни слушающим в данной коммуникации.

Без трансформации по лицу в реплику персонажа переходит текст НПР, в котором дейктические элементы отсутствуют. Так, финальные реплики Настены в автоинсценировке В. Распутина «Живи и помни» – дословная цитата из текста: «Стыдно... Всякий ли понимает, как стыдно жить, когда другой на твоём месте сумел бы прожить лучше. <...> Нет, сладко жить; страшно жить; стыдно жить...» [Распутин, 1979, с. 68]. В изначальном тексте это часть композитива НПР, на что указывает отсутствие кавычек и обозначение Настены в третьем лице в соседних предложениях: «Знал бы кто, как *она* устала и как хочется отдохнуть!», «Но и стыд исчезнет, и стыд забудется, освободит *ее*...». Однако вырванные из контекста, они могут быть потенциально восприняты как обобщающее высказывание нарратора, с референцией к классу, а не к конкретному предмету/лицу, и гномическим настоящим. В инсценировку высказывание переходит как внутренний монолог героини в форме ПР, так что настоящее приобретает однозначную ориентацию на момент речи персонажа, *твой в на твоём месте* отсылает к говорящему, и модусные предикативы *стыдно, сладко жить* отсылают к субъекту речи и субъекту сознания высказывания – Настене.

Свободная прямая речь (СПР) в инсценировках-драматизациях получает обозначение говорящего персонажа:

Вот тогда-то и сообразило местное начальство свою выгоду. <i>Туристу, а особо столичному, что надо? Природа ему нужна. По ней он среди асфальта до</i>	ЯКОВ ПРОКОПЫЧ: Положено давать установки? Положено. Тогда слушай. <i>Туристу, а особо столичному, что надо? Природа ему</i>
--	--

многоэтажек своих бетонных с осени тосковать начинает, потому что отрезан он от земли камнем. А камень, он не просто душу холодит, он трясет ее без передыху, потому как неспособен камень грохот уличный угасить. Это тебе не дерево — теплое да многотерпеливое. <...> Но чистой природой горожанина тоже не ухватишь. Во-первых, мало ее, чистой, осталось, а во-вторых, балованный он, турист-то. Он суется привык, поспешать куда-то, и просто так над речушкой какой от силы два часа высидит, а потом либо транзистор запустит на всю катушку, либо, не дай бог, за пол-литрой потянется. А где пол-литра, там и вторая, а где вторая, там и безобразия. И чтобы ничего этого не наблюдалось, надо туриста отвлечь. Надо лодку ему подсунуть, рыбалку организовать, грибы-ягоды, удобства какие ни то. И две выгоды: безобразий поменьше да денга из туристского кармана в местный бюджет все же просочится, потому что за удовольствия да за удобства всякий свою копеечку выложит. Это уж не извольте сомневаться.

Все эти разъяснения Егор получил от заведующего лодочной станцией Якова Прокопыча Сазанова.

[Васильев, 1973, с. 10]

нужна. По ней он среди асфальта до многоэтажек своих бетонных с осени тосковать начинает, потому как отрезан от природы камнем...

ЕГОР: Ага.

ЯКОВ ПРОКОПЫЧ: А разве чистой природой горожанина зацепишь?

ЕГОР: Дык это... красота.

ЯКОВ ПРОКОПЫЧ: Ну, Полушкин. Во-первых, мало ее, чистой, осталось...

ЕГОР: Так-то оно так.

ЯКОВ ПРОКОПЫЧ: А во-вторых, балованный он, турист-то. Он суется привык, поспешать куда-то. Просто так над речушкой какой от силы два часа высидит, а потом либо транзистор запустит на всю катушку, либо, не дай бог, за пол-литрой потянется. А где пол-литра, там и вторая, а где вторая, там и безобразия. И чтобы ничего этого не наблюдалось, надо туриста отвлечь. Надо ему создать – что?

ЕГОР: Что?

ЯКОВ ПРОКОПЫЧ: Очаг культуры. Лодку подсунуть, грибы-ягоды, удобства какие ни то... Вот тебе ответ на вопрос, и ты при нем состоишь. [Васильев, 1975, с. 15-16]

В текста романа Б. Васильева «Не стреляйте в белых лебедей» после блока СПР указывается, что это была речь Якова Прокопыча, однако сам блок не был отделен типографски или пунктуационно от текста повествователя. Признаки прямой речи персонажа – употребление второго лица (*Это тебе не дерево, Не извольте сомневаться*), лексическая и грамматическая экспрессивность (*балованный, поспешать, за пол-литрой потянется, там и безобразия, копеечку выложит*). В тексте автоинсценировки текст возвращен к изначальному виду, диалогу между Яковым Прокопычем и Егором Полушкиным.

Нам кажется возможным также проявлением СПР при исследовании театральной адаптации текста считать речь, выделяемую в повествовательном тексте типографскими способами – кавычками или тире, – но не сопровождаемую вводящим предложением с предикатом пропозициональной установки. Будучи произнесенными устно со сцены, эти реплики в равной мере конституируют СПР, так как ни тире, ни кавычки, со сцены не звучат. Такая СПР также в драматизации приобретает определенного говорящего:

- Vous ai-je fait mal? demanda Marius. - <i>Un peu.</i> - <i>Mais je n'ai touché que votre main</i>⁴⁴. [Hugo, 1879-1882, vol. 4, p. 397]	MARIUS: Vous ai-je fait mal? EPONINE: <i>Un peu.</i> MARIUS: <i>Mais je n'ai touché que votre main</i>⁴⁵. [Hugo/Hugo, 1863, p. 199]
- Et Lise, votre femme? - Она поедет в деревню. - Как вам не грех лишать нас вашей прелестной жены? [Толстой, 1987b, с. 171-172]	ШЕРЕР: А Лиза, ваша жена? АНДРЕЙ: Она поедет в деревню. ШЕРЕР: Как вам не грех лишать нас вашей прелестной жены? [Толстой/Фоменко, 2001a, с. 5]

Также отметим, что в инсценировках обычно прописывается, кто произносит тот или иной текст – так, что голос «из толпы» приобретает определенного говорящего:

⁴⁴ « – Я сделал вам больно? – спросил Мариус.

– Чуть-чуть.

– Но я дотронулся только до вашей руки» [Гюго, 1979, т. II, с. 467].

⁴⁵ МАРИУС: Я сделал вам больно? ЭПОНИНА: Чуть-чуть. МАРИУС: Но я дотронулся только до вашей руки.

– <i>А вот он опять вам камень в спину прислал. Он вас знает. – закричали дети. – Это он в вас теперь кидает, а не в нас. Ну все, опять в него, не промахивайся, Смуров!</i> И опять началась перестрелка, на этот раз очень злая. Мальчику за канавкой ударило камнем в грудь; он вскрикнул, заплакал и побежал вверх в гору, на Михайловскую улицу. В группе загалдели: «Ага, струсил, бежал, мочалка!» [Достоевский, 2006, с. 263-264]	БУЛКИН: <i>А вот он опять вам камень в спину прислал. Он вас знает.</i> ТУЗИКОВ: <i>Это он в вас теперь кидает, а не в нас.</i> БОРОВИКОВ: <i>Ну все, опять в него, не промахивайся, Смуров!</i> /Опять началась перестрелка, очень злая. Илюша вскрикнул от сильного удара/ БУЛКИН: <i>Ага, струсил!</i> БОРОВИКОВ: <i>Бежал, мочалка!</i> [Достоевский/Женовач, 2004, с. 2]
Quand le brancard arriva enfin, et qu'on parla de partir pour l'hôpital, elle se releva, en disant violemment: — Non, non, pas à l'hôpital!... Nous demeurons rue Neuve de la Goutte-d'Or⁴⁶ [Zola, 1900, p. 147].	BEC-SALÉ: <i>Portons-le à Lariboisière.</i> GERVAISE: <i>A l'hôpital... non, je ne veux pas!... Chez nous, chez nous!</i>⁴⁷ [Zola/Busnach, 1884, p. 114]
- <i>Il a raison, c'est juste, s'exclamèrent les gens. Nous ne pouvons permettre que nos chats soient écrasés, par des rhinocéros ou par n'importe quoi!</i>⁴⁸ [Ionesco, 1962b, p. 108]	LE PATRON: <i>Il a raison, c'est juste! Nous ne pouvons permettre que nos chats soient écrasés, par des rhinocéros, ou par n'importe quoi!</i>⁴⁹ [Ionesco, 1963, p. 43]

Усложнение субъектной перспективы наблюдается при передаче одним персонажем речи другого персонажа. Пропозициональная установка, указывающая на субъект речи цитируемого текста, входит в реплике в состав прямой речи произносящего всю фразу персонажа.

⁴⁶ «Когда наконец **пришли** с носилками, чтобы доставить Куно в больницу (буквально: и **сказали** о том, что надо ехать в больницу), Жервеза вскочила и отчаянно закричала:

– Нет, нет! Только не в больницу!.. Сы живем на Новой улице в квартале Гут-д'Ор» [Золя, 2006, с. 116].

⁴⁷ **БЕК-САЛЕ:** *Отнесем его в Ларибуазьер.*

ЖЕРВЕЗА: В больницу... нет, я не хочу! К нам, к нам!

⁴⁸ «– Он прав, в самом деле, – **воскликали люди.** – Мы не можем допустить, чтобы наших кошек давили носороги или кто бы то ни было!» [Ионеско, 1999с, с. 436].

⁴⁹ «**ХОЗЯИН КАФЕ:** Он правду говорит. Это верно. Мы не можем позволить, чтобы наших кошек давили носороги или кто бы там ни был» [Ионеско, 2004b, с. 324].

– Я имею к вам одну большую просьбу, Алексей Федорович, – начала она [Катерина Ивановна], прямо обращаясь к Алеше по-видимому спокойным и ровным голосом, точно и в самом деле ничего сейчас не случилось. – <i>Неделю, – да, кажется неделю назад, – Дмитрий Федорович сделал один горячий и несправедливый поступок, очень безобразный.</i> [Достоевский, 2006, с. 283]	ХОХЛАКОВА: Послушайте, Алексей Федорович, <u>Катерина Ивановна</u>, невеста вашего брата Дмитрия Федоровича, <u>просила меня передать вам вот что:</u> <i>неделю... да, кажется, она так и сказала – неделю назад ваш брат Дмитрий Федорович сделал один горячий и несправедливый поступок, безобразный.</i> [Розов, 2001а, с. 68-69]
<i>Что молчишь, <u>командир батареи</u> (Илья стоял навтыжку в окостенелой тупой неподвижности)? Так вот мой приказ, лейтенант, слушай сюда внимательно, если жить хочешь! Всем назад – к орудиям! Сумели бросить, сумеете и взять! Что угодно делайте – атакуйте, выкрадывайте свои орудия, выносите по частям из окружения! Что хочешь делай, комбат, но чтоб орудия в полку были!</i> [Бондарев, 1986, с. 174]	ВАСИЛЬЕВ: <...> <u>А потом командир дивизиона Воротюк приказал тебе, комбату, ночью вытащить орудия из окружения.</u> [Бондарев/Рогачевский, 1983, с. 8]

§ 2.2. Фокализация

А. Субъект речи равен субъекту сознания

Переходя в сценический текст драматизации, нарративный текст становится репликой. Меняется адресант текста: это теперь не нарратор, но персонаж. Такие сообщения уже не только информируют реципиента текста (читателя или зрителя) о случившемся, но характеризуют говорящего и становятся «действенной речью». Повествование о событиях переходит в повествование о словах.

Совпадение субъекта речи и субъекта сознания – неотъемлемое условие обычной речи и канонической «абсолютной драмы». Субъектом сознания и оценки,

авторизатором высказывания в инсценировке-драматизации всегда становится говорящий персонаж. Для того, чтобы в качестве субъекта модуса был представлен другой персонаж, необходимо добавить эксплицитную модусную рамку или «слова отстранения»⁵⁰.

Языковая модификация по лицу будет происходить в повествовательном тексте, включенном в реплику, в зависимости от того, представлен тот персонаж, которому принадлежит реплика, в тексте как субъект диктума, или нет. 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 диктума и субъектом модуса. Нарративный текст, в котором ни один из персонажей не представлен в качестве субъекта диктума, не изменяется по формальным показателям лица. Во всех случаях авторизатором становится персонаж, в чью реплику текст включен.

Персонаж может быть авторизатором уже в исходном тексте. На это указывают глаголы чувства, знания, модусные предикативы на –о, модальные слова и выражения. Приведем пример перехода повествовательного текста с внутренней фокализацией из русской и французской инсценировок «Мадам Бовари»:

Quant au piano, plus les doigts y couraient vite, plus il s'émerveillait ⁵¹ . [Flaubert, 1857, p. 60]	CHARLES [г-ну Оме и Леону]: Et ses doigts courent <i>si</i> vite <i>tout le long</i> du clavier ⁵² ! [Flaubert/Baty, 1936, p. 8]
А когда она играла на фортепьяно, то чем быстрее мелькали ее пальцы, тем больше восхищался Шарль . [Флобер, 1971, с. 59]	ШАРЛЬ [г-ну Оме]: <i>Ее пальцы так удивительно</i> быстро бегают по клавишам! [Флобер/Коонен, 1959, с. 11]

В обоих случаях глагол, выразивший чувство Шарля – *s'émerveillait* (*восторгался*) не повторен в сценическом тексте, однако его смысл передан синтаксическими и лексическими средствами: во французском примере с помощью усилительного союза *si*, выражения *tout le long de* и восклицательного знака, в

⁵⁰ Модальные слова типа «видимо», «очевидно», «как будто», «казалось», используемые автором «как специальный прием, функция которого – оправдать применение глаголов внутреннего состояния по отношению к лицу, которое, вообще говоря, описывается с какой-то посторонней («остраненной») точки зрения» [Успенский, 1995, с. 113-114].

⁵¹ «А когда она играла на фортепьяно, то чем быстрее мелькали ее пальцы, тем больше **восхищался Шарль**» [Флобер, 1971, с. 59].

⁵² ШАРЛЬ: А ее пальцы *так* быстро пробегают *всю* клавиатуру!

русском с помощью союза *так* и наречия *удивительно*. Перевод повествования в реплику персонажа выявляет его статус авторизатора текста.

С другой стороны, в реплику персонажа может переводиться высказывание, авторизатором которого он изначально не был:

<u>Rien autour d'eux n'avait changé</u>; et pour elle, cependant, quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées⁵³ [Flaubert, 1857, p. 227].	ЭММА: <i>Dire qu'au retour j'ai retrouvé sur le chemin les traces de nos chevaux comme si rien n'avait changé!</i>⁵⁴ [Flaubert/Baty, 1936]
Она купила план Парижа и, водя пальцем, гуляла по городу. <u>Шла бульварами</u>, останавливалась на каждом перекрестке, перед белыми прямоугольниками, изображавшими дома. <...> Она выписала дамский журнал «Свадебные подарки» и «Сильф салонов». <u>Читала она там все подряд: заметки о премьерах, о скачках, о вечерах</u>, ее одинаково интересовали и дебют певицы, и открытие магазина [Флобер, 1971, с. 72].	ЭММА: Когда мы жили в Госте, 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 [Флобер/Коонен, 1959, с. 14].

Будучи включенными в реплику персонажа, высказывания начинают характеризовать его. Включение рассказа о покупке плана Парижа в прямую речь Эммы показывает, насколько ей важна эта деталь, чего не хватает ей в жизни. С помощью этого 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 и разделяет ее систему ценностей. Передача Эмме фразы «ничего не изменилось» меняет субъективную модальность высказывания: повествователь констатировал объективное отсутствие измене-

⁵³ «Ничто вокруг не изменилось. А между тем в самой Эмме произошла перемена, более для нее важная, чем если бы сдвинулись с места окрестные горы» [Флобер, 1971, с. 156].

⁵⁴ **ЭММА:** *Подумать только, что по возвращении я обнаружила на дороге следы наших лошадей, как будто ничего не изменилось!*

ний вокруг героини, Эмма же с помощью конструкции *comme si* меняет значение на противоположное – для нее совершился настоящий переворот. Эмма становится в обоих случаях авторизатором текста повествователя.

Во всех указанных случаях реплики персонажей отражают их собственную точку зрения. Из текста исчезает проблема разграничения ТП и ТН, авторской и персональной точки зрения. Однако действительно ли в театральном тексте нет высказываний, в которых различались бы говорящий и авторизатор?

Б. Субъект речи не равен субъекту сознания

В драматургии, по мнению лингвистов, «автор не проясняет коммуникативный интенций участников диалога, его комментарий касается лишь внешней стороны речи, особенностей произнесения, мимики, жестов» [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004, с. 287]. Именно такой объективный комментарий составляет «драматический модус» в понимании Н. Фридмана: «В драматическом модусе доступная читателю информация сведена практически к тому, что персонажи делают и говорят; их внешний вид и декорации могут быть обозначены автором как в сценических указаниях; тем не менее, нет никакого прямого указания, что они ощущают <...>, что они говорят или что чувствуют» [Friedman, 1975, p. 155]. В драматургических ремарках «точка зрения обязательно внешняя» [Сидорова, 2000, с. 168].

Оценочные или модальные слова, показывающие отношение нарратора к персонажам действительно, как правило, не составляют ремарку и при необходимости заменяются на нейтральные, сообщающие только о ходе действия.

Например, предложение повествователя в «Бесах» Ф.М. Достоевского «Кажется, раздался мгновенный крик, может быть вскрикнула Варвара Петровна – этого не припомню, потому что всё тотчас же опять как бы замерло» [Достоевский, 1994, с. 131] трансформируется в инсценировке А. Камю в объективное изложение действия в ремарке: «Varvara crie» («Варвара кричит») [Dostoïevski/Camus, 1959, p. 68]. Пример изображения сцены, когда «скриптору» в ремарках как бы недоступно сознание персонажей – сцена разговора Аксины и Натальи в «Тихом Доне» Н. П. Охлопкова и Ю. Лукина. Их диалог сопровождают объективные ремарки, в которых не выражено сознание ни автора, ни персонажа: «Курень Астаховых. Аксиныя. Входит Наталья»; «завязав узлом гибкую хворостину, бросив ее к печи»; «по-

дойдя, тронув Аксиныю за рукав»; «отстранив Наталью рукой» [Шолохов/Охлопков, Лукин, 1967, с. 36-37].

Однако в том же «Тихом Доне» находим паратекст с субъективной интерпретацией событий в сцене прихода Григория в дом к Степану: «Григорий, *найдя в себе силы* поздороваться», «хозяйка, *испуганно*», «Степан <...> не сводит *вспывнувших по-волчьи* глаз с Григория», «Аксиныя, <...> *не узнавая* Григория, подошла к столу, <...> и в расширившихся глазах ее *плеснул ужас*», «Аксиныя с *мольбой* взглянула на него», «и снова глаза его *вспыхнули тоской и ненавистью*», «с *восхищением* глядя на Аксиныю», «Вошел Прохор, *пораженный*» [там же, с. 20-24]. В подобных ремарках выражается режиссерское видение – какие эмоции должен выражать актер на сцене. Ментальные и перцептивные модусные слова говорят о внутренней фокализации: описывая сцену, режиссер-инсценировщик, субъект речи, знает, что испытывают персонажи, субъекты сознания, и прямо говорит об этом в сценических указаниях. Такого рода ремарки возможны во всех типах инсценировок.

Другой способ передачи внутренней точки зрения, доступный инсценировке-драматизации – внутренний монолог персонажа, выраженный в театре внешней речью актера в сторону зала:

... elle sentait son coeur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans <u>sa</u> chair comme un fleuve de lait ⁵⁵ . [Flaubert, 1857, p. 227]	ЭММА: <i>Je suis une autre. Un sang nouveau circule dans ma chair comme un fleuve de lait</i> ⁵⁶ . [Flaubert/Baty, 1936]
Еще раз, кроваво вспыхнув, сказала угасающая мысль , что <u>он</u> , Васька Каширин, <u>может</u> здесь сойти с ума, испытать муки, для которых нет названия, дойти до такого предела боли и страданий, до каких не доходило еще ни одно живое существо; что <u>он может</u> биться головою о стену, выколоть себе	ВАСИЛИЙ: <...> А почему? А потому, что я, Васька Каширин <i>могу</i> здесь сойти с ума, испытать муки, для которых нет названия, дойти до такого предела боли и страданий, до каких не доходило еще ни одно живое существо; <i>Я могу</i> биться головою о стену, выколоть себе пальцем глаза, говорить и кричать, что <i>мне</i>

⁵⁵ Она «чувствовала, как опять у нее забилося сердце, как теплая волна крови прошла по ее телу» [Флобер, 1971, с. 156].

⁵⁶ ЭММА: *Я дрогаю. Новая кровь теплой волной течет по моему телу.*

пальцем глаза, говорить и кричать, что <u>ему</u> угодно, уверять со слезами, что больше выносить <u>он</u> не может, – и ничего. Будет ничего [Андреев, 1971, с. 115].	угодно, уверять со слезами, что больше выносить <i>я не могу</i> , – и ничего. Будет ничего [Андреев/Карбаускис, 2005, с. 7-8].
---	---

Третьеличные формы местоимений и глаголов заменяются на перволичные, обозначая переход из текста повествователя в текст персонажа. В примере из «Рассказа о семи повешенных» также нарративная интерпретация дейктического «здесь» меняется на диалогическую, так как относится к пространству говорящего. Отметим также примеры перехода перволичного внутреннего монолога исходного текста в монологические реплики действующего лица инсценировки, сохраняющего нетронутым текст персонажа, но лишаящего текст лингвистических маркеров принадлежности его внутренней речи:

«Я не хочу больше переносить это», – <u>подумал Мечик с неожиданной прямоотой и трезвостью, и ему стало очень жаль самого себя</u> . «Я не в состоянии больше вынести это, я не могу больше жить такой низкой, нечеловеческой, ужасной жизнью», – <u>подумал он снова, чтобы еще сильнее разжалобиться и в свете этих жалких мыслей схоронить собственную наготу и подлость</u> [Фадеев, 1967, с. 201-202].	/Исчезли люди в дыму и криках. Пятясь и дрожа, вырывается из тьмы одинокая фигура Мечика./ МЕЧИК: Я не хочу больше переносить это... Я не в состоянии больше вынести это... я не могу больше жить такой низкой, нечеловеческой, ужасной жизнью... [Фадеев/Захаров, Прут, 1970, с. 86]
Je m'arrêtais pile, paralysé sur place. «Ces sales flics, pensai-je , ils ont fait exprès de me laisser seul avec lui; ils veulent que l'on croie qu'il ne se sera agi que d'un règlement de comptes!» ⁵⁷ [Ionesco, 1962a, p. 50-51]	BÉRENGER, <i>à part</i> : Ces sales flics, ils ont fait exprès de me laisser seul avec lui. Ils veulent faire croire qu'il ne s'agit que d'un règlement de comptes! ⁵⁸ [Ionesco, 1958, p. 163]

⁵⁷ «Я стоял окаменев, как парализованный. “Поганые полицейские, – **думал я**, – они специально отпустили меня одного, зная, что убийца тут. Они хотят, чтобы это выглядело как простое сведение счетов!”» [Ионеско, 1999d, с. 410].

Вопрос о говорящем в театральном внутреннем монологе остается открытым. На наш взгляд, для персонажа речь остается внутренней, внешней она является только для актера. Персонаж является здесь субъектом высказывания (авторизатором) и локутором, но не эмпирическим говорящим, если воспользоваться терминологией О. Дюкро.

Таким образом, внутренняя точка зрения в инсценировке-драматизации возможна в ремарках и внутреннем монологе героя, выраженном внешней речью актера от первого лица.

§ 2.3. Режим высказывания

Данный тип постановок (и инсценировок в том числе) характеризуется линейностью «наррации» и показом единственного временного плана (плана персонажей). Необходимость включения эпического текста в драматургический текст возникает в связи с тем, что театральная постановка в силу ограниченности во времени не может показать все события сюжета. Персонаж может рассказывать о событиях, в которых он участвовал или которым был свидетелем. На сцене при этом изображается рассказ персонажа, а не рассказываемое событие, т. е. точка наблюдения остается неизменной – это настоящее персонажа, его момент речи.

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.

А. Рассказываемое событие предшествовало моменту речи персонажа

Если рассказываемое действие в ТП предшествовало моменту речи персонажа, в которую повествование транспонируется, то прошедшее нарративное изменяется на прошедшее речевое. Форма глагола в русском языке 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.

⁵⁸ «БЕРАНЖЕ (в сторону): Проклятые фараоны, они нарочно подстроили, чтобы я оказался с ним один на один. Хотят изобразить дело так, будто это простое сведение счетов» [Ионеско, 2004а, с. 236].

Во французском языке, где имеется морфологическое различие планов высказывания, формы аориста (*passé simple*) заменяются на формы перфекта (*passé composé*).

Претерпевает изменение также интерпретация личных форм. Анализируя принципы драматизации, часто говорят о том, что третье лицо повествования здесь переходит в первое. Это не совсем так. Не третье лицо переходит в первое, но нарративный режим трансформируется в речевой. Классический нарратив не предполагает противопоставления по лицу, третье лицо в нем не противопоставлено первому и второму, так как у него нет реальных говорящего и слушающего. В речи же все три грамматических лица противопоставлены и ориентированы на говорящего. «Я обозначает актуального говорящего в актуальном дискурсе (я – это тот, кто говорит). Ты обозначает потенциального говорящего в актуальном дискурсе (ты – это тот, кто может стать говорящим в данном диалоге). Он, она и оно, если эти слова относятся к лицу, обозначают потенциального говорящего в потенциальном дискурсе (это те, кто в данный момент находятся вне ситуации коммуникации, не участвуют в диалоге, но в принципе могут стать его участниками)» [Успенский, 2012, с. 18]. Личные местоимения поэтому в драматизации получают дейктическое значение исходя из конкретной коммуникативной ситуации.

Приведем примеры:

Музыку <i>она</i> <i>забросила</i> . Зачем играть? Кто станет ее слушать? <...> [Флобер, 1971, с. 76]	ОМЕ: Мадам <u>играет</u> восхитительно. ШАРЛЬ: Не правда ли? <...> А между тем, представьте себе, с тех пор как родилась наша девочка, <i>она</i> совсем <i>забросила</i> музыку. [Флобер/Коонен, 1959, с. 11]
Un soir, dans un cabaret, <i>il entendit</i> un homme dire que l'amnistie venait d'être votée et que tous les communards rentraient. <i>Cela l'éveilla</i> . Il reçut une secousse, <i>il éprouva</i> un	FÉLICIE: Qu'est-ce que <u>tu veux</u> ? je ne savais rien. DAMOUR: <...> Un soir, dans un cabaret, <i>j'ai entendu</i> dire que l'amnistie était votée, et que tous les gens de la Commune pouvaient rentrer

besoin de partir avec les autres, d'aller revoir là-bas la rue où il avait logé ⁵⁹ [Zola, 1884, p. 333].	à Paris. Et je ne sais pas ce <i>qui m'a passé</i> par la tête, <i>j'ai été pris</i> de la fièvre de revenir ⁶⁰ . [Zola/Hennique, 1887, p. 21]
---	---

Инсценировка А. Коонен «Мадам Бовари» по роману Г. 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 приведенном примере исходного текста форма *забросила* имела аористивную функцию, обозначая одно из последовательных завершенных 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 перфективе⁶¹, включая в сюжетное время состояние Эммы, вызванное предшествующим действием. Третье лицо противопоставлено первому (Шарль, говорящий) и второму (Оме, слушающий) и обозначает отсутствующего в акте коммуникации (Эмма).

В «Жаке Дамуре» Л. Энника действие начинается с возвращения главного героя в свой город, и о событиях, предшествующих ему, зритель узнает из разговоров Дамура со своей женой, считавшей его умершим и вышедшей замуж за другого. Точкой отсчета становится не текущий момент текстового времени или условное «настоящее» нарратора, но момент речи персонажа. *Passé simple* последовательно заменяется на *passé composé*, подчеркивая также переход письменной речи в речь устную. Третье лицо заменяется на первое, обозначая совпадение субъекта диктума и говорящего.

В инсценировках и пьесах существуют примеры обозначения Хором в списке действующих лиц фигуру не другого диегетического уровня (подробнее об этом – в следующей главе), но того же, единственного в произведении. «Хор» в таких случаях – это толпа, жители города, анонимные голоса. Характерный пример – «хоровой сказ в одиннадцати запевках» «Леди Макбет Мценского уезда» А. А. Гончарова по Н. С. Лескову (см. рис. 8 в Приложении). Обстоятельства истории, общее описа-

⁵⁹ «Вечером, в кабаре, он *услышал*, как кто-то говорил, что приняли амнистию и все члены Коммуны вернутся. Это пробудило его. Он *почувствовал* толчок, необходимость уйти вместе с другими, увидеть снова улицу, где он когда-то жил».

⁶⁰ ФЕЛИЦИЯ: Что ты хочешь? Я ничего не знала.

ДАМУР: <...> Вечером, в кабаре, я *услышал* разговоры, что приняли амнистию и что все члены Коммуны могут вернуться в Париж. И я не знаю, что *мне взбрело* в голову, *меня охватило* лихорадочное желание вернуться.

⁶¹ Совершенный вид «выражает действие в момент наблюдения (в аористиве) или наблюдаемый результат предшествующего изменения (в перфективе)» [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004, с. 335].

ние ситуации зритель узнает из разговоров персонажей-горожан. «Реально-бытовая среда, характер событий подсказывают, что носитель слова рассказчика может быть не один, а несколько человек, например, приказчики купеческого дома Измайловых, горожане, девушки, арестанты, конвойные. <...> Так, сказ рассказчика переводится в хоровой сказ», – пишет об инсценировке театровед В. И. Козлов [Козлов, 1984, с. 88]. Сам А. А. Гончаров поясняет список роль хора: «На сцену выходит ХОР — его участники и будут вести этот спектакль, по ходу действия становясь работниками, приказчиками, горожанами, арестантами, конвоирами» [Лесков/Гончаров, 1980, с. 4].

Точкой отсчета для реплик участников хора в инсценировке становится их момент речи, равный моменту события, в отличие от рассказчика у Лескова, передававшего уже произошедшие события. Единство драматургического времени в инсценировке А. А. Гончарова репликами хора не разрушается. Прошедшее аористивное уступает место прошедшему в значении перфекта и настоящему времени, как в случае рассказчиков и вестников классической драмы:

На шестую весну Катерины Львовниного замужества у Измайловых прорвало мельничную плотину. Работы на ту пору, как нарочно, на мельницу было завезено много, а прорва учинилась огромная: вода ушла под нижний лежень холостой скрыни, и захватить ее скорой рукой никак не удавалось. <i>Согнал</i> Зиновий Борисыч народу на мельницу с целой округи, и сам там <i>сидел</i> безотлучно;	СЕРГЕЙ: <...> (Взглянув на Катерину Львовну). Это кто такая? СТАРШИЙ (ХОР): Это наша хозяйка, Катерина Львовна. Спасибо скажи, что ейный муж Зиновий Борисович на мельницу <i>уехал</i> и уж котору неделю там безотлучно <i>сидит</i> , плотину поправляет.
Вообще купцы <i>были</i> зажиточные. Семья у них к тому же была совсем небольшая: свекор Борис Тимофеич Измайлов, человек уже лет под восемьдесят, давно вдовый; сын его Зиновий Борисыч, муж Катерины Львовны, человек тоже лет	ТРЕТИЙ (ХОР): Купцы-то они <i>богатые</i> , да не известно кому это богатство достанится. СЕРГЕЙ: Что так? ТРЕТИЙ (ХОР): Да сам посуди, у Бориса Тимофеича, свекра ее, одна нога

пятидесяти с лишком, да сама Катерина Львовна, и только всего. Детей у Катерины Львовны, пятый год, как она вышла за Зиновия Борисыча, <i>не было</i>. [Лесков, 1956, с. 96-98]	здесь, а другая в могилу свесилась, да и сынку его, мужу ее, Зиновию Борисычу, за пятьдесят лет с лишком будет, а наследника имени и капиталу <i>нетути</i>. [Лесков/Гончаров, 1980, с. 6]
--	---

Б. Рассказываемое событие синхронно моменту речи персонажа

Повествовательный текст в прошедшем времени может быть транспонирован в реплику персонажа не постериорную событию, но синхронную ему. Речь может идти как о внешних событиях, в тот же момент изображаемых на сцене, так и о внутренних переживаниях, мыслях персонажей. В повествовательном тексте для передачи подобной синхронности используется, как правило, прошедшее нарративное время в аористивной и имперфективной функциях, или формы аориста и имперфекта в языках с морфологическим разграничением планов высказывания. Употребление прошедшего времени для выражения синхронности событию является отличительным признаком художественного нарративного текста. В драматургических репликах, как в повседневной речи, совпадение с моментом речи выражает настоящее время глагола и дейктическая интерпретация эгоцентрических элементов языка, если действие должно последовать после самого момента – то употребляется будущее время:

<i>Ему сильно хотелось есть. <...> «Да захватил ли я ключи?» – вдруг подумал Федор Константинович, остановившись и опустив руку в карман макинтоша. <...> А все-таки! Мне еще далеко до тридцати, и вот сегодня – признан. Признан! <...> Он решил, что уже можно – с расчетом придти в рифму к девяти – отправиться к Чернышевским [Набоков, 2010а, 186-188].</i>	ФЕДОР: Сильно <i>хочется</i> есть... Чернышевские <i>ждут</i> к 9ти... Да захватил ли я ключи? А всё-таки! Мне ещё далеко до 30ти, и вот <u>сегодня</u> – первая статья. Признан! [Набоков/Каменькович, 2010, с. 2]
---	--

Раскольников тотчас <i>признал</i> Катерину Ивановну [Достоевский, 2008, с. 30].	КАТЕРИНА ИВАНОВНА (вбегает, бросается к лежащему Мармеладову): Добился! РАСКОЛЬНИКОВ: <i>Вы его жена... Катерина Ивановна...</i> [Достоевский/Радзинский, 1956, с. 33]
... quand elle <i>voulut prendre</i> les chemises et les chaussettes de Lantier au fond de la malle, il lui <i>cria</i> de laisser ça ⁶² [Zolà, 1900, p. 14].	GERVAISE, se dirigeant vers la malle: <i>Je vais prendre ton linge.</i> LANTIER: Non, <i>c'est inutile</i> ⁶³ . [Zolà/Busnach, 1884, p. 52]
J'ouvris la porte. C'était le policier, en civil ⁶⁴ . [Ionesco, 1962c, p. 87]	/Choubert <...> ouvre <...>/ CHOUBERT: Bonsoir, Monsieur. (A Madeleine) C'est le policier ⁶⁵ [Ionesco, 1954, p. 187].
La situation <i>devint pour moi</i> littéralement intenable. C'était ma faute si Daisy <i>était partie</i> . Qui sait ce qu'elle était devenue? Encore quelqu'un sur la conscience. <i>Il n'y avait personne</i> à pouvoir m'aider à la retrouver. <i>J'imaginai</i> le pire, me sentis responsable ⁶⁶ [Ionesco, 1962b, p. 126].	BÉRENGER: La situation <i>est</i> absolument intenable. C'est ma faute, si elle <i>est partie</i> . J'étais tout pour elle. Qu'est-ce qu'elle va devenir? Encore quelqu'un sur la conscience. <i>J'imagine</i> le pire, le pire est possible. <...> Personne ne peut m'aider à la retrouver, personne, car <i>il n'y a plus personne</i> ⁶⁷ [Ionesco, 1963, p. 115].

Констативные высказывания, содержащие перформативный глагол в прошедшем времени, при подобной транспозиции становятся перформативными,

⁶² «... когда она *стала доставать* из сундука рубашки и носки Лантье, он *крикнул*:

- Не тронь мое белье, слышишь?» [Золя, 2006, с. 18] (буквально: «крикнул оставить это»)

⁶³ ЖЕРВЕЗА, направляясь к сундуку: *Я достану* твоё белье.

ЛАНТЬЕ: Нет, *это бессмысленно*.

⁶⁴ «Я открыл. *Передо мной был полицейский* в штатском» [Ионеско, 1999а, с. 426].

⁶⁵ «ШУБЕРТ: Добрый вечер, мсье. (Мадлене.) *Это из полиции*». [Ионеско, 1999b, с. 94]

⁶⁶ «Ситуация стала совершенно невыносимой. Это *по моей вине* Дэзи ушла. Кто знает, что с ней стало? Еще один грех на моей совести. *Никого не было вокруг*, чтобы помочь мне найти ее. *Я представлял* себе худшее и знал, что во всем виноват я» [Ионеско, 1999с, с. 445].

⁶⁷ «БЕРАНЖЕ: <...> Совершенно невыносимое положение. Я сам *виноват* в том, что она ушла. Я был для нее всем. Что теперь с ней станет? Вот еще один человек на моей совести. Мне *лезет в голову* все самое ужасное, самое ужасное может случиться! Бедная крошка, брошенная на произвол судьбы, одна, в этом мире чудищ! Кто мне поможет ее найти? Никто, потому что *никого не осталось*» [Ионеско, 2004b, с. 467].

будучи включенными в реплики акторов описанного действия и изменяющие прошедшее время на настоящее:

Вслед за этим <u>председатель</u> записал что-то в бумагу и, выслушав сообщение, сделанное ему шепотом членом налево, <i>объявил</i> на десять минут перерыв заседания и поспешно встал и вышел из залы. [Толстой, 1987с, с. 47]	ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Суд <i>объявляет</i> перерыв на десять минут. [Толстой/Раскольников, 1929, с. 17]
При всем том <u>он</u>, однако ж, не мог скрыть своей радости и <i>пожелал</i> всяких утешений не только ему, но даже и деткам его, не спросив, были ли они у него или нет. [Гоголь, 1984, с. 123]	ПЛЮШКИН: Батюшка! Батюшка! <i>Желаю</i> всяких утешений вам и деткам вашим. И деткам! [Гоголь/Булгаков, 1932, с. 25]

В русскоязычных инсценировках на диалогический (речевой) режим интерпретации без изменения формы может изменяться не только нарративный, но и гипотаксический режим, в котором ориентиром для подчиненной части предложения служит момент действия главной части предложения. Настоящее время в гипотаксическом режиме в русском языке обозначает синхронность действия в придаточной части предложения действию в основной части [Падучева, 2010, с. 292-293), прошедшее – предшествование ему, будущее – следование за ним. Если в инсценировку подчиненные предложения переходят без главного, то употребленные в них времена получают речевую интерпретацию. Во французском языке действует правило согласования времен в придаточных предложениях, поэтому при изменении точки отсчета модификация формы неизбежна.

Гуров рассказал, что <i>он москвич</i>, по образованию <i>филолог</i>, но <i>служит</i> в банке <...> Она никак не могла объяснить, где <i>служит</i> ее муж, – в губернском правлении или в губернской земской управе, и это ей самой было смешно [Чехов, 1948, с. 8-10].	АННА: Он хороший человек. <i>Служит</i> в губернской управе. <...> ГУРОВ: <...> <i>Служу</i> в банке... хотя, по образованию <i>филолог</i> <...>. [Чехов/Скороход, 2010, с. 5]
---	--

И Левинсон знал, что внешние манеры <i>отсеются</i> с годами, а навыки, пополнившись личным опытом, <i>перейдут</i> к новым Левинсонам и Баклановым, а это - очень важно и нужно [Фадеев, 1967, с. 48].	ЛЕВИНСОН: Внешние манеры <i>отсеются</i> с годами, а навыки, пополнившись личным опытом, <i>перейдут</i> к новым Левинсонам и Баклановым. [Фадеев/Захаров, Прут, 1970, с.25]
Сын сидел в тюрьме, она знала, что его <i>ждет</i> тяжелое наказание... [Горький, 1984, с. 185]	МАТЬ: <...> Сын сидит в тюрьме, его <i>ждет</i> тяжелое наказание. [Горький/Любимов, Глаголин, 1977, с. 44]

При преобразовании повествования в реплику персонажа формы настоящего времени получили дейктическую интерпретацию, обозначая совпадение с моментом речи героев: муж Анны Сергеевны в ее настоящем «служит в губернской управе», сына Власовой в ее настоящем ждет наказание, – настоящее здесь имеет речевую, а не гипотаксическую мотивировку.

Второе лицо в ТН чаще всего опускается, однако если оно употребляется, то обозначает прямое обращение к читателю (эксплицитный читатель в схеме нарративной коммуникации). В классической инсценировке, где отсутствует нарратор, второе лицо обозначает не зрителя, но собеседника-персонажа. В некоторых инсценировках поэтому обращение к читателю трансформируется в обращение одного персонажа к другому персонажу. Так, фразу «Inutile de *vous* dire qu'il se fait dans la ville un grand commerce de casquettes de chasse. Il y a même des chapeliers qui vendent des casquettes trouées et déchirées d'avance à l'usage des maladroits; mais on ne connaît guère que Bézuquet, le pharmacien, qui leur en achète. C'est déshonorant!⁶⁸» говорит в инсценировке «Тартарена из Тараскона» А. Доде не повествователь читателю, а персонаж Туан персонажу Ладевезу, в первый раз оказывающемуся в городе [Daudet/Gilly, 2009, p. 16].

⁶⁸ «Вряд ли стоит говорить, что в городе идет бойкая торговля охотничьими фуражками. Иные шапочники в расчете на незадачливых охотников продают заранее продырявленные, изодранные фуражки, но, кроме аптекаря Безюке, их никто не покупает. Это же нечестно!» [Доде, 1980, с. 23-24]

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Реплики инсценировки-драматизации миметизируют естественную речь. Отличие актера от персонажа не получает лингвистического выражения: личные местоимения указывают на персонажей диегезиса, но не на актеров отдельно от персонажей. Также в субъектной перспективе высказывания эксплицитно не представлен зритель.

Пространственно-временная двуплановость повествовательного текста трансформируется в драматизации в одномерный показ плана персонажей. Точкой отсчета становится момент речи говорящего персонажа, совпадающий с текущим моментом сценического действия. Нарративный режим высказывания переходит в речевой. Во французских инсценировках времена плана повествования уступают место временам плана речи, что выражается в изменении форм глаголов. В русских инсценировках наряду с изменением формы может изменяться только ее значение.

Все формы передачи речи персонажа в повествовательном тексте трансформируются в драматизации в прямую речь персонажа без вводящего предложения с предикатом пропозициональной установки. Другие формы передачи речи могут быть включены в драматургический текст только в составе прямой речи персонажа, с обозначением отличия авторизаторов всей реплики и передаваемого текста. Передача мыслей и чувств другого персонажа без «слов остранения» невозможна – персонаж не может достоверно знать, что думает или чувствует другой.

Авторизатором высказывания становится персонаж, в чью реплику инсценировщик включил повествовательный текст. В случае внешней речи персонажа это показатель отсутствия внутренней фокализации, понимаемой как проникновение говорящего в сознание отличного от себя актора. Однако в случае внутренней речи персонажа, показываемой в театре через так называемый «внутренний монолог», т. е. внешнюю речь актера о мыслях персонажа от первого лица, можно говорить, на наш взгляд, о внутренней фокализации текста в инсценировке. Другим случаем внутренней фокализации являются режиссерские ремарки, в которых также допускается проникновение в сознание персонажа.

Глава 3. СЦЕНИЧЕСКОЕ ГЕТЕРОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ

В рассматриваемом в этой главе типе инсценирования действующие лица продолжают общаться между собой как в «абсолютной драме», однако появляется и лингвистически выраженная коммуникация со зрителем, которую ведет Чтец (Ведущий). Посредник между сценой и залом, он является театральной проекцией фигуры гетеродиегетического⁶⁹ нарратора в повествовательном тексте: он рассказывает о событиях, происходящих на сцене или за сценой, действующим лицом которых при этом сам не является.

Принадлежность Ведущего и персонажей различным диегетическим уровням демонстрируется в театре как через пространственное разделение (Чтец выступает на авансцене, в то время как в глубине сцены разворачивается основное действие), так и через отсутствие диалога между ними: «четвертая стена», на самом деле, в таких постановках все равно существует, однако она отодвигается на один диегетический уровень дальше; Чтец напрямую адресует свои реплики залу, однако актеры-персонажи, как в «абсолютной драме», ограничиваются внутренней коммуникацией между собой, не замечая (по крайней мере, лингвистически не выражая) существования ни Чтеца, ни зрителей.

Между тем, Чтец на сцене является персонажем, а не нарратором в собственном смысле этого слова: он только произносит связующие отрывки текста, уступая в дальнейшем место высказываниям и действиям героев, уже не опосредуя их. Разыгрываемая персонажами в миметических сценах подобных инсценировок история явлена не в слове персонажа-нарратора, но в сценическом действии. Актеры-персонажи, в отличие от персонажей повествования, не могут не видеть персонажа-нарратора, они только делают вид, что его нет (если, конечно, «лицо от автора» не покидает сцену всякий раз, как закончит свою реплику).

В другом типе того же гетеродиегетического повествования – ведомого Хором – персонаж-нарратор может общаться уже не только с залом, но и с актерами-персонажами на сцене. Хор принадлежит одновременно вне- и внутри-диегетическим уровням повествования.

⁶⁹ Термин французской школы нарратологии. В гетеродиегетическом повествовании «рассказчик не фигурирует в истории (диегезисе) в качестве *актера*, т. е. рассказчик не выступает в функции действующего лица» [Современное зарубежное литературоведение, 1999, с. 25]. Противопоставлен гомодиегетическому повествованию, в котором рассказчик является персонажем рассказываемой им истории.

§ 3.1. История

В классических пьесах и инсценировках повествовательные элементы включены в реплики персонажей, которые в разговоре с кем-то обрисовывают произошедшие важные события. Персонаж при этом существует в том же пространстве и времени, что и остальные герои истории, так что его рассказ является составной частью общего драматического действия. Коренным образом отличается от этого отношение повествования нарратора к рассказываемой истории. Повествователь «выделен и противопоставлен всем персонажам как фигура иного пространственно-временного плана» [Атарова, Лескисс, 1980, с. 34]. Акт наррации повествователя отделен от происходящих событий и не является их компонентом. Совмещение темпоральностей истории и наррации приводит к осязаемому нарушению – нарративному металепису, как его определил Ж. Женетт⁷⁰.

В 1910 г. на сцене Московского художественного театра выходит спектакль «Братья Карамазовы», ставший, по мнению его создателя Вл. И. Немировича-Данченко, «бескровной театральной революцией», благодаря которой «все театральные условности потеряли силу» [Немирович-Данченко, 1979, с. 40]. Так же высоко его оценивали и теоретики театра. К. Л. Рудницкий писал о новом этапе отношений театра и прозы: «...возник впервые театральный спектакль, соединивший прозу и драму по принципу кентавра. Не человек и не конь, но – и человек и конь. Не пьеса и не роман, но – и пьеса и роман» [Рудницкий, 1990, с. 268]. Главным новшеством, предложенным МХТ, было введение в спектакль фигуры отдельного от персонажей Чтеца.

О предстоящей постановке в газете «Русское слово» сообщалось так: «22 отрывка, в которых диалоги из романа облечены в драматическую форму: должны сопровождаться чтением тех мест романа, где развивается фабула. Читать должен

⁷⁰ Ж. Женетт называет нарративным металеписом путаницу разных уровней повествования и приводит следующие примеры: «Некоторые нарушения, банальные и простодушные, вроде тех, что описывались в классической риторике, обыгрывают двойную темпоральность истории и наррации; это мы находим у Бальзака в <...> отрывке из “Утраченных иллюзий”: “Покамест почтенный пастырь поднимается по ангулемским склонам, бесполезно разьяснить...”, – как будто наррация синхронна истории и должна заполнять пустые промежутки в ее течении. Именно в соответствии с этой общеизвестной моделью пишет Пруст в следующих примерах: “... до отъезда в Бальбек... у меня нет времени для писания картин светского общества...”, или: “... я ограничусь, пока пригородный поезд останавливается, а кондуктор выкрикивает: “Донсьер”, “Гратваст”, “Менвиль” и т.д., записью того, что приводят мне на память взморье или гарнизон”; или еще: “Однако пора догнать барона, идущего с Бришо и со мной...” Известно, что у Стерна игры с временем несколько более рискованны, то есть несколько более литературны, как в том случае, когда многословные отступления Тристрама как повествователя (экстрадигетического) вынуждают его отца (в диегезисе) продлить свой послеобеденный сон более чем на час, однако и здесь принцип остается неизменным» [Женетт, 1998d, с. 244-245].

особый чтец в промежутках между отрывками при опущенном занавесе» [Яблоновский, 1910b, с. 5]. Помимо восполнения фабульных лакун, Чтец также «сообщал характерные подробности, не укладывавшиеся в сценическое действие, <...>, вводил короткое описание пейзажа и обстановки, подчеркивавшие внутренний смысл и атмосферу данной сцены» [Виленкин, 1962, с. 90].

Во время речи Чтеца сценическое действие останавливалось: «... действующие лица иногда застыли на мгновение в мизансцене, на которой застигало их это вторжение Чтеца» [Виленкин, 1941, с. 167]. В отличие от наперсника или вестника в классицистической драматургии, Чтец не является персонажем диегетического мира, он не действует наравне с другими действующими лицами, не может входить с ними в диалог, не видим ими, как не видят, не подозревают персонажи существования публики. «Голос Чтеца не взаимодействовал с другими голосами, он звучал изолированно. Это подчеркивалось и положением Чтеца на сцене. Актер, исполняющий эту роль, сидел сбоку, за отдельной кафедрой и когда говорил – действие прерывалось» [Шкилева, 1972, с. 26] (см. рис. 3 в Приложении).

Так в театре стал возможным комментарий к действию. Помимо изображения событий диегезиса, которыми классическая драма ограничивается, МХТ ввел внедиегетический повествовательный уровень, существующий в принципиально другом пространстве и времени.

Неслучайно поэтому, что сразу же, как возник новый прием инсценировки, была отмечена его связь с кинематографическими титрами. Так, Эм. Бескин писал о постановке «Братьев Карамазовых» в МХТ следующим образом: «Превращена в кинематограф. В сеанс. Картина за картиной. Только вместо надписей на экране – чтец сбоку. – Алеша идет от монастыря... И Алеша выходит из правой кулисы. – Алеша рассказал все, что случилось с ним... И Алеша молчит, а рассказывает чтец. Кончил чтец – продолжает Алеша» [Бескин, 2007, с. 287]. Титр помогает расположить следующий за ним кадр на временной оси, ориентирует зрителя в сюжете, раскрывает мысли героев. При этом сами по себе титры на этой временной оси не учитываются. Они рассказывают о случившихся событиях или о том, что произойдет по окончании сюжета, но сам по себе акт рассказа, сам титр никак не отображается на референтной оси диегетического пространства и времени. Так же функционирует и текст Чтеца.

В 1930 г. Вл. И. Немирович-Данченко ставит «Воскресение» Л. Н. Толстого. Инсценировка романа была сделана Ф. Ф. Раскольниковым, однако по инициативе режиссера в нее была добавлена линия Чтеца, который в ходе репетиций стал называться Лицом от автора.

Принципы существования Лица от автора оставались те же, что и в случае с Чтецом. Он видел персонажей и говорил о происходящих или произошедших с ними событиях напрямую зрителю, они же словно не знали о его существовании и говорили между собой как в обычной драматизации (см. рис. 4 в Приложении). Новым стала, во-первых, возможность автора погружаться во внутренний мир героев: «Свободно переходя из картины в картину, Качалов, которого остальные персонажи не видели, о чьем присутствии им не дано было знать, не только их видел и слышал, но и обладал правом читать их мысли» [Рудницкий, 1981, с. 35]. Во-вторых, Лицо от автора могло уже не только объективно докладывать о событиях истории, как Чтец, но и давать субъективные характеристики поступкам героев, делиться со зрителями собственной оценкой происходящего, чем непосредственно изображался на сцене образ автора. Исполнитель роли «От автора» В. И. Качалов писал: «Вначале намечался лишь минимум авторского текста, необходимый как подспорье, как связь между драматическими сценами, приблизительно то, что было уже в «Братьях Карамазовых», то есть объективный эпический повествователь, докладчик авторского текста, необходимого для понимания драматических сцен. Постепенно значение и возможности роли «От автора» все более расширялись, она приобретала все больше прав на самостоятельное звучание, и это постепенно приводило к тому, о чем мы мечтали, – к новому виду спектакля. <...> Мне принадлежали уже не только слово, самый текст авторский, но и вся идея спектакля, вся эмоциональная сила, весь темперамент и нерв автора. Мне нужно было заразить зрителя своим отношением к происходящему и в то же время помочь действующим лицам раскрыть идейную сущность романа и проявить себя полностью» [Качалов, 1954, с. 33-34].

Чтец, Лицо от автора, Ведущий быстро стали популярным приемом в театре. Так, в театре Корша уже в 1916 году появляются «Мертвые души» Н. В. Гоголя в постановке Владимира Татищева, который объяснял введение Чтеца тем, что он нужен «для установления сценической связи между отдельными иллюстрациями» [Татищев, 1916, с. 10]. Вл. И. Немирович-Данченко использовал найденный прием

не только в драматических спектаклях, но и в опере: в спектакле «Карменсита и солдат» 1924 г. действовал хор, который «был отделен от основных действующих лиц – находился наверху, на галерее, окружавшей сцену. Хор был “свидетелем совершающейся драмы”» [Шкилева, 1972, с. 28].

В 1930-х прием был уже настолько избит, что Станиславский отказался от идеи персонажа Первого, предложенного Булгаковым для инсценировки «Мертвых душ», являвшегося вариантом такого лица от автора, рассуждая: «Вы повернули трехугольник, а чтец сидит и говорит, или сидит в первом ряду и встает и говорит публике. Вы что-то просмотрели, засмеялись, а вдруг вышел человек и сказал: это не просто – вы забыли то-то и то-то. И публика смотрит и говорит: “Сейчас дядя придет”» [Мацкин, 1984, с. 234]. Тем не менее, Лицо от автора периодически появляется в постановках по прозе и после 1930-х. Среди спектаклей с подобным приемом – «Что делать?» В. Голикова по Н. Г. Чернышевскому (1968, Малый драматический театр), «Петербургские сновидения» Ю. А. Завадского по «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского (1969, Театр им. Моссовета), «Чичиков. Мертвые души, том второй» П. Н. Фоменко (1998, Мастерская П. Фоменко). В основе текста персонажей-нарраторов лежит, как правило, текст повествователя в оригинальном тексте, однако возможен и такой вариант, что комментарий к действию создается на основе внетекстовых произведений. Так, в инсценировке «Села Степанчикова» Ф. М. Достоевского (1970, Ленинградский академический театр комедии) В. Голиков и Ю. Барбой придумали персонажа «Сноску» – иронического пояснителя действия, который произносил историко-филологические комментарии Ю. Тынянова к произведению. Сегодня этот прием используется крайне редко, однако в мае 2014 года вышел спектакль К. Богомолова «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, в котором С. Епишев играет такого Ведущего, в тексте инсценировки обозначенного как Назье [Рабле/Богомоллов, 2014; см. рис. 56 в Приложении].

Во французском театре персонаж-нарратор присутствует в спектаклях «Рабле» Ж.-Л. Барро (1968), «Пятница, или Тихоокеанский лимб» К. Лепаффа по М. Турнье (1975), «Красное и черное» Р. Сканд по Стендалю (1982), «Пена дней» Б. Дамьена по Б. Виану (1983; см. рис. 12 в Приложении), «Отверженные» Р. Гаудемера по В. Гюго (2008), «Замерзшие слова» Ж. Беллорини и К. де Гийоньера по произведениям Ф. Рабле (2012; рис. 51 в Приложении). Принцип поведения – тот

же, что и в русских инсценировках со Чтецом: «...персонажи несколько раз застывают на сцене, оставляя право речи Нарратору» [Hesse-Weber, 2010, p. 388]. «Нарратор таким способом отделяется от остальных персонажей, с которыми он никак не взаимодействует. Он комментирует их действия, прерванные его параллельными вмешательствами» [ibid., p. 540].

Гетеродиегетический персонаж-нарратор в первой половине XX века узаконивается как тип субъекта драматургической речи, о чем было сказано в первой главе. Клодель комментирует фигуру Толкователя в «Книге о Христофоре Колумбе»: «И действительно приносят книгу и ставят ее на пюпитр. Кто-то показывает кафедру и представляет действие публике, давая необходимые разъяснения. Но речь больше не идет о простом чтении, события показываются на самой сцене и открыты комментариям зала» [Claudel, 1965b, p. 1492]. Можно подумать, что пьесе предшествовала некое повествовательное произведение, однако его не было. Персонаж-нарратор появляется в текстах, изначально созданных как пьесы.

Под влиянием Брехта в инсценировках появляется, помимо Чтеца, коллективный хор. Хор есть в инсценировках «Тихого Дона» Г. А. Товстоногова и Д. М. Шварц по М. А. Шолохову (1977), «Деревянные кони» по Ф. А. Абрамову Ю. П. Любимова (1974), «История лошади» М. Г. Розовского и Г. А. Товстоногова по «Холстомеру» Л.Н. Толстого (1975), «Рабле» Ж.-Л. Барро по Ф. Рабле (1968), в пьесе Клина «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому (2002). Так же, как и Чтец, хор является посредником между сценой и залом и может напрямую обращаться к зрителю, комментируя происходящее на сцене действие. В то же время хор, в отличие от Чтеца, может обращаться в некоторых случаях и к герою, чаще всего – как внутренний голос самого персонажа.

Помимо актера на сцене, гетеродиегетическое повествование может вестись «голосом за кадром», реальным актером в микрофон или записью, или быть передано в виде титров. Титры доносят информацию о произошедших между сценами событиях, а также могут пояснять, какое место и время действия у начинающейся сцены. Стиль изложения в титрах, как правило, нейтральный. Пример титров в инсценировках – «Идиот» Г. А. Товстоногова по Ф. М. Достоевскому.

Функции персонажа-нарратора классифицировала театровед А. Хессе-Вебер. По мнению французской исследовательницы, это: а) нарративная функция

(представление персонажей и ситуации, объяснение, комментирование действия, описание мест, которые сложно миметизировать); б) эмотивная и идеологическая функция (объявление события, привлечение к нему внимания, подчеркивание его значимости, выражение чувств, точки зрения автора, его мнения о персонажах и событиях); в) свидетельская функция (верификация истории); г) коммуникативная функция (обращение к публике, провокация реакции зрителя, игровое изменение всеведения на внешнюю, совпадающую со зрительской, точку зрения) [Hesse-Weber, 2010, p. 464-473].

Н. С. Скороход связывает с постановками Вл. И. Немировича-Данченко открытие принципа «расслоения» действия. Исследователь пишет: «...сам принцип «расслоения» действия, найденный Немировичем-Данченко в «Братьях Карамазовых» и развитый им же в «Воскресении», имеет принципиальное значение для отношений прозы и сцены. Возможность внесения в ткань сценического действия «лица» или «лиц», живущих по принципиально иным законам, нежели другие персонажи фабулы, успешно развивалась и развивается в опытах Ю. Любимова, Г. Товстоногова, П. Фоменко, Л. Додина, К. Гинкаса, в современных переложениях классики для театра В. Семеновского, спектаклях С. Женовача, М. Карбаускиса и др.» [Скороход, 2010, с. 52]. Нам кажется, что «расслоение» действия, найденное Немировичем-Данченко для спектакля по прозе, имеет значение не только для истории инсценировок, но и для всей истории театра. Именно поэтому в опытах МХТ в инсценировании исследователи часто видят предтечу эпического театра⁷¹.

§ 3.2. Текстовая интерференция

Речь и мысли персонажей в тексте Ведущего передаются как в прямой, так и в косвенной, и в несобственно-прямой форме – максимально сохраняя разнообразие авторского текста. Это отличает данный вид инсценирования от драматизации, в которой все формы переделывались в прямую речь персонажа. Возникает, однако, закономерный вопрос: если текстовая интерференция предполагает совмещение в одном тексте текста персонажа и текста нарратора, то происходит ли в образовании текста Ведущего отделение текста нарратора, или сохраняется текстовая

⁷¹ В «Воскресении», пишет театровед В. Халип, «в особенности в его драматургическом материале, были реализованы многие из закономерностей, которые впоследствии найдут место в созданной Брехтом теории эпического театра» [Халип, 1973, с. 153].

интерференция с сосуществованием в тексте признаков, относящихся к разным субъектам речи – повествователю и персонажу?

В ряде случаев отделение текста нарратора действительно происходит. Полное размежевание ТП и ТН мы имеем в случае произнесения прямой речи, которая делится между персонажем-нарратором и персонажами диегезиса так, чтобы прямая речь была озвучена персонажем, а персонаж-нарратор произносил только вводящее предложение с предикатом пропозициональной установки:

SOURIS: <...> **Il ferma les yeux, se pencha avant et dit:**

COLIN: *Oui*

SOURIS: **Chloé dit aussi :**

CHLOE: *Oui.*⁷²

(«Пена дней» Б. Виана, инсценировка Б. Дамьена [цит. по Ledur, 1992, p. 46]);

PANTAGRUEL: *Volontiers.*

NARRATEUR: **dit Pantagruel**⁷³. [Rabelais/Bellorini, 2014, min. 54];

ХОР: <...> Вечером, когда ворота затворились и все затихло, **Пегий мерин так продолжал свою историю.**

ХОЛСТОМЕР: *Счастливая жизнь моя кончилась скоро.* <...> [Толстой/Розовский, 1983, с. 65];

КРИТИК (в трамвае): **Спеша на следующую пытку уроками, думал...**

ФЕДОР: *Вот я, особенный, редкий, ещё не описанный и не названный вариант человека, занимаюсь Бог знает чем, мчусь с урока на урок, трачу юность на скучное и пустое дело, на скверное преподавание чужих языков, когда у меня свой, из которого можно сделать всё, что угодно—и мошку, и мамонта, и тысячу разных туч* [Набоков/Каменькович, 2010, с. 2];

⁷² МЫШЬ: Он прикрыл веки, наклонился вперед и произнес:

КОЛЕН: *Да.*

МЫШЬ: **Хлоя тоже сказала**

ХЛОЯ: *Да.* (перевод по [Виан, 2010, с. 205])

⁷³ ПАНТАГРЮЭЛЬ: Добро.

НАРРАТОР: молвил Пантагрюэль [пер. по: Рабле, 2007, с. 387].

АННА: *наконец-то ты*

ХОР: **сказала она**

протягивая ему руку

он поцеловал ей руку

и подсел к ней

КАРЕНИН: *вообще я вижу*

что твоя поездка удалась

АННА: *да*

очень

ХОР: **отвечала она и стала рассказывать** [Толстой/Клим, 2012, с. 42].

Иногда одно и то же высказывание персонажа сначала произносит персонаж-нарратор, а затем – персонаж диегезиса, истинный субъект речи:

ХОР: <...> **и Долли**

почему-то

неожиданно для себя

скажет прощай

ДОЛЛИ: *прощай* [там же, с. 33];

ХОР: **Вронский** <...>

говорит она

доктор она

ВРОНСКИЙ: *она*

доктор она

ДОКТОР: *да*

одна из ста

возможно из тысяч [там же, с. 155];

PANTAGRUEL: Mais avant nous mettre en cette longue peregrination pleine de hazards, pleine de dangers évidents...

NARRATEUR: *Quels dangers?* **dit Panurge.**

PANURGE: *Mais quels dangers?*⁷⁴ [Rabelais/Bellorini, 2014, min. 54].

⁷⁴ ПАНТАГРЮЭЛЬ: Однако ж, прежде чем пускаться в дальние странствия, полные всяких неожиданностей, полные явных опасностей...

Персонаж-нарратор может произносить текст в косвенной форме, а персонаж диегезиса тот же текст – в прямой:

NARRATEUR: **Panurge répondit que <...> d'abondant il avait l'idée de passer par Lanternois,**

PANURGE: *et d'abondant je vais passer par Lanternois*

NARRATEUR: **et de là prendre quelque docte et utile Lanterne.**

PANURGE: *pour là prendre quelque docte et utile Lanterne*⁷⁵ [Rabelais/Bellorini, 2014, min. 55].

В большинстве случаев, однако, в репликах персонажа-нарратора наблюдается текстовая интерференция ТП и ТН, что при сопричастии на сцене одновременно и персонажа-нарратора, и персонажей диегезиса, речь – внешнюю или внутреннюю – которых передает Ведущий, означает перераспределение текста. Обозначим жирным шрифтом, как и выше, собственно ТН, а курсивом – ТП. Дейктические категории, указывающие на принадлежность текста повествователю, подчеркнем.

Прямая речь/цитируемый монолог:

ОТ АВТОРА: *«Только надо исполнить добросовестно общественную обязанность. – **сказал он самому себе. Притом же это часто бывает и интересно**», – подумал он* и вошел в подъезд окружного суда» [Толстой/Раскольников, 1929, с. 2];

NARRATEUR : <...> *Elle m'attend là, **dit-il.** <...> **Tout à coup il entendit une voix : monsieur Marius? Vous êtes là?***⁷⁶ [Hugo/Gaudemer, 2008, p. 12];

Косвенная речь/ психо-наррация:

ТИТР: <...> В одно утро **Аглая предупредила Князя, чтобы он весь день не отлучался со двора ни на минуту** [Достоевский/Товстоногов, 1958, с. 92];

NARRATEUR: Jean Valjean vit les écritures sur le mur de sa maison. **Il pensait qu'ils avaient été découverts par des rodeurs**⁷⁷ [Hugo/Gaudemer, 2008, p. 12];

НАРРАТОР: *Каких опасностей? - прервал его Панург.*

ПАНУРГ: *Но каких опасностей?* [пер. по: Рабле, 2007, с. 387]

⁷⁵ НАРРАТОР: **Панург на это возразил, что <...> он-де намерен посетить по дороге страну Фонарию**

ПАНУРГ: *я-де намерен посетить по дороге страну Фонарию*

НАРРАТОР: **и там обзавестись каким-нибудь ученым и полезным фонарем.**

ПАНУРГ: *чтобы обзавестись там каким-нибудь ученым и полезным фонарем.* [пер. по: Рабле, 2007, с. 387]

⁷⁶ НАРРАТОР: Она ждет меня там, – сказал он. <...> Вдруг он услышал голос: господин Мариус? Вы здесь?

Нарративизированный дискурс/ психо-наррация:

ЧТЕЦ: Митя рассказал, как он перескочил через забор в сад отца, как шел до окна и обо всем наконец, что было под окном [Достоевский/Немирович-Данченко, 1910, 2 вечер, с. 49];

ХОР: Оба они в эту светлую минуту вспомнили *тяжелое, на многие годы разъединившее их* [Шолохов/Товстоногов, Шварц, 1977, с. 47];

Несобственно-прямая речь/ нарративизированный монолог:

ЧТЕЦ: Алеша пошел к монастырю <...> Сердце у него дрожало, когда он вошел в келью старца: *Зачем, зачем он выходил, зачем тот послал его “в мир”?* Здесь тишина, здесь святыня, а там – смущенье, там мрак, в котором сразу потеряешься и заблудишься. [Достоевский/Немирович-Данченко, 1910, вечер 1, с. 43];

NARRATEUR: Jean Valjean ne supporta pas l'idée qu'un homme, un innocent puisse être condamné au bagne à sa place. *Il fallait aller à Arras, délivrer le faux Jean Valjean, dénoncer le véritable. Hélas! C'était là le plus grand des sacrifices, la plus poignante des victoires, le dernier pas à franchir; mais il le fallait. Il n'entrerait dans la sainteté aux yeux de Dieu que s'il rentrait dans l'infamie aux yeux des hommes.* Il décida de se rendre au tribunal où l'on jugeait un certain Champmatthieu que tout le monde reconnaissait comme étant Jean Valjean⁷⁸ [Hugo/Gaudemer, 2008, p. 5].

В некоторых инсценировках даже наблюдается переход прямой речи персонажей в косвенную форму, произносимую персонажем-нарратором:

« <i>Quelque chose va <u>m'</u>arriver, se dit-il. Quelque chose de plus étrange que jamais</i> » ⁷⁹ [Dahl, 1997, p. 38].	LE NARRATEUR: Eh bien... c'est à cet instant que James comprend (il le sent au plus profond de lui) qu'une chose plus étrange que tout est sur le point de <u>lui</u> arriver ⁸⁰ [Dahl/George, 2003, p.28].
--	--

⁷⁷ НАРРАТОР: Жан Вальжан увидел надписи на стене своего дома. Он подумал, что к ним пробрались какие-то гуляки.

⁷⁸ «Жан Вальжан не вынес мысли, что человек, невиновный может быть приговорен к каторге вместо него. *“Итак, надо ехать в Аррас, освободить мнимого Жана Вальжана и выдать настоящего! Вот она, величайшая из жертв, горчайшая из побед, самое тяжкое из усилий, но - увя! - так надо. <...> Он может стать праведным перед лицом бога, только опозорив себя в глазах людей!”* [Гюго, 1979, т. II, с. 273]. Он решил отправиться в суд, где слушалось дело некоего Шанматье, которого все принимали за Жана Вальжана». Отметим, что распространенный внутренний монолог Жана Вальжана в обрамляющих цитируемый отрывок НПП предложениях сведен к резюмирующим образцам нарративного дискурса.

⁷⁹ – *Что-то произойдет со мной, – сказал он. – Что-то совсем необычное.*

⁸⁰ НАРРАТОР: И вот.. в этот момент **Джеймс понимает** (он чувствует это глубоко внутри), **что что-то совсем необычное вот-вот случится с ним.**

– <i>Monsieur, dit Jean Valjean, j'ai une chose à vous dire. Je suis un ancien forçat. <...> Je ne m'appelle pas Fauchelevent, je m'appelle Jean Valjean</i>⁸¹ [Hugo, 1879-1882, t. V, p. 262-264].	NARRATEUR : Le mariage se fit. Plus tard, Jean Valjean apprit à Marius qu'il ne s'appelait pas Monsieur Fauchelevent mais Jean Valjean et qu'il était un ancien forçat⁸² [Hugo/Gaudemer, 2008, p. 15].
---	---

В инсценировке-драматизации все эти высказывания были бы переведены в прямую речь персонажа диалогизиса и сказаны только авторизаторами речи – как часть диалога между персонажами или монолога одного персонажа. Здесь же они сохранены в исходной форме. Связи между говорящим и авторизатором передаваемых слов или мыслей при этом нет: Ведущий может говорить о ком и о чем угодно, не будучи реальным свидетелем рассказываемого, в отличие от рассказывающего персонажа в инсценировке-драматизации, от Вестника в античной драме. Характерная для него позиция – это всеведение в отношении как внешней, так и внутренней речи, что невозможно для обычного персонажа.

§ 3.3. Фокализация

А. Нейтральная позиция

Необходимость введения Чтеца и его значение теории театра видели прежде всего в возможности донести до зрителей информацию о событиях, которые нужны для понимания сюжетной линии романа, но показать которые на сцене было невозможно – по времени или эстетическим причинам. Это должен быть объективный рассказ о событиях, в третьем лице, без субъективно окрашенных показателей.

Приведем примеры из разных инсценировок:

ХОР: На другой день Григорий Мелехов возвратился в свою дивизию. К тому времени восставшие верхнедонцы соединились с белой Донской армией, у Мелехова появился новый начальник штаба – штабс-капитан Копылов» [Шолохов/Товстоногов, Шварц, 1977, с. 48];

⁸¹ « – Сударь, – сказал Жан Вальжан. – Мне надо вам что-то сообщить. Я – бывший каторжник. <...> Меня зовут не Фошлеван, а Жан Вальжан» [Гюго, 1979, т. II, с. 725-726].

⁸² НАРРАТОР: Свадьба состоялась. Позже Жан Вальжан поведал Мариусу, что его зовут не Фошлеван, а Жан Вальжан, и что он бывший каторжник.

NARRATEUR: Fantine dut travailler pour payer les Thénardier qui demandaient toujours plus. Elle trouva, dans sa ville natale Montreuil sur mer, la fabrique d'un certain «monsieur Madeleine» qui était aussi le maire de ce village. Elle fut admise dans l'atelier des femmes. Son problème était résolu: elle gagnait sa vie. Ne pouvant pas dire qu'elle était mariée, elle s'était bien gardée de parler de sa petite fille. Elle écrivait souvent aux Thénardier pour leur envoyer de l'argent⁸³ [Hugo/Gaudemer, 2008, p. 3].

Из ТП устраняются субъективные авторские оценки («*Heureusement* la porte de la fabrique de M. Madeleine était comme un visage ami⁸⁴» [Hugo, 1879-1882, vol. 1, p. 241]) и высказывания, в которых авторизатором являются персонажи диегезиса («Elle écrivait souvent, *cela fut remarqué*⁸⁵» [ibid.]).

«Объективная» подача текста, однако, обнаруживается достаточно редко. Так или иначе в тексте выражается пространственная и, что нас интересует больше всего, психологическая точка зрения либо повествователя, либо персонажа.

Б. Субъект модуса – персонаж-нарратор

Ф. Шиллер в предисловии к своей трагедии «Мессинская невеста» (1803), объясняя необходимость восстановления роли хора в драматургии, отмечал, что хор «покидает узкий круг действия, для того чтобы высказать суждения о прошедшем и грядущем, о далеких временах и народах, обо всем человеческом вообще, чтобы подвести великие итоги жизни и напомнить об уроках мудрости» [Шиллер, 1957, с. 662]. Лицо от автора в «Воскресении» МХТ передает не только информацию о действующих лицах и самой истории, но и лирические отступления автора, его рассуждения о природе человека, оценочные высказывания нарратора о повествуемом мире. «Воскресение» начинается характерное авторское отступление: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни ды-

⁸³ НАРРАТОР: Фантина должна была работать, чтобы платить Тенардье, которые просили все больше и больше. Она нашла в своем родном городе Монтрее-сюр-Мер фабрику некого «господина Мадлена», который был также мэром городка. «Ее приняли в женскую мастерскую. <...> Главная проблема была разрешена: она зарабатывала свои трудом» [Гюго, 1979, т. I, с. 214-215]. Не имея возможности сказать, что она замужем, она всячески избегала говорить о своей маленькой дочери. Она часто писала Тенардье, чтобы отсылать им деньги.

⁸⁴ «*К счастью*, двери фабрики Мадлена были гостеприимно раскрыты для всех желающих» [Гюго, 1979, т. II, с. 215].

⁸⁵ «Писала она часто. Это было замечено» [Гюго, 1979, т. II, с. 216].

мили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже и в городе. <...> люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучать себя и друг друга. Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира божия, данная для блага всех существ, — красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священно и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом» [Толстой/Раскольников, 1929, с. 1]. Лицо от автора здесь явно представляет собой отдельный от персонажей субъект сознания.

Точка зрения Ведущего, отличная от персонажа, обнаруживается в тексте с помощью лексических средств — отдельных оценочных слов и оборотов, интерпретирующих глаголов:

ОТ АВТОРА: И вот теперь эта удивительная случайность напомнила ему все и требовала от него признания своей **бессердечности, жестокости и даже подлости**, давших ему возможность спокойно жить все эти десять лет. Но он **еще далек был от такого признания** и думал теперь только о том, как бы сейчас, здесь на суде, не узналось все, как бы она или ее защитник не рассказали всего и не оскрамили его перед людьми [Толстой/Раскольников, 1929, с. 18];

ОТ АВТОРА: На глазах его слезы, **и хорошие и дурные**, слезы. **Хорошие** слезы, потому что это слезы радости пробуждения в нем чего-то **хорошего**, и **дурные**, потому что это — слезы **умиления** над самим собой, над своей добродетелью [там же, с. 41].

В этих примерах высказывания персонажа-нарратора выражают отличную от персонажа и от «объективного», ремарочного повествования, точку зрения. Лицо от автора выступает в качестве самостоятельного субъекта сознания: это для него чувства Нехлюдова «дурные» или «хорошие», это он оценивает поведение героя как подлое, бессердечное и жестокое и знает, что тот «еще далек» от признания такой оценки. Лицо от автора здесь явно выполняет не только функцию повествования как докладывания о том, что произошло между сценами.

Заметим, что и Чтец в «Братьях Карамазовых» МХТ тоже не был объективным хроникером. Он не судил поступки героев с морально-нравственной точки зре-

ния, как это открыто делает Лицо от автора в «Воскресении», однако персонаж-нарратор как субъект сознания и оценки также проявляется в тексте Чтеца в виде оценочных слов:

ЧТЕЦ: Алеша рассказал все, что случилось с ним с самой той минуты, как вошел он к Катерине Ивановне. Он рассказывал минут десять, **нельзя сказать**, чтобы **плавно и складно**; но, **кажется**, передал **ясно**, охватывая **самые главные** слова, **самые главные** движения, и **ярко** передавая, часто одною чертою, собственные чувства [Достоевский/Немирович-Данченко, 1910, с. 45].

Качественные прилагательные и образованные от них наречия в данном фрагменте передает не объективные показатели речи героя, но оценку повествователя, передаваемую в спектакле Чтецом. Это Чтец оценивает речь Алеши как яркую и ясную, он считает, что в ней были «самые главные» слова.

Отличную от персонажей точку зрения персонаж-нарратор, или хор, может выражать не заимствованными у автора оригинала, но добавленными к тексту репликами:

LES BELLES: Tu pleures que la vie t'a déçue. Crois-tu que tu ne nous as pas **déçues** toi-même?

- Tu avais **ambitionné** l'héroïsme de la vertu, la **splendeur** du renoncement, l'**auréole**.

- Mais **tu n'étais pas** cette femme [Flaubert/Baty, 1936].

Даже в титрах возможна субъективная оценка нарратора – в данном случае будет очевидно, что это точка зрения не персонажа, так как титр безличен, но некой высшей повествовательной инстанции – автора, режиссера, обращающихся таким образом напрямую к зрителю. Так, в «Идиоте» Г. Товстоногова в титре, открывающем третье действие, значатся такие слова, как «наконец» и «вдруг», свидетельствующие о субъективном взгляде на события («дала, *наконец*, ему почти верное слово выйти за него замуж», «потом *вдруг* было получено сведение» [Достоевский/Товстоногов, 1958, с. 69]).

В. Субъект модуса – персонаж диегезиса

Персонаж-нарратор может произносить повествовательный текст, фокализованный относительно персонажа диегезиса. Субъект сознания в этом тексте будет обозначен в третьем лице. Этот персонаж чаще всего тут же стоит на сцене. Ведущий как бы читает мысли героя и произносит их вслух для зрителя. Сигналами я-модусной рамки являются модусные предикативы на -0, глаголы восприятия, чувства, мнения, знания:

ЧТЕЦ: **Алеша** немедленно покорился, хотя и **тяжело ему было** уходить [Достоевский/Немирович-Данченко, 1910, с. 51-52];

ЧТЕЦ: **Алеша, инстинктом чувствуя**, что для нее время до возвращения мамы дорого <...> [там же, с. 70];

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Ну хорошо – отравление так отравление.

ОТ АВТОРА: **Председатель сообразил**, что это такое дело, которое можно кончить до четырех часов и уехать к своей Кларе.

<...>

БРЕВЕ: Ну и прекрасно!

ОТ АВТОРА: **Но он вовсе не находил это прекрасным**: он не спал всю ночь, они провожали сослуживца, много пили и играли в карты... так что именно дело об отравлении он не успел прочесть и теперь **хотел** избежать его [Толстой/Раскольников, 1929, с. 4-5];

ХОР: Ратный успех не покидал Григория. Он вел за собой уже три с половиной тысячи сабель. Но постепенно опьяняющая **сила власти состарилась, поблекла**. Снова возникла **горечь, тревога**, они навалились **непереносимой тяжестью** [Шолохов/Товстоногов, Шварц, 1977, с. 37];

LE NARRATEUR: La colline était si haute que de n'importe quel endroit du jardin **James apercevait** des kilomètres et des kilomètres d'un magnifique paysage composé de forêts et de champs⁸⁶ [Dahl/George, 2003, p. 13];

EMMA: J'ai un amant!

LES BELLES: *Enivrement de l'étreinte...*

- *Extase de l'abandon...*

- *Anéantissement*⁸⁷...

EMMA: J'ai l'amour! [Flaubert/Baty, 1936].

Любопытно, что в процитированной реплике Хора из инсценировки «Тихого Дона» опущены субъектные синтаксемы, в которых эксплицитно Григорий обозначен как авторизатор («Но рядом с самолюбивой радостью тяжело ворохнулись **в нем** тревога, терпкая горечь»; «Опьяняющая сила власти состарилась и поблекла **в его глазах**» [Шолохов, 1957, т. 4, с. 231]).

Ведущий может цитировать текст, в котором повествователь ставит себя на пространственную точку зрения персонажа. Так, например, Чтец в «Братьях Карамазовых» Вл. И. Немировича-Данченко предваряет встречу Алеши с Митей словами: «От города до монастыря было не более версты с небольшим. Алеша спешно пошел по пустынной в этот час дороге. Почти уже стала ночь. На половине дороги приходился перекресток. На перекрестке, под уединенною ракитой, завиделась какая-то фигура» [Достоевский/Немирович-Данченко, 1910, с. 43]. Глагол «завиделась» подразумевает фигуру наблюдателя [Апресян, 1986]. Повествователь помещает свой пункт наблюдения рядом с Алешей, так как это он видит впереди себя, на перекрестке, некую фигуру – и еще не различает, кто это. Опускание субъектной синтаксемы свидетельствует о я-модусной рамке текста.

⁸⁶ НАРРАТОР: Холм был так высок, что отовсюду из сада Джеймс видел километры и километры чудесного пейзажа, состоящего из лесов и полей.

⁸⁷ ЭММА: У меня есть любовник! КРАСАВИЦЫ: Упоение объятий... Пьянящая свобода... Изнеможение... Реплики хора красавиц в адаптации «Мадам Бовари» Г. Бати соответствуют следующим словам в романе: «D'abord, ce fut comme un étourdissement; <...> elle sentait encore l'étreinte de ses bras <...> Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs [Flaubert, 1857, 228-229] («Сначала это было какое-то наваждение: она <...> все еще чувствовала его объятия <...>. Перед ней открывалась область чудесного, где властвуют страсть, восторг, иступление. Лазоревая бесконечность окружала ее; мысль ее прозревала искрящиеся вершины чувства, а жизнь обыденная виднелась лишь где-то глубоко внизу, между высотами» [Флобер, 1971, с. 157]).

Одним из способов показа внутреннего состояния персонажа становится в театре диалог Ведущего/хора с персонажем, визуализирующий внутренний конфликт в душе героя:

– Ах, ах! какая гадость! – так же, как и тогда, вслух проговорил он. – Только мерзавец, негодяй мог это сделать! И я, я тот негодяй и тот мерзавец! – вслух заговорил он. – Да неужели в самом деле, – он остановился на ходу, – неужели я в самом деле, неужели я точно негодяй? А то кто же? – <i>ответил он себе.</i> – Да разве это одно? – продолжал он уличать себя. – Разве не гадость, не низость <i>твое</i> отношение к Марье Васильевне и ее мужу? И <i>твое</i> отношение к имуществу? Под предлогом, что деньги от матери, пользоваться богатством, которое <i>считаешь</i> незаконным. И вся <i>твоя</i> праздная, скверная жизнь. И венец всего – <i>твой</i> поступок с Катюшей. Негодай, мерзавец! Они (люди) как хотят пусть судят обо мне, их я могу обмануть, но себя-то я не обману. [Толстой, 1987с, с. 108-109]	НЕХЛЮДОВ: Ах, ах, какая гадость! Только мерзавец, негодяй мог так сделать! И я, я – тот негодяй и тот мерзавец. Да неужели, в самом деле, неужели я тот негодяй?! ОТ АВТОРА: А то кто же? Да разве это одно? Да разве не гадость, не низость вся <i>твоя</i> праздная, нечистая жизнь, и венец всего – <i>твой</i> поступок с Катюшей? НЕХЛЮДОВ: Негодай! Мерзавец! Нет, это невозможно так оставить. <...> Они, как хотят, пусть судят обо мне, их я могу обмануть. Но себя-то я не обману. [Толстой/Раскольников, 1929, с. 41]
Что ж, все произошло так, как и должно было произойти. И почему <i>его, Григория</i>, должны были встречать по-иному? Почему, собственно, <i>он</i> думал, что кратковременная честная служба в Красной Армии покрывает все <i>его</i> прошлые грехи? И, может быть, Михаил прав, когда говорит, что не все прощается и что надо платить за старые долги сполна? [Шолохов, 1957, т. 5, с. 372]	ХОР: А почему <i>его</i> должны были встречать по-иному? Почему <i>он</i> думал, что кратковременная честная служба в Красной Армии покрывает все <i>его</i> прошлые грехи? ГРИГОРИЙ: Почему? [Шолохов/Товстоногов, Шварц, с. 74-75]

Лицо от автора в «Воскресении» обращается к персонажу на «ты», персонаж реагирует на его реплики, но в ответе не эксплицирует Ведущего как слушающего. Создается эффект внутренней рефлексии, словно это не диалог между людьми, двумя персонажами, но диалог персонажа со своим внутренним голосом. Внутреннюю рефлексию Нехлюдова, его обращение к себе на «ты» инсценировщик трансформирует в псевдо-диалог автора и персонажа, где Лицо от автора есть зеркало, в которое герой всматривается, как в самого себя. «Ты», обозначавшее в оригинале Нехлюдова, но и проговоренное самим Нехлюдовым, в инсценировке производит Лицо от автора, местоимение второго лица получает дейктическую ориентацию, а внутренний диалог переводится во внешний. Вопрос, который Григорий Мелехов в «Тихом Доне» задает сам себе, в инсценировке хор задает и Мелехову и, прежде всего, зрителю. В романе то, что этот вопрос входит в блок несобственно-прямой речи, подчеркивается последним из процитированного фрагмента вопросом, являющимся непосредственной рефлексией персонажа по поводу слов, сказанного ему другим персонажем. В инсценировке реплика хора амбивалентна: она может быть прочитана и как внутренний голос героя, и как социальное осуждение, общественное мнение, которое выражает хор.

§ 3.4. Режим высказывания

А. Нарративный режим высказывания

Разделенность нарративных уровней персонаж-персонаж и Ведущий-зрители выражается в подобных инсценировках различием режимов высказываний: события одного пространственно-временного порядка передаются в репликах персонажей в привычном для драматургии речевом, или диалогическом, режиме, в тексте персонажа-нарратора – в режиме нарративном. Повествовательный текст в прошедшем времени воспроизводится в тексте персонажа-нарратора без грамматических изменений.

Сравним характер употребления времен в отрывке из картины «У Хохлаковых»:

АЛЕША. Я бы очень вас попросил дать мне какую-нибудь чистую тряпочку, чтобы завязать палец. Я очень *поранил* его, и он у меня мучительно теперь *болит*.

LISE. Прежде всего отвечайте на вопрос, где это вы так себя *изволили* поранить? А потом уж я с вами *буду говорить* совсем о другом. Ну!

ЧТЕЦ. Алеша, инстинктом чувствуя, что для нее время до возвращения мамы до-рого, – поспешно, много выпустив и сократив, но однако точно и ясно, *передал* ей о загадочной встрече своей со школьниками [Достовский/Немирович-Данченко, 1910, с. 64].

Прошедшее время в реплике персонажей выражает предшествование моменту их речи, настоящее – совпадение, будущее – следование, поэтому мы говорим о речевом режиме высказывания. Прошедшее время в тексте Чтеца относится к действию, происходящему в том же временном плане, что и речь действующих лиц истории, к сценическому настоящему. Оно выражает синхронность моменту наблюдения, т. е. имеет нарративное значение.

Во французских инсценировках в тексте персонажа-нарратора сохраняется *passé simple*, в обычной устной речи не употребляемое. Так же в его тексте встречаются *imparfait* и *plus-que-parfait*, времена плана исторического повествования по Э. Бенвенисту. В репликах персонажей, перемежающих текст персонажа-нарратора, употребляются времена плана речи – *présent*, *passé composé* и *imparfait*:

DEUXIÈME COMEDIEN: Quand Pantagruel *fut né*, qui *fut* bien ébahi et perplexe? Ce *fut* Gargantua son père, car, voyant d'un côté sa femme Badebec morte, et de l'autre son fils Pantagruel né, tant beau et tant grand, ne *savait* que dire ni que faire⁸⁸.

GARGANTUA: Pleurerai-je ? Oui, car pourquoi ? Ma tant bonne femme *est morte*, qui *était* la plus ceci, la plus cela qui *fût* au monde. Vivre sans elle ne m'*est* que languir!⁸⁹
<...> [Barrault/Rabelais, 1968, p. 91];

NARRATEUR: Ce soir là, monseigneur l'évêque de Digne *était resté* assez tard enfermé dans sa chambre. En ce moment, *on frappa* à la porte un coup assez violent.

L'ÉVÊQUE: Entrez.

⁸⁸ ВТОРОЙ АРТИСТ: «Когда Пантагрюэль *родился*, кто всех более *был* ошеломлен и растерян? Его отец Гаргантюа. Видя, что его жена Бадбек скончалась, и в то же самое время видя, что новорожденный сын его Пантагрюэль так прекрасен и так громаден, он *не знал*, что ему делать и что говорить» [Рабле, 2007, с. 24].

⁸⁹ ГАРГАНТЮА: «Что же мне, плакать? <...> Да. А почему? Скончалась моя милая женушка, такая, сякая, этакая, разэтакая. <...> без нее мне и жизнь не в жизнь» [Рабле, 2007, с. 150]

JEAN VALJEAN : *Je m'appelle Jean Valjean. Je suis un galérien. J'ai passé dix neuf ans au bagne. Vous êtes une auberge ? Je suis très fatigué, j'ai faim. Voulez-vous que je reste ?*

L'ÉVÊQUE: Madame Magloire, *vous mettez un couvert de plus et montrez à ce monsieur sa chambre.*

NARRATEUR: Jean Valjean *avait remarqué* les six couverts d'argent. *Il se leva* debout pendant la nuit, *hésita* un moment et *écouta*. Ce coup d'œil jeté, *il fit* le mouvement d'un homme déterminé. Jean Valjean *marcha* rapidement le long du lit. La première chose qui lui *apparut* fut le panier d'argenterie. Il le *prit, traversa* la chambre à grands pas sans précautions et sans s'occuper du bruit, *gagna* la porte, *rentra* dans l'oratoire, *ouvrit* la fenêtre, *saisit* la bâton, *enjamba* l'appui du rez-de-chaussée, *mit* l'argenterie dans son sac, *jeta* le panier, *franchit* le jardin, *sauta* par dessus le mur comme un tigre et *s'enfuit*⁹⁰ [Hugo/Gaudemer, 2008, p. 11].

Отметим, что значение imparfait различно: в речи персонажа-нарратора оно обозначает действие, синхронное сценическому настоящему, событию изображаемого диегезиса, в речи персонажа диегезиса оно отсылает к уже завершённому действию, не продолжающемуся в настоящем моменте диегезиса.

Наличие непосредственного референта речи Чтеца в поле зрения говорящего (Чтеца) и слушающего (зрителя) приводит к тому, что характерный для повествовательного текста нарративный дейксис приобретает речевую интерпретацию. В повествовании это невозможно, так как автор и читатель, «по определению, находятся вне описываемых событий и описывают или воспринимают их ретроспективно» [Успенский, 2011, с. 23]. Соотносимые с текущим моментом текстового времени в оригинальном произведении, в сценическом тексте дейктические слова начи-

⁹⁰ НАРРАТОР: В этот вечер <...> епископ Диньский довольно долго *сидел*, затворившись у себя в комнате. <...> В эту минуту кто-то громко *постучал* в дверь.

ЕПИСКОП: – Войдите!

ЖАН ВАЛЬЖАН: <...> Меня зовут Жан Вальжан. Я каторжник. Я пробыл на каторге девятнадцать лет. <...> здесь <...> постоянный двор? <...> Я очень устал <...> и сильно проголодался. Вы позволите мне остаться?

ЕПИСКОП: - Госпожа Маглуар! <...> Поставьте на стол еще один прибор (*и покажите этому господину его комнату).

НАРРАТОР: <...> Жан Вальжан <...> *заметил* шесть серебряных приборов <...>. (*Ночью)

Он *встал*, в нерешительности *постоял* еще несколько секунд и *прислушался* <...>. Покончив с этим осмотром и, по-видимому, приняв окончательное решение, <...> Жан Вальжан <...> быстро <...> *прошел* вдоль кровати <...>; первое, что он *увидел*, была корзинка с серебром; он *взял* ее, прошел большими шагами, без всяких предосторожностей и не обращая внимания на производимый им шум, через всю комнату, *дошел* до двери, *вошел* в молельню, *распахнул* окно, *схватил* палку, *перешагнул* через подоконник, *положил* серебро в ранец, *бросил* корзинку на землю, *пробежал* по саду и, с ловкостью тигра *перепрыгнув* через забор, *скрылся* [приводится по: Гюго, 1979, т. I, с. 91-130].

нают соотноситься с таким же текущим моментом, но не текстового, а уже сценического времени. Дейктики «сейчас», «здесь», «теперь» и пр. в театре в первую очередь апеллируют к происходящему на сцене, комментируя его. В повествовательном тексте дейксис с точки зрения героев повествования не считается речевым, так как не соотносится с говорящим (нарратором). В сценическом тексте ведущий рассказывает о событиях, которые тут же происходят на сцене и тем самым становятся синхронны его речи.

Рассмотрим авторское отступление в сцене суда Катюши из инсценировки «Воскресение» Московского художественного театра:

ОТ АВТОРА: Председатель пришел в суд рано. Он любил перед заседанием заниматься лешкой гимнастикой, которая придавала ему чувство бодрости: а *сегодня* это чувство бодрости было ему особенно необходимо. *Нынче* утром он получил записку от немки-гувернантки. <...>

ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВУЮЩИЙ: *Сейчас*. Извините! <...>

ОТ АВТОРА: Да, да, *это* была она. <...> И *вот теперь эта* удивительная случайность напомнила ему все и требовала от него признания своей бессердечности, жестокости, подлости, давших ему возможность спокойно жить эти десять лет с таким грехом на совести. Но он еще далек был от такого признания и *теперь* думал только о том, как бы сейчас не узналось все и она или ее защитник не рассказали всего и не осрамили бы его перед всеми. <...>

ОТ АВТОРА: Катюша лежала и все думала о том, что она каторжная. Ее уже два раза *сегодня* назвали так, она не могла привыкнуть к этой мысли [Толстой/Раскольников, 1929, с. 3-34].

В канонической коммуникативной ситуации одновременное употребление дейктиков *сегодня*, *теперь*, *нынче* и глаголов прошедшего времени невозможно, так как они выражают одновременность ситуации с моментом речи, а прошедшее время глаголов (*было*, *напомнило*, *думал*, *назвали*) представляет ситуацию как предшествующую этому моменту. В повествовательном произведении это обозначает смещение дейктического центра и помещение «наблюдательного пункта» автора в настоящее время героев повествования. Вторичный дейксис в речи Чтеца обозначает не перемещение наблюдательного пункта автора в «здесь и сейчас» персонажей, но референцию к сцене, к сценическому диегезису. Часто поэтому

персонажи-нарраторы сопровождают произнесение дейктиков указательными жестами.

Помимо прошедшего нарративного, в некоторых инсценировках речь персонажа-нарратора может включать формы настоящего и будущего в отношении событий диегезиса. Настоящее, прошедшее и будущее в тексте персонажа-нарратора выстраивается в единую линию сменяющих друг друга событий. Так, в версии «Анны Карениной» Клима находим: «... **сказала** Каренина и опять улыбка // **осветила** ее лицо [Толстой/Клим, 2012, с. 15]»; «Каренин **бросается** к двери // и **исчезает** за ней // Вронский **встает** // но так и **остаётся стоять** // **появляется** служанка [там же, с. 155]»; «баронесса и служанка о чем-то долго **говорят** // когда баронесса **вернется** // Вронский *скажет* мне пора [там же, с. 217]». Значение всех этих временных форм нарративное, а не речевое: они не соотносятся с моментом речи персонажа-нарратора, но отсылают к текущему моменту диегезиса. Конкуренция разных времен в обозначении одной и той же ситуации возможна благодаря характеру театрального семиозиса, в котором перед зрителями как в настоящем разворачивается уже завершившееся действие.

Б. Речевой режим высказывания

Основу повествовательного текста, зачитываемого персонажем-нарратором, составляют глаголы прошедшего времени в аористивном и имперфектном значении. Часть аористивов может в речи Чтеца приобретать перфективную функцию, если состояние героя в следующей сцене является результатом действия, обозначаемого глаголом, и это состояние изображается на сцене уже во время чтения реплики Чтеца. Текст Чтеца оказывается тогда своего рода ремаркой, для которой характерным является именно перфект [Бондарко, 2005, с. 278]. Приведем пример из 4-й картины первого вечера «Братьев Карамазовых» (ему предшествует диалог Алеши и Мити, а после него начинается разговор Зосимы с Алешей):

ЧТЕЦ: Алеша пошел к монастырю. Монастырь он обошел кругом и через сосновую рощу прошел прямо в скит. Там ему отворили, хотя в этот час уже никого не впускали. Сердце у него дрожало, когда он вошел в келью старца [Достовский/Немирович-Данченко, 1910, с. 43].

В этом отрывке основным средством организации повествования является последовательная смена глаголов динамического действия в аористивной функции (*Алеша **пошел** к монастырю, **обошел** кругом, **прошел** в скит, ему **отворили**, **вошел** в келью*). Также есть глаголы в узуально-характеризующей функции, представляющие действия и отношения как обычные характеристики (*никого **не впускали***), и имперфективно-процессуальной, представляющей действие в наблюдаемой протяженности (*сердце **дрожало***). Все эти действия относятся не к прошедшему, но к текущему моменту текстового времени и имеют нарративное значение. В инсценировке глаголы *отворили* и *вошел* могут быть интерпретированы как перфективы, так как результат этих действий предполагается тут же показанным на сцене. Точка отсчета при такой интерпретации располагается также во временном плане персонажа, но совпадает не с моментом действия, а с моментом, который персонажи проживают на сцене.

Речевые формы времени встречаются в репликах персонажа-нарратора, в которых он напрямую комментирует события зрителям, обращаясь к ним на вы. Французские инсценировщики особенно стремятся сохранить подобные обращения к читателю в целях большей интерактивности:

PIERRE AMY, MENEUR DE JEU, au public: **Je me doute que vous ne croyez pas cette étrange nativité. Si ne le croyez, je ne m'en soucie, mais** un homme de bien, un homme de bon sens, croit toujours ce qu'on lui dit»⁹¹ [Rabelais/Barrault, 1968, p. 42];

LE NARRATEUR [...] Chut!... Silence. Là-bas! **Vous les voyez? Je crois que nos voyageurs sont** sur le point de...⁹² [Dahl/George, 2006, p. 77];

LE NARRATEUR: Et c'est cette histoire que **vous venez de voir** représentée⁹³ <...> [ibid., p. 93];

NARRATEUR: Javert **va-t-il arrêter** Jean Valjean? Marius **va-t-il découvrir** que son voisin n'est autre que Thénardier, celui là même qui **a sauvé** son père à Waterloo! **Regardons cette scène à suspens!**»⁹⁴ [Hugo/Gaudemer, 2008, p. 9].

⁹¹ ПЬЕР АМИ, ВЕДУЩИЙ - публике: «Я подозреваю, что такие необычные роды представляются вам не вполне вероятными. Что ж, не верите - не надо, но только помните, что люди порядочные, люди здравомыслящие верят всему, что услышат или прочтут» [Рабле, 2007, с. 24].

⁹² НАРРАТОР: Тсс! Тихо. Там! **Вы их видите? Полагаю, что наши путешественники находятся** на пороге...

⁹³ НАРРАТОР: Вот эту историю **вы только что увидели**.

В приведенных цитатах встречаются речевые формы *présent*, *passé immédiat*, *passé composé*, *futur proche*. Во всех высказываниях точка отсчета совпадает с моментом показа события и его восприятия зрителем. Такими обращениями подчеркивается сопричастие Ведущего и зрителей в едином пространстве и времени театрального представления: «Оно [обращение] внушает иллюзию присутствия в настоящей ситуации диалога с публикой, в мгновении представления» [Hesse-Weber, 2010, p. 472]. Изображаемый момент события диегезиса при этом называется синхронным моменту зрительского восприятия, а различия между персонажами и актерами не делается. Обозначение персонажей в третьем лице получает дейктическую интерпретацию как указание на фигур, не принимающих непосредственное участие в акте коммуникации между Ведущим и зрителями. Ведущий может даже жестом или взглядом указать на того персонажа, о котором он говорит. Первое и второе лицо, обозначающее адресанта и адресата высказывания, Ведущего и зрителей соответственно, в различных инсценировках может быть эксплицировано или только подразумеваться. Как правило, это зависит от того, содержались ли эксплицитные указания на нарратора и наррататора в исходном тексте.

В репликах Хора, который может обращаться и к зрителю, и к персонажам, в обозначении событий сценического диегезиса конкурируют прошедшее нарративное и настоящее речевое. Пространственно-временная система координат Хора и персонажей различна в момент обращения Хора к залу (нарративный режим в репликах Хора, речевой режим в репликах персонажей), едина в момент их диалога (основное время – настоящее, выражающее синхронность моменту события и речи персонажей). Приведем пример из «Тихого Дона» Г. А. Товстоногова и Д. М. Шварц, где в первой реплике хора настоящее персонажа передается в прошедшем времени, а в последующих – в настоящем:

ХОР: После смерти Петра все *было решено* для Григория. Будто и *не было* за его плечами дней поисков правды, шатаний, переходов и тяжелой внутренней борьбы. О чем *было* думать? Зачем *металась* душа, – как зафлаженный на облаве волк, – в поисках выхода, в разрешении противоречий? Жизнь оказалась усмешливой, мудро-простой.

⁹⁴ НАРРАТОР: **Задержит** ли Жавер Жана Вальжана? **Откроет** ли Мариус, что его сосед никто другой, как Тенардьё, тот самый, кто **спас** его отца при Ватерлоо! **Посмотрим эту интригующую сцену!**

ГРИГОРИЙ: Биться с ними насмерть. Рвать у них из-под ног тучную донскую, казачьей кровью политую землю.

ХОР. Григорий! *Богатые с бедными, а не казаки с Русью!*

ГРИГОРИЙ. У каждого своя правда, своя борозда.

ХОР. Мишка и Котляров *тоже казаки.*

ГРИГОРИЙ. За кус хлеба, за делянку земли, за право на жизнь всегда боролись люди и будут бороться, пока светит им солнце, пока теплая сочится по жилам кровь [Шолохов/Товстоногов, Шварц, 1977, с. 35-36].

В инсценировке «Холстомера» М. Розовского хор, как у Брехта, исполняет зонги. В зонгах основное время – настоящее. Это настоящее носит не актуальный, но гномический⁹⁵ характер, что позволяет их сентенциям относиться как ко времени рассказываемой Холстомером истории, так и ко времени рассказа Холстомера, и даже – ко времени зрителя («Трудна, лошадка, жизнь твоя, // Но слаще сквозь года // Простое счастье бытия: // Трава, тепло, вода!» [Толстой/Розовский, 1983, с. 70]).

⁹⁵ Гномический значит «употребляемый в изречениях, пословицах, поговорках и т. п., представляющих явление (действие, процесс) как вневременной, как общее правило; сообщающий общую истину» [Ахманова, 1966, с. 110]. Гномические предикаты, в отличие от эпизодических, «описывают признаки, не связанные с конкретным моментом времени» [Булыгина, Шмелев, 1989, с. 5], для них характерна обобщенная интерпретация. В современной лингвистике гномическое значение действия противопоставляется актуальному и узуальному, и соответственно по степени временной абстракции выделяются актуальное, узуальное и гномическое настоящее [Золотова, 1973, с. 180-184].

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3

В сценическом гетеродиегетическом повествовании возможна и текстовая интерференция при передаче речи персонажа, и внутренняя фокализация относительно персонажей диегезиса, и нарративный режим высказывания, то есть все те признаки повествовательного текста, которые должны в теории его отличать от драматургического.

Основа сценического гетеродиегетического повествования – расслоение сценического мира на два плана. В одном существуют персонажи истории, как в драматизации, в другом происходит коммуникация между персонажем-нарратором и зрителями. При этом здесь также, как и в драматизации, нет разграничения актеров и персонажей. Персонажей диегезиса и персонажа-нарратора здесь играют разные актеры, и лингвистически отличие актера от своей роли (в том числе и роли «От автора») никак не выражено.

Персонаж-нарратор может быть представлен как самостоятельный, отличный от персонажей субъект сознания. Однако так же он может и проникать внутрь сознания персонажей, передавая зрителю их мысли и чувства. Для него доступны и внешняя, и внутренняя речь героев.

Основным в речи персонажа-нарратора является нарративный режим высказывания: в прошедшем или настоящем нарративном он описывает события, которые уже когда-то произошли, но которые в настоящем сценическом разворачиваются перед зрителем. Речевой режим представлен в репликах Ведущего/хора во время прямых обращений к залу, для подчеркивания единовременности рассказа и зрительского восприятия. Так же возможна интерпретация некоторых форм прошедшего времени как перфективных, если на сцене представлено не само описываемое событие, но его результат. Речевые формы могут возникать в репликах персонажа-нарратора, когда он обращается не к зрителям, но к персонажам диегезиса и как бы переносится в это время из одного повествовательного уровня в другой. Однако такие диалоги гетеродиегетического повествователя с персонажем есть, как правило, визуализация внутренней рефлексии героя и не составляют реальной коммуникации.

Глава 4. СЦЕНИЧЕСКОЕ ГОМОДИЕГЕТИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ

В рассматриваемом в этой главе типе сценического повествования персонаж рассказывает о событиях своего прошлого, которые тут же разыгрываются на сцене. Эксплицитно представлены два пространственно-временных плана – план диегезиса, в котором персонажи общаются между собой, как за четвертой стеной, и план наррации, в котором актер напрямую адресует свои реплики зрителю от лица персонажа-рассказчика. Если в драматизации речь персонажа всегда существовала в одном пространстве и времени с временем диегезиса, то здесь план диегезиса и план рассказа обособлены друг от друга. Такое «расслоение» действия мы уже видели в инсценировках с персонажем-нарратором. Однако в отличие от них, рассказчик здесь фигурирует в качестве персонажа в рассказываемой им истории. По терминологии Ж. Женетта это гомодиегетическое повествование [Женетт, 1998d, с. 253].

Сценическое гомодиегетическое повествование может быть получено либо транспозицией изначально гомодиегетического повествования на сцену, либо трансформацией гетеродиегетического повествования. Изначальное гомодиегетическое повествование сохраняет в инсценировке употребляемые в нем личные формы (как первого, так и третьего лица), при условии, если рассказчиком является тот же персонаж, что и в оригинальном тексте. Гетеродиегетическое повествование, как правило, третьеличное, трансформируется в гомодиегетическое, с заменой местоименных котекстовых (анафорических) форм на дейктические. Прошедшее время повествования приобретает речевую мотивировку, т. к. предшествует моменту речи-воспоминания.

§4.1. История

В XX веке в театре усиливается монологическое начало. Утверждается жанр моноспектакля и, соответственно, монопьесы. Это «О вреде табака» А. П. Чехова (1903), «Человеческий голос» Ж. Кокто (1930), «Последняя лента Крэппа» С. Беккета (1958), «Ночь на пороге лесов» Б.-М. Кольтеса (1977), «Контрабас» П. Зюскинда (1980), «Любовная отповедь сидящему в кресле мужчине» Г. Г. Маркеса (1987), «Правила поведения в современном обществе» Ж.-Л. Лагарса

(1994), монодрамы Е. Гришковца «Как я съел собаку» (1998), «Одновременно» (1999), «Дредноуты» (2001), пьеса И. Вырыпаева «Июль» (2006). Сценический текст в них представляет собой монолог героя или героини, обращенный в зал или адресованный отсутствующему – воображаемому либо находящемуся вне изображаемого пространства – собеседнику.

В сценические монологи (при этом не обязательно монопьесы) успешно трансформируются повествовательные произведения от первого лица – «Записки из подполья» (спектакль «И пойду! И пойду!» в театре «Современник», реж. В. Фокин, 1976; спектакль «Константин Райкин. Вечер с Достоевским», реж. В. Фокин, театр «Сатирикон», 2010), «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя («Он был титулярный советник» в театре «Мастерская П. Фоменко», 2004; «Записки сумасшедшего» в МТЮЗЕ, реж. К. Гинкас, 2010, «Записки сумасшедшего» в ГИТИСе, реж. Т. Имамутдинов, 2010), «Кроткая» Ф.М. Достоевского (БДТ им. М. Горького, реж. Л. Додин, 1981; МТЮЗ, реж. И. Керученко, 2009; см. рис. 26-27 в Приложении), «Посторонний» А. Камю (14 постановок во Франции, в том числе реж. А. Иллель, 1986; реж. Д. Мезгиш, 2013; театр «Современник», реж. Е. Половцева, 2013, театр «Особняк», реж. Ю. Панина, 2013); «Падение» А. Камю (среди прочих – реж. М. Турай, 1987, театр «Quotidien de Montpellier»; реж. Т. Яшинскас, 2010, Центр им. Вс. Мейерхольда); «Семейное счастье» Л. Н. Толстого (театр «Мастерская П. Фоменко», реж. П. Фоменко, 2000; см. рис. 20-21 в Приложении), «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого (МХТ, 2008, реж. А. Яковлев; см. рис. 54-55 в Приложении), «Боль» М. Дюрас (CDDDB-Théâtre de Lorient, 1997, реж. Э. Винье; Théâtre des Amandiers de Nanterre, 2008, реж. П. Шеро, 2008) «Женщина в Берлине» М. Хиллерс (Théâtre du Rond-Point, реж. И. Виай, 2010; Т. Симмиони и В. Фор, компания «Bouche à Bouche», 2013); «Жена» А. П. Чехова (Театр п/р О. Табакова, 2012, реж. М. Станкевич; см. рис. 48 в Приложении); «Театральный роман» М. А. Булгакова (Студия театрального искусства п/р С. Женовача, реж. С. Женовач, 2014; см. рис. 44 в Приложении). Театры разных стран превращают в монопьесы отдельные внутренние монологи повествовательных произведений – монолог Молли Блум из Дж. Джойса, Эльзы из «Барышни Эльзы» А. Шницлера, Легенду о Великом Инквизиторе из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского.

Существенным вкладом в развитие сценического повествования стали

постановки по прозе в 1970-1980-х годах на отечественной сцене. В это время появляется целая серия инсценировок, трансформирующих повествование от третьего лица в автобиографический рассказ. В «Обмене» и «Доме на набережной» Ю. П. Любимова и Ю. В. Трифонова (1976 и 1980, Театр на Таганке), в «Трех мешках сорной пшеницы» Г. А. Товстоногова и Д. М. Шварц по В. Тендрякову (1974, АБДТ им. Горького), в «Береге» М. Рогачевского по Ю. В. Бондареву (1977, инсценировка стала основой спектаклей в разных театрах, в т.ч. 1977, Театр им. Гоголя, реж. Б. Голубовский) рассказчиками были сами герои, вспоминающие события своего прошлого. Они знали, чем закончилась история, и пытались разобраться в произошедшем. В диссертации об инсценировках советской прозы А. А. Чепуров называет «историческую дистанцию» одним из основных структурных начал инсценирования прозы в советское время, прежде всего возникающую при постановках о военных и послевоенных годах [Чепуров, 1984, с. 91]. Рассказчик в такой инсценировке «уже видит все события не только как их участник, но и как лицо исповедующееся, заново осмысляющее прошлое» [там же, с. 111]. Даже монтаж событий осуществлялся словно исходя из скачков памяти и работы сознания героя.

Автобиографическое повествование позволяет герою существовать поочередно в двух временных планах. В нарратологии замечено, что фигура рассказчика в перволичном повествовании распадается на две инстанции – нарратора в плане повествования и актора в плане истории. Л. Шпитцер в эссе о Прусте [Spitzer, 1928] противопоставил «повествующему Я» (*erzählendes Ich*) «переживающее Я» (*erlebendes Ich*). Его терминология была принята Ф. К. Штанцелем [Stanzel, 1955, S. 61], Э. Леммертом [Lämmert, 1955, S. 72], Б. Ромбергом (*narrating «I» и experiencing «I»*) [Romberg, 1962]). Ж. Женетт, ссылаясь на Л. Шпитцера, говорит о «я-повествующем» и «я-повествуемом» (*je-narrant / je-narré*) [Женетт, 1998d, с. 260]. Г. Джеймс различал внутри персонажа перволичного рассказа «историка» и «героя» [James, 1934, p. 320]. Г. Р. Яусс предложил дихотомию *das erinnernde Ich* («вспоминающее Я») и *das erinnerte Ich* («вспоминаемое Я») [Jauss, 1955]. В. Шмид называет их повествуемым «я» и повествующим «я» [Шмид, 2003, с. 93-96].

В плане диегезиса существует только повествуемое «я», в плане наррации – повествующее «я». Поступки совершаются персонажем-актером в прошлом, описываются же они персонажем-рассказчиком в его настоящем.

В инсценировке М. Рогачевского по роману Ю. Бондарева «Берег» тоже было применено «раздвоение» героя: среди действующих лиц наряду с молодыми лейтенантом Никитиным и девочкой Эммой, были и зрелые Никитин-писатель и Эмма Герберт. В соответствии с этим в Театре им. Гоголя их играли разные артисты⁹⁶. В какие-то моменты зрители могли видеть одновременно всех четверых актеров – так, кульминационной считалась сцена, когда в мансарде наверху навсегда расставались молодые Вадим и Эмма, а внизу всматривались в них, «повторяя бессвязные слова влюбленных, потрясенные Никитин и фрау Герберт» [Чепуров, 1984, с. 171]. Никитин-писатель постоянно присутствует на сцене, комментирует разыгрываемые события своей молодости, произносит вслух мысли Никитина-лейтенанта. Он «не просто вспоминает о войне, он заново переживает все, что произошло с ним и его товарищами, заново дает оценку прошлому и проверяет свою сегодняшнюю жизнь с позиции этого прошлого» [Голубовский, 1979, с. 79].

Постановки по перволичным, либо трансформированным в перволичные произведениям неоднородны по форме: часть инсценировщиков ограничиваются показом одного пространственно-временного плана – плана высказывающегося персонажа, тогда инсценировка строится как монопьеса, – или классического плана рассказываемой истории. Оба этих типа, относятся, на наш взгляд, к драматизациям: они воплощают на сцене единственный план действия – состоит оно в событии персонажа, или акте рассказа. Другая же часть инсценировщиков воспроизводит оба пространственно-временных плана – акт наррации и историю, предшествовавшую ему.

На наш взгляд, показ только одного пространственно-временного плана повествования не передает полноты повествовательного текста и его двуплановой структуры. Сценическим гомодиегетическим повествованием мы будем называть только такие инсценировки, в которых сосуществуют две точки отсчета – «здесь и сейчас» повествуемого «я», план истории, и «здесь и сейчас» повествующего «я», плана наррации.

⁹⁶ Напротив, в постановках Малого театра (1978, реж. В. Андреев) и Ленинградского театра имени Ленинского комсомола (1979, реж. Г. Опорков) и молодого, и современного Никитина играл один актер.

§ 4.2. Текстовая интерференция

Персонаж-рассказчик может передавать слова других персонажей и свои собственные как актора истории.

А. Передача «чужой» внешней и внутренней речи

Внутри реплики персонажа-рассказчика так же, как и в гетеродиегетическом сценическом повествовании, возможно распределение высказывания с текстовой интерференцией таким образом, что персонаж-рассказчик произносит вводящее предложение (ТН), а персонаж диегезиса – цитируемый им в оригинале ТП:

КАСРИЭЛ: < ...> Ну как не смеяться? Я и сейчас смеюсь. Авраам Липман, бедный многодетный портной с рынка, чьи пальцы исколоты иглой, как небо звездами, который каждую субботу, накинув талес, не спеша идет в синагогу, этот самый **Авраам Липман одним махом разделался со всеми Ницше и Спинозами, сказав последнее слово.**

АВРААМ: *Пора* [Мерас/Карбаускис, 2010, с. 35];

ПАТРИКЕЙ СЕМЕНЫЧ: И вдруг один раз приходит к ним в палатку адъютант, расстроенный, весь бледный, и говорит им что-то по-французски, робко и несмело, а должно быть, самое неприятное. **А князь да вдруг как крикнет:**

ЛЕВ ЛЬВОВИЧ: *Как вы смели мне это передать!*

ПАТРИКЕЙ СЕМЕНЫЧ: Тот ему отвечает: "Простите, – говорит, – ваше сиятельство, я это, ей-богу, из преданности... потому, это все говорят, и я, опасаясь, чтобы в неосторожную минуту свои офицеры против вас..." **А князь...**

ЛЕВ ЛЬВОВИЧ: *К черту убирайтесь от меня с такою вашею преданностью!..*

ПАТРИКЕЙ СЕМЕНЫЧ: ...**Говорит!**... [Лесков/Женовач, 2006, с. 8];

МИЛЕНТЬЕВНА: **Ну не страхом меня убил Оника Иванович – добрым словом.**

ОНИКА ИВАНОВИЧ: *Спасибо, Василиса МиленТЬевна! При всем честном народе спасибо говорю.* < ...> [Абрамов/Любимов, 1974, с. 15];

МАМА: *Этот господин Зоммер страдает клаустрофобией,*

ПАТРИК: *сказала мама, когда мы сидели за ужином* [Зюскинд/Кобелев, 2012, с. 7];

NAGUI: <...> Elle se retira doucement et me donna un baiser furtif sur la joue puis, tout se levant, **elle chuchota avec douceur:**

WENDY: *Je vais dans la salle de bains. Je reviens tout de suite*⁹⁷ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 50].

Так же возможно и сохранение в реплике рассказчика текстовой интерференции.

Прямая речь:

LE NARRATEUR⁹⁸: *«C'est impossible», lui disait-on. «Comment, impossible, criait-elle. Nous sommes libres»*⁹⁹ [Dostoïevski/Camus, 1959, p. 114];

Косвенная речь (самая употребляемая интерферентная форма):

ФРИЦ: *Она намекнула мне, что в ее жизни произошло что-то страшное, не знаю, в детстве или в ранней юности, связанное с мужской грубостью. Сегодня она сказала, что ей трудно преодолеть эту животность в человеке, но она постарается сделать это ради меня* [Шишкин/Кобелев, 2012, с. 4];

ДМИТРИЕВ: *Через два дня мама позвонила мне на работу и сказала, что согласна съезжаться, только просила, чтоб побыстрей*¹⁰⁰ [Трифонов, Любимов, 1982b, с. 95];

NAGUI: *Elle me dit qu'elle aimait Chicago mais elle se sentait parfois si seule et déprimée qu'elle pensait que la vie n'avait pas de sens*¹⁰¹ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 49].

⁹⁷ НАГИ: «Она прильнула ко мне, поцеловала в щеку и, поднимаясь, **нежно прошептала:**

ВЭНДИ: «Мне нужно в ванную. Я *быстро*» [Асуани, 2012, с. 199].

⁹⁸ В инсценировке «Бесов» А. Камю воплощенные по принципу драматизации сцены из романа Ф. М. Достоевского чередуются с монологическими репликами Антона Григорьева, перед закрытым занавесом напрямую обращающегося в зал и рассказывающего, что произошло с героями. В моменты, когда Григорьев обращается к залу, он обозначается в тексте как Нарратор и по своей функции похож на Чтеца, однако он изображен второстепенным, но действующим лицом истории, то есть является гомодиегетическим повествователем.

⁹⁹ НАРРАТОР: – Это невозможно, - **говорили ему.** – Как невозможно, – **кричала она.** – Мы свободны.

¹⁰⁰ В исходном тексте: «Ксения Федоровна позвонила через два дня Дмитриеву на работу и сказала, что согласна съезжаться, только просила, чтоб побыстрей» [Трифонов, 1986b, с. 63].

Нарративизированный дискурс:

LE NARRATEUR: <...> **Une dame de la plus haute société se mit à battre ses enfants à heure fixe et à *insulter les pauvres* quand l'occasion s'en présentait** ¹⁰² [Dostoïevski/Camus, 1959, p. 113-114];

Несобственно-прямая речь:

NAGUI: Wendy me parla de sa famille: *sa mère était sociologue et son père dentiste. Elle avait vécu avec eux à New York jusqu'à ce qu'elle trouve du travail à la bourse de Chicago. Elle habitait seule dans un studio proche de Rush Street* ¹⁰³ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 49].

Свободная прямая речь:

ДМИТРИЕВ (залу): Марина терпеть не могла мещанство... *Уу, мещане.* Когда она клокотала по поводу тех, кто не признает Пикассо или скульптора, во рту ее что-то клубилось и даже как будто сверкало [Трифонов, Любимов, 1982b, с. 87].

Все приведенные примеры отражают передачу внешней, но не внутренней «чужой» речи. Это не случайно. В гомодиегетическом повествовании авторизатором речи является персонаж, и он не может проникнуть в сознание другого персонажа. О мыслях и чувствах другого он может только высказать предположение, что в речи выразится употреблением «слов остранения» ¹⁰⁴:

АСОРИН: <...> **Видно было,** что она, узнав о моем приезде, приготовилась не плакать, не просить и не защищать себя, как вчера, а смеяться надо мною, отвечать мне презрением и поступать решительно [Чехов/Станкевич, 2012, с. 40].

Б. Передача «своей» внешней и внутренней речи

Внешняя и внутренняя речь «я» повествуемого могут быть переданы в реплике рассказчика как цитируемые/рассказываемые в пространственно-временном плане «я» повествующего, в форме

¹⁰¹ **НАГИ:** «Вэнди сказала, что любит Чикаго, но иногда ей одиноко и грустно, и возникают мысли, что жизнь ее не имеет смысла» [Асуани, 2012, с. 197].

¹⁰² **НАРРАТОР:** Дама из высшего общества принялась бить своих детей в установленный час и **оскорблять** бедных, как только предоставлялась возможность.

¹⁰³ **НАГИ:** «Вэнди рассказала мне о своих родителях. Ее мать была социальным работником, а отец стоматологом. Она жила с ними в Нью-Йорке, пока не получила работу на Чикагской бирже и не переехала в квартиру-студию недалеко от Раиш-стрит» [Асуани, 2012, с. 197].

¹⁰⁴ Термин Б. А. Успенского. Слова-операторы типа «видимо», «очевидно», «казалось», «как будто», используемые автором «как специальный прием, функция которого – оправдать применение глаголов внутреннего состояния по отношению к лицу, которое, вообще говоря, описывается с какой-то посторонней («остраненной») точки зрения» [Успенский, 1995, с. 113-114].

- прямой речи/цитируемого монолога:

МАША: *За что, за что!.. За что, за что – все еще твердила я*, а в душе у меня было счастье, навеки ушедшее, невозвратившееся счастье [Толстой/Фоменко, 2001b, с. 15];

МАКСУДОВ: <...> Я брал маленькое зеркало, садился перед ним, отражался в нем и **начинал говорить**: – *Иван Васильевич! Видите ли в чем дело: кинжал, по-моему мнению, применен быть не может.* <...> [Булгаков/Женовач, 2014, с. 49];

NAGUI: **Je répondis d'une voix mourante** : – *Vous n'avez pas le droit de me frapper. Ce que vous faites n'est pas legal*¹⁰⁵ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 89];

- (распространенной) косвенной речи/ психо-наррации:

LE NARRATEUR : J'allai donc voir Chatov puisque Lisa le voulait et qu'il **me semblait déjà que je ne pouvais rien refuser à Lisa**¹⁰⁶ <...> [Dostoïevski/Camus, 1959, p. 41];

ГЛЕБОВ: **Я вспомнил, что** нужно кое-что посмотреть в кабинете. Взглянуть на эти проклятые бюстики. Прийти и выступить в защиту [Трифонов, Любимов, 1982a, с. 129];

ЛЕНА: А кто же говорил?

ДМИТРИЕВ: **И тут я брякнул, что** говорила Лора [Трифонов, Любимов, 1982b, с. 52];

- нарративизированного дискурса/психо-наррации:

NAGUI: **Je lui donnai le numéro de l'appartement et lui fixai un rendez-vous à sept heures**¹⁰⁷ [Aswany/Bellorini, 2011, p. 8];

ИНА: Мы говорили недолго, а может, мне только так показалось: **я сказала зачем пришла**, чех дал всего час, и нужно было возвращаться [Мерас/Карбаускис, 2010, с. 6];

¹⁰⁵ **НАГИ:** «Я захрипел:

- *Вы не имеете права бить меня! Это незаконно*» [Асуани, 2012, с. 368].

¹⁰⁶ **НАРРАТОР:** И я поехал к Шатову, так как Лиза этого хотела и **мне казалось уже тогда, что я ни в чем не могу отказать Лизе.**

¹⁰⁷ **НАГИ:** «Я продиктовал ей адрес общежития, и мы условились, что она придет в семь» [Асуани, 2012, с. 51].

- несобственно-прямой речи, в которой субъектом модуса является «я» повествуемое, во французском языке маркированной imparfait:

NAGUI: L'inquiétude s'empara de moi : *pourquoi avait-elle ainsi mis fin à la conversation? De quoi avait-elle peur? Est-ce qu'elle était surveillée par la police? Avaient-ils enregistré mon numéro de téléphone? Est-ce qu'ils allaient m'arrêter en m'accusant d'être entré en relation avec un réseau de prostitution ? Quel beau début pour une mission scientifique de bon augure!*¹⁰⁸ [Aswany/Bellorini, 2011, p. 8];

ГЛЕБОВ: Эти рассуждения о мелкобуржуазных грехах мне казались загадочными. *Полно, да всерьез ли?.. А как же лифт, отполированный под красное дерево, с зеркалом в человеческий рост? А дача в Брускове, безалаберный дом, сорок соток, забор, дикий виноград вокруг веранды – то самое, ненавистное, из чего, как лук из грядки, перло ядовитое дерево?!¹⁰⁹* [Трифонов/Любимов, 1982а, с. 115];

- свободной прямой речи, особенно хорошо передающей погружение рассказчика в воспоминание резким переходом от форм прошедшего к формам настоящего/будущего с точкой отсчета во времени диегезиса:

ДМИТРИЕВ: <...> И все-таки каждый раз, глядя на нее, я думал о том, что она была бы мне лучшей женой. *Мама, Лора, Таня, Лена, деньги, обмен. Надо уйти с работы пораньше, иначе попаду в Павлиново чересчур поздно* [Трифонов, Любимов, 1982b, с. 65];

АСОРИН /собирает вещи/: *Надо пойти к жене и объявить ей о своем отъезде. Для чего? Кому это нужно? Никому не нужно, но почему же и не объявить, тем более, что это не доставит ей ничего, кроме удовольствия?¹¹⁰ К тому же уехать после вчерашней ссоры, не сказавши ей ни одного слова, было бы не совсем тактично: она*

¹⁰⁸ НАГИ: «Меня охватил страх: почему она прервала разговор таким образом? Чего она испугалась? За ней следит полиция? Или они вычислили мой номер? Теперь меня арестуют и предъявят обвинение в том, что я вступил в сговор с борделем! Вот так начало научной карьеры!» [Асуани, 2012, с. 51]

¹⁰⁹ В исходном тексте: «Более загадочными показались рассуждения о мелкобуржуазных грехах. Ни одной секунды он не почувствовал себя в этом повинным. Полно, да всерьез ли говорилось? Не шутка ли, хорошо разыгранная? Недаром сам Ганчук отмалчивался, ухмылялся. А как же лифт, отполированный под красное дерево, с зеркалом в человеческий рост? <...> В Брускове был дом, безалаберный, почти развалившийся, с подгнившим крыльцом, с недостроенным вторым этажом, где окна были забиты фанерой, и все же этот дом с участком в сорок соток, забором, соснами, диким виноградом вокруг веранды и огородиком был той ненавистой частной собственностью, тем самым *das Gut*, из чего, как лук из грядки, перло ядовитое дерево» [Трифонов, 1986а, с. 417-418].

¹¹⁰ Опущены вводящие предложения «После завтрака я потирал руки и думал», «отвечал я себе» [Чехов, 1977а, с. 473].

может подумать, что я испугался ее, и, пожалуй, мысль, что она выжила меня из моего дома, будет тяготить ее. Одним словом, меня тянуло к жене и, когда я придумывал разные предлоги, чтобы пойти к ней, во мне уже сидела крепкая уверенность, что я это непременно сделаю [Чехов/Станкевич, 2012, с. 17-18];

МАКСУДОВ: Мы репетировали третью неделю, и все одну и ту же картину. Картин же было в пьесе семь. *Стало быть, если класть только по три недели на картину... О Господи!*¹¹¹ *Трижды семь... двадцать одна неделя или пять... да, пять...а то и шесть месяцев!! Когда же выйдет моя пьеса?! Через неделю начнется мертвый сезон, и репетиций не будет до сентября! Батюшки! Сентябрь, октябрь, ноябрь...* [Булгаков/Женовач, 2014, с. 53];

WENDY: La première fois, nous fîmes l'amour avec force, violence, comme si nous nous débarrassions tous les deux du lourd fardeau de nos sentiments accumulés, ou comme si nous nous précipitions, incrédules, pour dilapider les possibilités de jouissance que nous venions de découvrir. *Il faut absolument que je m'en aille maintenant*¹¹² [Aswany/Martinelli, 2011, p. 51].

Бывают и смешанные формы. Например, психо-наррация может перейти в свободную прямую (внутреннюю) речь:

ДМИТРИЕВ: **На одно мгновение я очень остро пожалел ее, но тут же вспомнил, что где-то далеко и близко, через всю Москву, на берегу этой же реки, меня**¹¹³ **ждет мать, которая испытывает страдания смерти, а Танины страдания принадлежат жизни, поэтому — чего ж ее жалеть? В мире нет ничего, кроме жизни и смерти. И все, что подвластно первой, — счастье, а все, что принадлежит второй... А все, что принадлежит второй, — уничтожение счастья... Папа, папа! Как же мне быть?** [Трифонов, Любимов, 1982b, с. 69]

¹¹¹ Опущено вводящее предложение «шептал я в бессоннице, ворочаясь на диване дома» [Булгаков, 2005b, с. 442].

¹¹² ВЭНДИ: «Мы занимались любовью первый раз страстно и жестко, как будто избавлялись от груза накопившихся эмоций или как будто неожиданно для себя открыли возможность этого удовольствия и бросились насыщаться им, сами не веря в это. <...> *Сейчас мне надо идти*» [Асуани, 2012, с. 199].

¹¹³ В оригинале повествование велось от третьего лица («он пожалел», «его ждет мать» [Трифонов, 1986b, с. 31]).

Отметим, что выделение случая не-интерферентного распределения ТН и ТП в ПР затрудняется тем, что и «я» повествующее, и «я» повествуемое играет, как правило один актер.

§ 4.3. Фокализация

Субъектом речи и сознания в гомодиегетическом повествовании является персонаж, участвовавший в событиях диегезиса. В его речь включаются как высказывания, в которых он изначально был авторизатором, так и те, в которых он авторизатором не был. Стоит различать при этом, кто является субъектом высказывания – персонаж-рассказчик как «я» повествующее или персонаж как «я» повествуемое.

Субъект модуса – «я» повествуемое

Авторизатором высказывания, даже в прошедшем времени, может быть «я» повествуемое – тогда оценки его мыслей и поступков с точки зрения сегодняшнего дня рассказчика в тексте нет, передается только его видение, синхронное событиям диегезиса. Именно к «я» повествуемому отсылают в этом случае модусные предикаты мысли, чувства, предикативы на –о, модальные глаголы и глагольно-именные сочетания.

Приведем примеры:

MARIO: Signora Maria, L'amo... /a parte/ Così fann' tutte... tutte le donne!..

МАША: Жизнь моя *показалась мне так несчастна*, будущее так *безнадежно*, прошедшее так *черно*! Какой грех-то, какой стыд! /от него/ Оставьте меня! /к нему/ Вы ненавистны мне!! Я поспешно собралась и, *сама не зная зачем*, с первым же поездом уехала из Бадена в Гейдельберг к мужу... к мужу... к мужу... Вся жизнь моя /С.М.¹¹⁴: Петербург.../ со времени нашего приезда в Петербург /С.М.: Гейдельберг.../ *вдруг представилась мне* в новом свете /С.М.: Баден-Баден.../ и *укором легла мне на совесть*... /С.М.: Петербург, Гейдельберг, Баден-Баден.../ Я все, все скажу ему, все выплачу перед ним... он простит?... да, он простит меня... [Толстой/Фоменко, 2001b, с. 31];

¹¹⁴ В инсценировке так сокращенно обозначается Сергей Михайлович.

МАКСУДОВ: Во сне меня *поразило мое одиночество*, мне *стало жаль себя*. Была жизнь и вдруг разлетелась как дым, и я почему-то оказался в Москве совершенно один. Из-за чего же это все? Из-за дикой фантазии бросить все и заняться писательством. <...> *Сердце успокоилось*. И я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Это не вышло у меня. Но я *стал упоен*. Мне *очень хотелось* передать мои сны и страшного человека во сне. <...> Однажды ночью я поднял голову и *удивился*. Боже! Это апрель! И почему-то *испугавшись*, я написал крупно: «Конец». <...> *Я решился на самоубийство*. [Булгаков/Женовач, 2014, с. 6];

NAGUI: Dans l'appartement, assis côte à côte sur le canapé du salon, nous nous mîmes à boire du vin en bavardant. *J'étais anxieux. Je craignais* de faire tout échouer en brusquant les choses. Pendant qu'elle parlait, je l'entourai de mes bras. Son visage se rembrunit un instant et *je sentis* son corps. *Je sentis* la chaleur de son souffle pantelant *me brûler le visage. J'eus l'impression* qu'elle était au bord des larmes¹¹⁵ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 50].

В «Кроткой» Ф. М. Достоевского постоянно чередуются в качестве субъекта диктума и модуса «я» повествуемое и «я» повествующее. Это чередование повторяют в своих спектаклях Л. А. Додин и И. Керученко. В начале спектакля, как и в начале произведения, он еще солидаризируется с собой как персонажем: как субъект модуса, «я» повествующее и «я» повествуемое не разделены: «Опять вспыхнула, опять глаза загорелись, повернулась и тотчас ушла. Мне очень понравилось. А впрочем, я был тогда уже во всем уверен и не боялся: мундштуки-то никто принимать не станет» [Достоевский/Додин, 1981, мин. 11].

В этом отрывке разграничение героя тогда и героя сейчас есть на диктумном уровне, выражаемое грамматически прошедшим временем, однако нет еще оценки рассказчиком своих поступков как участника истории. Герой заново проживает события и говорит о них теми же словами и оценками, как мог бы говорить тогда.

¹¹⁵ НАГИ: «Мы пришли в общежитие. Сели рядом на диван в гостиной. *Я волновался, боялся* поспешить и все испортить. Когда она заговорила, я положил ей руку на плечо. Ее лицо стало бледным, и я *почувствовал, как горит ее тело*. <...> я *почувствовал ее прерывистое горячее дыхание*, будто она задыхалась. *Мне показалось*, что она вот-вот расплчется» [Асуани, 2012, с. 199].

Субъект модуса – «Я» повествующее

Во второй части спектакля «Кроткая» в БДТ идет уже отчетливая борьба «я» сегодняшнего с «я» прошлым: «А я, главное, и бил на загадку! Ведь для того, чтобы загадать загадку, я, может быть, всю эту *глупость* сделал! *Причем без всякой натуги*, сама собой вылилась. Да и нельзя было иначе, я должен был создать эту систему по неотразимому обстоятельству. Что ж я, в самом деле, **клевету-то на себя!** Система была истинная. Если уж судить человека, так судить, зная дело! Ну вот как я мог объяснить мою кассу ссуд вот такому характеру? Разумеется, я не прямо заговорил, иначе вышло бы, что я прошу прощения за кассу ссуд, а я, так сказать, действовал гордостью, говорил почти молча [там же, 30-32 мин.].

Во фразе «Что ж я, в самом деле, клевету-то на себя» местоимение первого лица имеет при первом употреблении референцию к рассказчику, при втором – к персонажу истории. «Я» повествующее судит «я» повествуемое и одновременно пытается оправдать. С одной стороны, герой оценивает свой поступок как «глупость», с другой стороны, оправдывает свершенные поступки и критикует себя нынешнего за клевету о себе-персонаже.

Тот же прием внутреннего суда был в постановке Ю. П. Любимова «Обмен» по повести Ю. В. Трифонова (см. рис. 13 в Приложении). Рассказчиком становился главный герой повести – Дмитриев, который при этом сам в повести нарратором не был. Его речь в инсценировке Ю. П. Любимова и Ю. В. Трифонова вбирала в себя как текст, фокализованный относительно Дмитриева, так и повествовательный текст с отличной от Дмитриева точкой зрения. Все они становятся в инсценировке прямой (для персонажа – внутренней, для актера – внешней) речью Дмитриева.

Личные формы местоимений и глаголов получают дейктическую интерпретацию: третье лицо заменяется первым, если Дмитриев говорит о себе, остается третьим, если он говорит о другом. Также меняются номинации персонажей. О себе Дмитриев говорит «я» вместо «Дмитриев», вместо «мать Дмитриева Ксения Федоровна» произносит просто «мать», вместо «жена Дмитриева» – «Лена».

Ни у кого не было такой мягкой кожи, как у Лены. <...> Никто не умел любить <i>его</i> так, как Лена.	Ни у кого не было такой мягкой кожи, как у Лены. Никто не умел любить <i>меня</i> так, как Лена.
---	--

А сам <i>Дмитриев</i> – тот далекий, худой, с нелепым кудрявым чубом – жил оглушенный и одурманенный, как бывает в жару, когда человек плохо соображает, не хочет ни есть, ни пить и только дремлет, валяется в полусне на кровати в комнате с занавешенными окнами [Трифонов, 1986b, с. 41].	<i>Я</i> сам – тот далекий, худой, с нелепым кудрявым чубом – жил оглушенный и одурманенный, как бывает в жару, когда человек плохо соображает и мается в полусне на кровати в комнате с занавешенными окнами [Трифонов, Любимов, 1982b, с. 52].
--	---

В несобственно-прямой речи меняется третье лицо на первое, так что герой эксплицитно становится субъектом и сознания, и речи. В первом предложении герой изначально был авторизатором. Другая субъектная перспектива – в интерпретации состояния героя, выраженной эпитетами «оглушенный» и «одурманенный» и метафорой человека в жару. Такую оценку точно не может дать себе Дмитриев-персонаж истории. Это взгляд другого лица. В конце повести Ю. В. Трифонова повествователь открывает, что все это ему рассказал сам Дмитриев, когда они встретились у общих знакомых. Так что возможных авторизаторов в оригинальном тексте два – рассказчик и Дмитриев после трагедии. В инсценировке амбивалентность исчезает и единственным авторизатором становится Дмитриев после трагедии, Дмитриев-рассказчик. Именно этот слой текста, представляющий собой близкое к герою, но отличное от него сознание, позволяет осуществить переход текста в перволичное повествование, в котором «я» повествуемое и «я» повествующее суть разные инстанции, объединенные одним лицом.

Внутренние голоса

«Дом на набережной», другая повесть Ю. В. Трифонова, известен своей неопределенностью статуса повествователя. С одной стороны, рассказываемые события представляют собой воспоминания Глебова, о чем в повести говорится эксплицитно: «Вот что вспомнилось Глебову, кое-что благодаря усилиям памяти, а кое-что помимо воли, само собой, ночью после того дня, как он встретил Левку Шулепникова в мебельном магазине». С другой стороны, в тексте, помимо Глебова, присутствует голос неназванного повествователя, его одноклассника, который

«очень рано распознает низость Глебова» [Кожинов, 1978, с. 40]. В несобственно-авторское повествование, в котором текст нарратора существует «как бы только для того, чтобы со всей полнотой воплотить позицию Глебова и донести его слова и интонации» [там же, с. 42], может вторгаться голос рассказчика-одноклассника, перерастать в большие отступления о его собственных воспоминаниях, написанных в первом лице.

Переплетение «голосов автора и героя имеет предельно широкую амплитуду колебаний: от подчеркивания в речи повествователя даже временной, возрастной характерности речи героя, от слияния голоса автора с голосом героя до полного размежевания с ним и выделения голоса автора в обособленные комментарии и характеристики героя» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 242-243]. На столкновении правд и оценок этих двух героев строится произведение.

В спектакле Ю. П. Любимова повествователь выведен в качестве Неизвестного, но его роль сведена к одному из свидетелей прошлого, призраков наряду с другими. Основным рассказчиком здесь выступает, как и в случае «Обмена», главный герой повести – Глебов. В то же время, в отличие от «Обмена», главный герой не является единственным рассказчиком. В качестве рассказчиков выступают попеременно Глебов и Неизвестный, с вкраплением реплик в прошедшем времени Ганчука, Сони, Шулепникова, матери Антона, Юлии Михайловны. Все они при этом написаны уже от первого лица.

Если в «Обмене» Дмитриев сам задумывался о произошедшем, то в «Доме на набережной» Глебов пытается убежать от воспоминаний, но голоса из прошлого не дают ему уйти от ответа – как перед собой, так и перед другими персонажами истории, а также перед всем обществом в лице зрителей:

ГЛЕБОВ: <...> Мы были такими юными, такими дураками...

СОНЯ: Ну, конечно, двадцать пять лет назад. Но ты на себя не клевети, Дима... ты дураком не был.

ШУЛЕПНИКОВ: Чего не было, того не было! Ты у нас парень – молоток!

АЛИНА ФЕДОРОВНА: Молодец, ты всегда был рассудительным!

ГЛЕБОВ: Не помню, чтоб я был особенным молотком.

ШУЛЕПНИКОВ: Ну, как же: ты очень ловко рассчитался со стариком. Да и с другими тоже.

ГАНЧУК: Обвинять меня в недооценке роли классовой борьбы! Когда я работал в губчека!..

ГЛЕБОВ: Да ведь я не был на том собрании.

СОНЯ: У него умерла баба Нила.

ЮЛИЯ МИХАЙЛОВНА: Какая удачная смерть...

ГЛЕБОВ: А что было на втором собрании, я не помню. Это было так давно.

СОНЯ: Невероятно давно...

ЮЛИЯ МИХАЙЛОВНА: Все мы тогда еще были живы. И только недавно кончилась война.

ГЛЕБОВ: На первом собрании я не был. У меня умерла бабушка. А что было на втором собрании – я не помню.

ДРУЗЯЕВ: Не помните? Придется припомнить.

ШИРЕЙКО: Всем придется припомнить!

<...>

ГЛЕБОВ: То, что исчезло из памяти – исчезло навсегда! Это хорошо, это правильно!.. Память не должна быть ядом, который медленно разлагает и отравляет человека всю жизнь...

ШУЛЕПНИКОВ: Нет, брат, а я все помню! Все, все! У меня память адская. Еще до института все помню! Школу нашу! Наш дом на набережной! [Трифонов, Любимов, 1982а, с. 101-102]

Реплики окружающих Глебова персонажей можно интерпретировать двояко. С одной стороны – как условные реплики реальных персонажей, как если бы им предоставилась возможность сейчас прокомментировать произошедшие события. Это оценочные высказывания Шулепникова, Юлии Михайловны, императив Ширейко, оправдательное слово Сони. Субъектами речи выступают здесь персонажи не времени диегезиса, а времени после свершившихся событий.

С другой стороны, их можно интерпретировать как голоса внутри сознания Глебова. Многие из них в точности повторяют свои реплики, которые они скажут в плане диегезиса, так что их можно представить как иллюзию Глебова, его Obsession

воспоминаниями, как голоса из его прошлого, прибереженные его памятью. Это реплики «Какая удачная смерть» Юлии Михайловны, «У него умерла баба Нина» Сони. В пользу этой версии говорит то, что Соня и Юлия Михайловна на момент воспоминания Глебова уже мертвы. Их реплики, на наш взгляд, можно считать визуализацией авторского текста «И только Глебов чувал нечто – теперь не определишь точно, что именно – тревожащее, как глухие голоса яви, проникающие в сон» [Трифонов, 1986а, с. 375].

Отнесение текста с не эксплицированным субъектом модуса тому или иному рассказчику обнаруживает интерпретацию субъектной перспективы авторского текста. «И с этого, наверное, времени, с кожаных штанов, с пугача и геройского поведения <...> зародилось то свинцовое, та тяжесть на дне души...» [там же], – говорится в повести после описания эпизода избиения Шулепникова, где Левка не сказал отчиму, кто его бил. В тексте не говорится, на дне чьей души зародилось чувство тяжести. По контексту понятно, что имеется в виду Глебов, который предал товарищей, сказав, кто участвовал в избиении, отведя от самого себя вину. И в инсценировке этот текст озвучивает именно Глебов [Трифонов, Любимов, 1982а, с. 104], эксплицитно становясь авторизатором высказывания. Реплику же о Друзее «А возник он как будто только затем, чтобы выполнить какую-то бысролетную миссию. Налетел, выполнил и исчез» [Трифонов, 1986а, с. 445] – инсценировщики отдают Неизвестному [Трифонов, Любимов, 1982а, с. 124], переживающему за судьбу Сони и профессора Ганчука, к закату карьеры которого привели действия Друзеева и Глебова. «“Эй, парень, а по ха не хо?” Значило: по харе не хочешь? Собственно, это был вызов на драку» [Трифонов, 1986а, с. 389] – трансформируется в утверждение Шулепникова, прерывающее разыгрываемый на сцене эпизод с дракой, в которой он пострадал: «Я только потом узнал, что “по ха не хо” – означает: по харе не хочешь?» [Трифонов, Любимов, 1982а, с. 102].

Реплики других рассказчиков, несогласных с версией Глебова, отражают конфликт внутри самого героя и его чувство вины. В спектакле Театра на Таганке сценограф Давид Боровский выстроил фасад Дома на набережной – с непрекращающимися окнами десятков квартир, из которых до Глебова, находящегося на узкой полоске просцениума, и доносились голоса остальных персонажей – кто-то открывал окно, кто-то говорил, не открывая (см. рис. 14-15 в Приложении).

Актеры пересекали границу дома – и сцены оживали [Рудницкий, 1990, с. 280-281]. В эти окна Глебов смотрелся как в зеркало и то узнавал, то не узнавал себя. Вместе с Глебовым зрители всматривались в свое прошлое, в истоки современной глебовщины, вместе с Глебовым пытались разобраться в самих себе.

§ 4.4. Режим высказывания

I. Речевая интерпретация эгоцентрических элементов языка

Ретроспективный принцип организации перволичного повествования, противопоставленный устремлению только вперед третьеличной формы, сформулировал А. А. Мендилоу: «Суть такого романа в том, что он ретроспективен, что в нем декларирована временная дистанция между временем вымысла, временем происходящих событий, и актуальным временем нарратора, временем его записи этих событий. Разница между написанием истории вперед от прошлого, как в третьеличном романе, и назад от настоящего, как в перволичном романе, огромна. Хотя обе истории в равной мере пишутся в прошедшем времени, в первой создается иллюзия действия в процессе совершения, в последней действие переживается как уже произошедшее» [Mendilow, 1952, p. 106-107].

События прошлого в сценическом гомодиегетическом повествовании даются через призму их восприятия героями «сегодня», в отношении к моменту их речи-воспоминания, изображаемому синхронным моменту восприятия ее зрителем.

A. Точка отсчета «здесь и сейчас» акта наррации есть в исходном произведении

В большинстве перволичных произведений изначально присутствует точка отсчета «здесь и сейчас» момента рассказа/воспоминания персонажа о событиях своего прошлого. Эксплицитные показатели – наличие дейктических временных наречий тогда / сегодня, сейчас, теперь.

Так, в «Чикаго» А. Асвани в речи Наги есть «сегодня», о котором он пишет в начале и конце дневника, дейктическая точка: «Je revins à la résidence universitaire vers minuit. Je me déshabillai, me jetai sur le lit et plongeai dans un profond sommeil. Jusqu'à *aujourd'hui*, je ne me souviens de ce qui m'est arrivé que d'une manière imprécise,

comme si je me remémorais un rêve. J'ouvris les yeux...»¹¹⁶ [Aswany, 2007, p. 438; Aswany/ Martinelli, p. 89]. О времени наррации он говорит в настоящем времени, о событиях диегезиса – в прошедшем (*passé simple*).

«Кроткая» Ф. М. Достоевского основана на резких переходах от хронологического описывания истории к осознанию трагического финала, который нельзя повернуть вспять. Герой повести раздираем фактом самоубийства жены и рассказывает историю, оправдываясь и отвечая на вопросы воображаемого судьи, все время возвращающего его к страшному настоящему: «И что ж, повторяю, что **вы мне указываете** там на столе? Да разве это оригинально, что там на столе?»; «Ах, **слушайте! слушайте!** Вот теперь уже началось, а то я всё путался...»

В спектакле И. Керученко 2009 года (см. рис. 26-27 в Приложении) на сцене МТЮЗа вместо отделенного от сцены зрительного зала зрителей помещают в маленькую комнатку, где тут же актер, перебирая немногие драгоценности и вещи, рассказывает о своем браке – это та самая комната, в которой они жили и в которой произошло самоубийство. Репрезентация сюжета чередуется с рассказом героя о событиях зрителю, воспроизведение истории с ней живой, как «тогда», – с одиночеством, отчаянием и поздним раскаянием «теперь». Спектакль начинается со слов героя (после них на сцене появляется также Кроткая):

ОН: Кто у нас **тогда** первый начал? Никто. Само началось с первого шага. Я сказал, что я **ввел** ее в дом под строгостью, однако с первого же шага **смягчил**. Еще невесте, ей **было объяснено**, что она займется приемом закладов и выдачей денег, и она ведь **тогда** ничего **не сказала** (это заметьте). Мало того, – **принялась** за дело даже с усердием [цит. по: Достоевский, 1956, с. 449].

К временному плану наррации относятся обращения к слушающим в настоящем времени (*заметьте*), речевые формулировки с перфективным значением (*я сказал*). К временному плану диегезиса – глаголы в прошедшем времени с аористивной функцией (*ввел, смягчил, было объяснено, не сказала, принялась*). Дейктики «еще» и «тогда» свидетельствуют о различии между этими планами и о помещении временной точки зрения в данном отрывке текста во времени героя-повествующего. Любо-

¹¹⁶ «К полуночи я вернулся в общежитие, разделся, лег и сразу заснул глубоким сном. И **сейчас** я помню случившееся нечетко, как будто оно тоже произошло во сне. Я открыл глаза...» [Асуани, 2012, с. 367].

пытно, что настоящее время рассказчика считается синхронным настоящему зрителя, дистанция между реальным XIX для героев и XXI веком для публики здесь в расчет не берется.

Так же не возникает дистанции между рассказчиком Григорьевым, живущим в XIX веке, и зрителями XX века в инсценировке «Бесов» А. Камю:

ANTON GRIGOREIEV, LE NARRATEUR: *Mesdames, Messieurs,*

Les étranges événements auxquels *vous allez assister se sont produits* dans notre ville de province sous l'influence de mon respectable ami le professeur Stépan Trophimovitch Verkhovensky. <...> Ah! *j'oubliais de vous dire* que Stépan Trophimovitch *était* deux fois veuf et une seule fois père¹¹⁷ [Dostoïevski/Camus, 1959, p. 15].

Григорьев в данной реплике выступает в роли рассказчика, «я» отсылает к «я» повествующему, Григорьеву после событий, а второе лицо имеет в качестве референта зрителей. В его речи употребляются времена плана речи (futur proche, passé simple, imparfait), имеющие в качестве точки отсчета момент рассказа Григорьева зрителю¹¹⁸. Принципиально, что рассказчик обращается к реципиенту текста во втором лице, а не в третьем, как в романе¹¹⁹. Эгоцентрические формы в его речи дейктичны, они определяются ситуацией коммуникации – соприсутствием в одном пространстве и времени актера-рассказчика с актерами-персонажами, с одной стороны, со зрителями – с другой.

В диалогических сценах с другими персонажами «я» обозначает Григорьева уже не как рассказчика, но как персонажа диегезиса, второе лицо – не зрителя, а персонажа-собеседника. Так, Григорьев говорит Лизе: «*Je connais assez bien Chatov*

¹¹⁷ АНТОН ГРИГОРЬЕВ, НАРРАТОР: Дамы и господа! Странные события, которые вы увидите, произошли в нашем провинциальном городе под влиянием моего уважаемого друга, профессора Степана Трофимовича Верховенского. <...> А! Я забыл сказать вам, что Степан Трофимович был два раза вдов и один раз отец.

¹¹⁸ В романе в соответствующем отрывкеэксплицитно представлены только инстанция рассказчика и мир персонажей, только «мы», но не «вы». Обращения к читателю последуют в тексте романа в дальнейшем, причем в форме третьего лица единственного числа – «прошу прощения у читателя...», «напомню опять читателю...». В инсценировке Камю персонаж-рассказчик обращается к зрителям как ко множественному реципиенту: он говорит им «вы» и называет «господа, дамы» во множественном числе. Само слово «читатель» Григорьев в инсценировке не произносит, вместо указания на чтение он обозначает акт зрительского восприятия с помощью глагола «assister» (смотреть, присутствовать).

¹¹⁹ Соответствующий отрывок романа: «Приступая к описанию недавних и столь странных событий, происшедших в *нашем*, доселе ничем не отличавшемся городе, я принужден, по неумению *моему*, начать несколько издавека, а именно некоторыми биографическими подробностями о талантливом и многотимом Степане Трофимовиче Верховенском. Пусть эти подробности послужат лишь введением к предлагаемой хронике, а самая история, которую я намерен описывать, еще впереди. Скажу прямо: Степан Трофимович постоянно играл *между нами* некоторую особую и так-сказать гражданскую роль и любил эту роль до страсти, — так даже, что, *мне кажется*, без нее и прожить не мог» [Достоевский, 1994, с. 7].

et, si cela peut *vous* plaire, *j'irai* le trouver aussitôt»¹²⁰ [Dostoïevski/Camus, 1959, p. 49]. «Vous» здесь обозначает Лизавету Николаевну, «je» – Григорьева-персонажа, существующего в том же пространстве и времени, что и собеседница. «Le» имеет анафорическую референцию, но также обозначает персонажа одного с ними диегетического плана. Лиза отвечает на предложение Григорьева, что подчеркивает: Григорьев выступает здесь не в роли немого свидетеля сцены, как Чтец, но в роли активного участника событий, с которым другие персонажи вступают в диалог.

Повествование гомодиегетического нарратора может быть обращено к самому себе – являться записью внутреннего монолога, не предполагающим наррататора. Однако семиотическое условие соприсутствия адресанта и реципиента текста в театре приводит к тому, что такое повествование автоматически превращается в рассказ, обращенный к зрителю.

В инсценировке повести А. П. Чехова «Жена» режиссер М. Станкевич каждую реплику сопровождает указанием, кому ее произносит персонаж. Адресация на зрителя соответствует передаче внутреннего монолога героя, с ментальными и перцептивными модусными рамками «я подумал», «вижу», «мне казалось», модальными глаголами внутреннего состояния «хотел», «хотелось», «боялся», модусными предикативами на –о. В рассказе зрителю события диегезиса передаются в прошедшем времени, в репликах к другим актерам-персонажам они же обозначаются в настоящем:

АСОРИН: (зрителю) Я подумал: предстояло совещание серьезное и деловое, в котором мог принимать участие всякий, независимо от места и личных отношений, а потому не пригласить ли Наталью Гавриловну? (Брагину) Трое *составляют* совет, что, если бы мы пригласили Наталью Гавриловну? Как вы *думаете*? (Слуге) [Чехов/Станкевич, 2012, с. 6-7].

«Семейное счастье» Л.Н. Толстого в постановке П.Н. Фоменко (см. рис. 20-21 в Приложении) начинается с приезда супругов в деревню, где они долго не были, и обстановка дома пробуждает в Маше воспоминания и рефлексии по их поводу. Она сравнивает нынешние обстоятельства с обстоятельствами начала их истории, чем задает два временных плана, в одном из которых она – молодая незамужняя девушка, в другом она – жена и мать: «Ну вот... ну вот... *ну вот* мы и *снова* в

¹²⁰ Я достаточно хорошо знаю Шатова и, если вы захотите, я тотчас же найду его.

Покровском. Это наше старенькое имение... **Вот** зала, мое фортепьяно, терраса... **Цветет** сирень, как в **ту** весну... Только в моей **бывшей** комнате **спят** мои дети, наши с Сергеем Михайловичем сыновья...» [Толстой/Фоменко, 2001b, с. 1].

Точка отсчета «сейчас» повествования» задается в сценической редакции сразу, в отличие от повести. У Толстого первичной временной точкой отсчета служит год смерти матери героини, и о замужнем статусе рассказчицы читатель узнает только в соответствующий момент истории, в спектакле же зрителя сразу вводят в курс их последующих отношений Маши и Сергея Михайловича и показывают сложившееся непонимание между супругами, чтобы затем восстановить ход событий и раскрыть причину отсутствия семейного счастья.

Если точкой отсчета для языковых форм в речи Маши начала первого акта служит момент ее приезда в Покровское с мужем и детьми, момент воспоминания, то в репликах остальных героев – Сергея Михайловича и Катерины Карловны – это время диегезиса, воспоминаемых событий. Одно пространство (сцена, изображающая интерьеры дома в Покровском) соответствует двум временным планам. Машу «тогда» и «сейчас» играет одна и та же актриса, что позволяет ей моментально с повествовательных предложений переходить к диалогическим репликам, точкой отсчета в котором является уже также время диегезиса. Одни формы в ее речи, таким образом, принадлежат временному плану наррации, в котором Маша – супруга и мать, другие – плану диегезиса, в котором Маша – незамужняя девушка. Оба типа форм имеют при этом речевую мотивировку, так как соотносятся с моментом речи героини, в одном случае – героини-девушки, в другом – героини-жены.

От повествования в прошедшем времени Маша переходит к участию в диалогической сцене:

МАША: Я помню его с детства. Мне **было** одиннадцать лет, он **еще говорил** мне “ты”, **прозвал** “девочка-фиалка”... Потом маменька **сказала** однажды про Сергея Михайловича, что именно такого мужа желала бы для меня. /С.М. Маша!./ **Тогда** это мне **показалось** удивительно, даже неприятно... /С.М. Катерина Карловна, не пора ли чаю пить?/... Потом Сергей Михайлович **появился** у нас в **ту** зиму, когда мы **носили** траур по маменьке, **остались** совсем одни, только с Катей, нашей

гувернанткой и другом... **Было** так грустно, мрачно, холодно, что от тоски одиночества я **впала** в апатию, **не открывала** фортепьяно, **не брала** книги в руки...

КАТЯ: Маша!.. Маша!.. Маша, ах! Сергей Михайлович!

С. М. : Неужели это вы? Можно ли так перемениться? Как вы выросли! Вот те и фиалка! Да вы целый розан стали!

МАША: Я думала, сейчас он поцелует мне руку... Он **пожал** мне руку, прямо в глаза **посмотрел** своим твердым, веселым взглядом...

<...>

КАТЯ: Чаю!.. Маша!.. Сейчас я чаю... <...>

МАША: Григорий! Григорий! Чаю! Чаю! [Толстой/Фоменко, 2001b, с. 3]

Б. Точки отсчета «здесь и сейчас» акта наррации не было в исходном произведении

Если отличающаяся от диегезиса точка отсчета не прописана автором в изначальном тексте, то второй временной план «присоединяется» инсценировщиком. Для установления новой точки отсчета в текст инсценировки вводятся фразы в настоящем времени, которых не было в исходном тексте.

Спектакль Театра на Таганке «Деревянные кони» начинался со слов Милентьевны, отсутствующих в рассказе Федора Абрамова: «Ох, что пережито-пройдено! Начнешь вспоминать-рассказывать... не всякий и поверит...» [Абрамов/Любимов, 1974, с. 3]. Три героини спектакля, Милентьевна, Пелагея и Алька¹²¹ сидели на скамейках и вспоминали былое. Пролог заканчивался, женщины уходили – и «воскресали» события из их жизни. Судьба Милентьевны рассказывалась в прошедшем времени то ей, то ее невесткой Евгенией. Вторая часть про Пелагею начиналась со сцены приезда Альки обратно в деревню после смерти матери, – и разные голоса давали характеристики Пелагее и всей ее жизни:

ЖИТЕЛИ ДЕРЕВНИ: Труженица!

- Стяжательница!
- Пекариха, какой свет не видал!
- Собственница!
- Хапуга! [там же, с. 28].

¹²¹ Спектакль был основан на трех рассказах Ф. Абрамова: «Деревянные кони», «Пелагея» и «Алька».

Дальнейшее сценическое действие было огромной ретроспекцией, долженствующей помочь зрителю самому составить объективную оценку личности Пелагеи. И внутри этой первичной ретроспекции – вторичные «наплывы», в которых зрители видели те или иные события из молодости героини.

Инсценировка «Обмена» Ю. П. Любимова и Ю. В. Трифонова также начинается с настоящего времени: «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» [Трифонов, Любимов, 1982b, с. 51]. Соответствующая фраза в повести – «Лена любила сайру» – была написана в прошедшем нарративном времени и не подразумевала отношения к моменту речи. Описание прошедших событий сопровождается в инсценировке оценкой действий с позиции нового настоящего. Например, Дмитриев рассказывает о словесной войне между Леной и ее двоюродной сестрой Мариной: «Их беседы напоминали игру ватерполистов, которые бьют друг друга ногами под водой, чего зрители не видят», – и добавляет: «Но я-то видел... Я понимал...» [там же, с.86].

Инсценируя повесть В. Быкова «Круглянский мост», Э. Володарский добавляет к изображению отношений Бритвина и Степана Левчука в военные годы изображение их «сегодняшней», послевоенной встречи. События тех лет возникают словно наплывы в их памяти. Бритвин так и не сознается Степану, что он заведомо послал на смерть мальчика Митьку. И только своему сыну Павлу он признается в совершенном, чтобы облегчить совесть перед смертью. Но без встречи с военным товарищем раскаяние Бритвина было бы невозможным. Акт воспоминания – это не только рассказ о прошлом, воспоминание — это сложный процесс осмысления, повторного переживания событий – но уже с позиции другого, сегодняшнего «я», уже другого опыта и других исторических условий. Поэтому исследователь может сказать, что «кульминация действия не отнесена в прошлое. Она происходит сегодня, в наши дни, по мере осмысления героями давних событий» [Чепуров, с. 90]. Дистанция между молодостью и зрелостью, временем прошедшим и временем наступившим, зазор между повествующим «я» и «я» повествуемым становится основой нового драматургического конфликта.

Для новой точки отсчета к инсценируемому тексту могли добавлять отрывки из других текстов писателя. Инсценировка Б. Г. Голубовского «Горячий снег» (1975) по одноименному роману Ю. Бондарева начиналась со вставки из литературно-философских эссе прозаика «Мгновения».

В спектакле Театра Гоголя прямо из зрительного зала поднимался «немолодой мужчина в штатском костюме» и начинал говорить [Голубовский, 1979, с. 78]. Он обращался к соседям по ряду, затем ко всем в зале: «Память... Память прочно и цепко сохраняет, бережет то, чего уже нет, что прошло и было. Бывает так: ты душевно спокоен, ты в весенних сумерках идешь по улицам, читая мокрые афиши, ощущая влажный и пахучий ветер апреля. И вдруг прощальные гудки паровозов, закатные багровые облака — все это словно толкнет в грудь. Память... Только что ты был спокоен, теперь этот покой исчез. Да, я никогда не забуду те жестокие холода под Сталинградом, когда все сверкало, все скрипело, все металлически звенело от мороза: снег под валенками, под колесами орудий, толсто заиндевелившие ремни и портупей на шинелях. Наши лица в обмерзших подшлемниках почернели от сухих метелей, от ледяных ветров, беспрестанно дующих по степи. Мы своим дыханием пытались согреть примерзшие к оружию руки, но это не помогало...» [Бондарев/Голубовский, 1975, с. 3].

Мужчина покидал свое место и поднимался на сцену. Поднимался занавес, человек присоединялся к актерам, игравшим солдат, и дальше включался в непосредственное действие уже как участник событий лейтенант Кузнецов. В финале спектакля тот же актер снова обращался прямо к зрителю с монологом о памяти военного поколения. Весь спектакль, заключенный в рамки этого текста, оказывался воспоминанием этого человека и его разговором с современниками. Такое обращение персонажа-рассказчика к зрителю принадлежит речевому плану высказывания.

II. Нарративная интерпретация эгоцентрических форм

Прошедшее время повествования в речи гомодиегетического нарратора имеет, как мы показали, речевую мотивировку. Однако это прошедшее время не равно прошедшему речевому в инсценировке-драматизации.

Сравним разную передачу акта воспоминания Пелагеи из одноименного произведения Ф. А. Абрамова в инсценировках Ю. П. Любимова и В. Молько:

Она привыкла к храпу Павла (он и до болезни храпел), но <i>нынешний</i> храп ей показался каким-то нехорошим, будто душили его, и она, уже борясь со сном, приподняла свою отяжелевшую голову. Чтобы последний раз взглянуть на мужа. Приподняла и – с чего? почему? – опять ее, второй или третий раз сегодня, <i>откинуло к прошлому</i>. Она <i>подумала: догадался</i> или нет <i>тогда</i> Павел насчет Олеши? Во всяком случае, <i>назавтра</i>, утром, когда она <i>пришла</i> домой, он ничем <i>не выдал</i> себя. Ни единого попрека, ни единого вопроса. Только, может, в ту минуту, когда <i>заговорил</i> о бане, немного <i>скосил</i> в сторону глаза. - У нас баня сегодня, - <i>сказал</i> ей тогда Павел. - Когда пойдешь? Может, в первый жар? - В первый, – сказала Пелагея. И <i>в то утро</i> она два березовых веника <i>исхлестала</i> о себя. <i>Жарилась, парилась</i>, чтобы не только грязи на теле, в памяти следа не осталось от той поганой ночи. Но след <i>остался</i> [Абрамов, 1978b, с. 56-57].	ПЕЛАГЕЯ: <...> /выпровождая Олешу/ Ну, теперь забудь про мои волосы, квиты. И не вздумай меня снижать. Я кусачая... <i>Догадался, нет тогда</i> Павел насчет Олеши? ПАВЕЛ: У нас баня сегодня. Когда пойдешь? Может, в первый жар? ПЕЛАГЕЯ: В первый... <i>В то утро</i> я два березовых веника <i>исхлестала</i> о себя. <i>Жарилась, парилась</i>, чтобы не только грязи на теле, в памяти следа не осталось от <i>той</i> поганой ночи [Абрамов/Любимов, 1974, с. 44].	ХРИСТОФОРОВНА: А где же теперь спаситель-то твой? Жив ли? Пелагея /глядя в зеркало, расчесывает волосы/. Кто его знает... Сколько воды <i>с тех пор утекло...</i> /Не сразу./ Вот, ничего <i>не осталось</i> от прежнего золота!.. А <i>бывало</i> из бани выйдешь – не знаешь как и расчесать: зубья у гребня летят, треск стоит... ХРИСТОФОРОВНА / не расслышав/: Да, да, тебе нельзя растрепой на люди – ты девья мать... ПЕЛАГЕЯ /задумалась. Про себя/: Неужели Павел <i>не догадался тогда</i> насчет Олеши?.. Как я <i>жарилась, парилась</i>, чтобы не только грязи на теле – следа в памяти не осталось от <i>той</i> ночи... Два березовых веника <i>исхлестала</i> о себя... /Спохватилась./ Чайком побалуйся – самовар горячий, только пили, а хочешь – радио включи [Абрамов/Молько, с. 14-15].
---	---	--

В обеих инсценировках Пелагея вспоминает события своей молодости, употребляя для их описания прошедшее время и дистанцирующие слова *тот, те, тогда*. Однако в версии Молько это только ее внутренняя речь, вписанная во

временной план ее настоящего, и на сцене – разговор «нынешней» Пелагеи с Христоровой во время болезни мужа Павла. В инсценировке же Ю. П. Любимова (см. рис. 16 в Приложении) Пелагея, как в тексте-источнике, представлена поочередно сначала во время болезни Павла, затем – в своей молодости, сразу после измены с Олешей. Павел в данном отрывке – это также Павел из ее молодости. Пелагея из одного временного плана попадает в другой. В инсценировке В. Молько переключения временных планов нет.

Изображая мир воспоминания, Ю. П. Любимов ставит зрителя на точку зрения персонажа, который данное событие вспоминает и сам оказывается то во временном плане своего настоящего, то во временном плане воспоминания. Именно переключение хронотопов отличает сценическое гомодиегетическое повествование от внутреннего монолога, существующего в рамках «драматизации».

Визуализация событий диегезиса, обязательная для сценического повествования, способствует тому, чтобы сценически передавать нарративную интерпретацию прошедшего времени, отсылающую не к моменту речи, но к текущему моменту текстового времени. Прошедшее время по отношению к событию, разворачивающемуся на сцене «здесь и сейчас» на глазах у рассказчика и зрителя – это, безусловно, нарративное прошедшее время.

Среди современных примеров сценического гомодиегетического повествования с визуализацией воспоминания можно назвать спектакль «Самое важное» Е. Б. Каменьковича в театре по роману «Венерин волос» М. Шишкина (2006, Мастерская П. Фоменко; см. рис. 23-24 в Приложении). Повествование Толмача сопровождается изображением тех событий, о которых он рассказывает, и герои его юности и молодости вступают с ним в диалог. Визуализированное воспоминание Толмача о школьной экскурсии в Останкино перемежается его комментариями к действию в прошедшем времени. При этом вводящие предложения с пропозициональными установками к словам одноклассников опускаются, так что герои прошлого прямой речью в настоящем времени врываются в рассказ Толмача:

А под утро толмач проснулся весь в поту и с бьющимся сердцем: приснилась Гальпетра, и все снова – урок, доска, будто не было всех этих прожитых десятилетий. Лежал, смотрел в	ТОЛМАЧ: Оять... оять <i>приснилась</i> Гальпетра – Галина Петровна, наша классная, и все снова — урок, доска, будто не
---	--

светлеющий потолок, возвращался в себя, держа за сердце. Сейчас-то чего ее бояться? <...> Толмач уже выключил компьютер, а тут опять включил, чтобы записать, как ворочался, не мог заснуть и почему-то вспомнилось, как Галина Петровна водила нас на экскурсию в Останкино, в музей творчества крепостных. <...> Из рассказов экскурсовода запомнилось, что если крепостные балерины в театре плохо танцевали, то их, задрав юбку, пороли на конюшне – наверно, запомнилось именно из-за этого: задрав юбку. И еще помню, как нам показывали гром: если по ходу действия нужно было изобразить грозу, то в огромную деревянную трубу сверху сыпали горох. Этот аттракцион входил в экскурсию, и некто невидимый сверху высыпал в трубу пачку гороха. Но главным образом та экскурсия запомнилась тем, как кто-то мне шепнул, что наша Гальпетра – беременна. Это настолько показалось мне тогда невозможным, непредставимым, чтобы наша не имеющая возраста усатая классная могла забеременеть, ведь для этого нужно, чтобы произошло то, что происходит между мужчиной и женщиной – женщиной, а не нашей Гальпетрой! <...> Я не хотел, никак не мог в это поверить, ведь непорочного зачатия не бывает, но меня убедили слова: «Уже вся школа знает, что она идет в декрет». И вот мы стояли и слушали <...> [Шишкин, 2005, с. 27-28].	было этих прожитых десятилетий. ... <i>ГАЛЬПЕТРА</i> /ходит по кругу сцены, потом за ней одноклассники/: <i>Мы находимся</i> в Останкино, в музее творчества крепостных. ...Если крепостные балерины в театре плохо танцевали, то их, задрав юбки, пороли на конюшне... ТОЛМАЧ: Наверно, запомнилось именно из-за этого: задрав юбки. /Одноклассники стоят у статуи девушки, Одноклассницы – у статуи юноши/. <i>ГАЛЬПЕТРА</i>: ...если по ходу действия нужно было изобразить гром или грозу, то в огромную деревянную трубу сыпали... /сбежались к ней/ горох. /Гром/ <i>Пойдемте</i> дальше! <...> ТОЛМАЧ: Но, главным образом, та экскурсия запомнилась тем, как кто-то мне шепнул, что наша Гальпетра ... беременна. ПОЛИНА: Уже вся школа <i>знает</i>, что она <i>идет</i> в декрет. ТОЛМАЧ: Это показалось мне тогда невозможным, непредставимым! [Шишкин/Каменькович, 2006, с. 4]
--	---

Реплики Гальпетры и одноклассников Толмача принадлежат временному плану юности Толмача и даны в диалогическом режиме. К Толмачу герои истории обращаются как к своему однокласснику. Сам же Толмач существует в другом временном плане, что обозначается употреблением дейктических наречий *та* («та экскурсия»), *тогда* по отношению к тут же показываемому событию и адресацией реплик в зал. Так театральным способом показывается характерное для повествования сосуществование нескольких точек отсчета. При этом одни формы прошедшего времени (*запомнилось*, *запомнилась*) принадлежат речевому режиму, так как имеют в качестве субъекта-авторизатора «я» повествующее, другие (*показалось*) относятся к нарративному плану, так как авторизатором к ним выступает «я» повествуемое.

То же чередование форм прошедшего времени в тексте персонажа-рассказчика, с дейктическими местоимениями, указывающего на настоящее момента наррации, и настоящего в тексте персонажей диегезиса находим в «Повести о господине Зоммере» Н. Кобелева по П. Зюскинду (см. рис. 46 в Приложении):

ПАТРИК: Я покорно **кивнул и вытер** слезы. Диабелли мне **нравился**. Играть его **было** просто, до глупости просто, и при этом он превосходно **звучал**. Итак, мы **играла** Диабелли в четыре руки, барышня Функель слева, рокоча в басу, я справа, в дисканте. Некоторое время все **шло** гладко, но я **забыл**, что сонатина написана в соль мажоре и там фа-диез. Я **проскочил** и **взял** чистое фа, что, как знают любители музыки, произвело диссонанс.

ФУНКЕЛЬ: Ты опять! В этом ты весь! При малейшей трудности изволишь фальшивить. Ты что, слепой? Фа-диез! Заруби на носу! Еще раз сначала! Раз-два-три-четыре...

ПАТРИК: Как это **вышло**, что я во второй раз **сделал** ту же ошибку, мне и сегодня не понятно. Но я снова вместо фа-диез **взял** фа [Зюскинд/Кобелев, 2012, с. 14].

«Сегодня не понятно» и «знают»¹²² в тексте рассказчика отсылают к настоящему акта наррации¹²³, а не диегезиса. Настоящее же время в реплике барышни Функель имеет в качестве точки отсчета текущий момент изображаемого действия диегезиса. Оба этих настоящих принадлежат речевому плану, так как соотносятся с

¹²² В исходном тексте стоит будущее (гномическое) время: «как тотчас поймет всякий любитель музыки» [Зюскинд, 2004, с. 97].

¹²³ В одном случае это настоящее актуальное, в другом – гномическое, однако и то и другое включают в себя момент речи рассказчика и момент восприятия зрителя.

ситуацией коммуникацией: Патрик обращается к зрителю, Функель – к Патрику как персонажу одного с ней пространственно-временного плана. Прошедшее же время глаголов в речи Патрика двояко. Оно имеет, с одной стороны, речевую мотивировку: называемые действия свершились до момента речи Патрика-рассказчика. С другой стороны, субъектом высказывания, как модуса, так и диктума, является в предложениях с прошедшим временем не Патрик-рассказчик, а Патрик-персонаж, и прошедшее время в них имеет аористивную функцию. Оно соотносится с текущим моментом текстового времени, что выражается сценически изображением диегетического события.

Сосуществование двух точек отсчета для Рассказчика иногда лингвистически выражается в рамках одной фразы. Перволичное повествование, несмотря на речевую мотивировку прошедшего времени, в этом случае сочетается с нарративным дейксисом, отсылающим не к моменту речи персонажа, но к текущему моменту текстового/сценического времени, то есть времени диегезиса.

Рассмотрим отрывок из «Дома на набережной» Ю. В. Трифонова и Ю. П. Любимова:

– Скажи мне, Вадим, кто был зачинщиком бандитского нападения на моего сына Льва в школьном дворе? Глебов <i>обомлел</i>. Он никак <i>не ожидал</i> такого вопроса. Ему <i>казалось</i>, что та история давно забыта, ведь <i>прошло</i> несколько месяцев! Он тоже <i>был</i> зачинщиком, хотя в последнюю минуту <i>решил</i> не принимать участия. Но кто-нибудь мог рассказать. <...> Но <i>осталось</i> неприятное чувство – как будто он, что ли, кого-то предал, хотя он сказал чистую правду про плохих людей – и это чувство <i>не покидало</i> Глебова долго, наверно, несколько дней. [Трифонов, 1986а, с. 397-398]	ОТЧИМ ШУЛЕПНИКОВА: < ...> Скажи мне, Вадим, кто был зачинщиком бандитского нападения на моего сына Льва в школьном дворе? ГЛЕБОВ: Я <i>обомлел</i>. Никак <i>не ожидал</i> такого вопроса. <i>Казалось</i>, та история давно забыта, ведь <i>прошло</i> два месяца. Я ведь тоже вроде <i>был</i> зачинщиком, хотя в последнюю минуту <i>решил</i> не принимать участия. Но кто-нибудь мог рассказать! <...> смутно помню, смешно сказать, сорок лет <i>прошло</i>, <i>остался</i> неприятный осадок. [Трифонов, Любимов, 1982а, с. 108]
---	--

Событие нападения мальчишками на Шулепу в повести локализовано с помощью не абсолютной, но относительной референции. «Та история» случилась за «несколько месяцев» до представленного разговора. Точка отсчета здесь – текущий момент текстового времени, настоящее персонажа. Формы прошедшего времени «осталось» и «не покидало» включены в повести в ряд аористивных форм, выражающих линейную последовательность законченных действий, создающих «возможность развития цепи событий и ее завершения, постановки последней точки» [Сидорова, 2000, с. 139]. Точкой отсчета для них так же выступает текущий момент текстового времени. В инсценировке эта же история локализована относительно двух точек отсчета. С одной стороны, «прошло два месяца», что означает отношение к настоящему персонажа-повествуемого. С другой стороны, «сорок лет прошло», что выражает уже отношение к настоящему персонажа-повествующего, к моменту его речи. Высказывание «остался неприятный осадок» в инсценировке обозначает «вплоть до сегодняшнего для персонажа дня» и имеет перфектное значение, а не аористное, как в оригинале. Сосуществование разных точек отсчета в речи персонажа указывает на то, что в ней употреблен как речевой, так и нарративный режим высказывания – несмотря на то, что сама форма прошедшего времени имеет в обоих случаях речевое объяснение.

Та же ориентация на время «я» повествуемого в интерпретации дейктических форм – в реплике Дмитриева из «Обмена»:

ДМИТРИЕВ: Конечно, Тягузов. Я посижу с ним два дня, все ему объясню. Он справится. Парень толковый. (Залу.) Еще **недавно** я стал бы протестовать, но **теперь** вдруг почувствовал, что все это не имеет значения [Трифонов, Любимов, 1982b, с. 62].

Во французских текстах гомодиегетический нарратор может употреблять *passé simple* – нарративную форму прошедшего времени, не употребляемую в речи:

LE NARRATEUR, devant un rideau illuminé de lueurs d'incendie: Le feu qui couvait depuis si longtemps *éclata* enfin. Il *éclata* d'abord, réellement, la nuit où Lisa *sui vit* Stavroguine. L'incendie *dévora* le faubourg qui sépare la ville de la maison de campagne des Stavroguine. Dans ce faubourg se trouvait la maison de Lebiadkine et de sa soeur

Maria. Mais l'incendie *éclata* aussi dans les âmes. Après la fuite de Lisa, les malheurs *se succédèrent*¹²⁴ [Dostoïevski/Camus, 1959, p.151-152].

В обозначении свершившихся к моменту рассказа и воспроизводимых «сейчас» на сцене событий, чередуются прошедшее нарративное и настоящее время, вплоть до их совмещения в одной реплике:

LE NARRATEUR: Cela *m'amena* donc, et vous *amène* en même temps, dans un quartier moins distingué, chez la logeuse Philipov, qui louait des chambres et un salon commun, ou du moins ce qu'elle appelait un salon, à de curieux personnages dont Lebiadkine et sa sœur, Maria, Chatov et surtout l'ingénieur Kirilov¹²⁵ [ibid., p. 41];

ELLE: À l'heure de midi le premier ennemi *trouva* le chemin de notre cave. Battements de cœur. Les plus craintifs lui *tendent* leur assiette de soupe encore pleine. Il *fait non* de la tête et sourit, toujours sans dire un mot¹²⁶ [Anonyme/Simioni, 2013, min. 20, цит. по: Une femme à Berlin, 2006, p. 82].

Воспользуясь терминологией Х. Вайнриха, мы скажем, что настоящее время в речи рассказчика является комментирующим. Оно указывает на событие не как на предшествующее или существующее в другой системе координат, но как на непосредственно наблюдаемое. Это событие дейктически настоящее по отношению к зрителю и прошедшее по отношению к рассказчику. Оба они, однако, относятся к одному и тому же событию в мире диегезиса. Взаимозаменяемость временных форм косвенным образом указывает на вторичный режим интерпретации прошедшего времени в повествовании гомодиегетического нарратора.

В случае исполнения «я» повествующего и «я» повествуемого разными актерами употребление первого лица по отношению к персонажу-актеру становится очевидно не-дейктическим. В «Береге» М. Рогачевского Никитин-писатель обращается

¹²⁴ НАРРАТОР, перед занавесом, освещенным всполохами пожара: Огонь долго разгорался и наконец *вспыхнул*. Он *вспыхнул*, действительно, ночью, когда Лиза пошла за Ставрогиным. Пожар *охватил* участок, отделявший город от имения Ставрогина. В этом квартале находился дом Лебядкина и его сестры Марии. Но пожар *запылал* также и в душах. После побега Лизы *последовали* несчастья.

¹²⁵ НАРРАТОР: Это *привело* меня и так же *приводит* вас в квартал менее респектабельный, в дом Филипповой, которая сдавала комнаты и общий салон, или по крайней мере то, что она называла салоном, любопытным персонажам – Лебядкину и его сестре, Марии, Шатову и в особенности интересному инженеру Кириллову.

¹²⁶ ОНА: В час дня <...> первый враг нашел путь в наш подвал. <...> Бьется сердце. Самые боязливые протягивают ему свою еще полную тарелку супа. Он качает головой и улыбается, все также без единого слова.

к зрителю после сцены объяснения Никитина-лейтенанта и Эммы в любви: «Она была там, во враждебном мире, который я презирал, ненавидел, по которому стрелял, испытывая неистовое счастье от одного вида охваченных дымом подбитых танков» [Бондарев/Рогачевский, 1978, с. 45]. Личное местоимение 1-го лица отсылает к участнику акта речи – говорящему [Падучева, 1985, с. 33], однако субъектом диктума, как и модуса, высказывания является не говорящий – Никитин-писатель, а Никитин-лейтенант, тут же стоящий на сцене. Прошедшее время поэтому оказывается здесь не речевым, а нарративным: оно указывает не на предшествование моменту речи, но на синхронность текущему моменту сценического, вспоминаемого героем действия.

III Металепсис пространственно-временных планов

Мне показалось в этот вечер, что она понимает все, все, что я чувствую и думаю, а что чувствую я и думаю самые возвышенные вещи. В сущности же, было только то, что джерси было ей особенно к лицу, также и локоны, и что после проведенного в близости с нею дня захотелось еще большей близости. Удивительное дело, какая полная бывает иллюзия того, что красота есть добро. Красивая женщина говорит глупости, ты слушаешь и не видишь глупости, а видишь умное. Она говорит, делает гадости, и ты видишь что-то милое. Когда же она не говорит ни глупостей, ни гадостей, а красива, то сейчас уверяешься, что она чудо как умна и нравственна [Толстой, 1987d, с. 111-112].	ПОЗДНЫШЕВ: Какая полная иллюзия бывает того, что красота есть добро! ПОПУТЧИК: Отчего же иллюзия? ПОЗДНЫШЕВ: Ну как... Вот красивая женщина /подходит к Лизе/ говорит вам глупости. Вы смотрите /смотрит на Лизу/ и ничего не слышите. Она говорит и делает гадости, а вы тоже.../снова смотрит на Лизу/ ничего не замечаете. Вам кажется, что это мило. Это ложь, это вранье, это капкан! [Толстой/Яковлев, 2008, мин. 33]
---	--

По приведенному отрывку из спектакля «Крейцерова соната» МХТ (см. рис. 54-55 в Приложении) хорошо видно, как театр может играть с возможностями «расслоения» сценического действия для того, чтобы передать многоплановость нарративного текста. Лингвистически четко разделены два пространственно-временных плана – мир рассказа Позднышева и мир рассказываемой им истории, однако сценически они перекрещиваются, наслаиваются друг на друга. Демонстратив «вот» и анафорическое местоимение «она», отсылающее в последней реплике на абстрактную «красивую женщину», в спектакле дейктически привязаны к конкретному персонажу Лизы и показывают оценку Позднышевым своей жены и своего жениховства. С помощью сценической референции меняется, таким образом, уровень абстракции: вместо класса высказывание начинает отсылать к конкретному объекту, «инстанции» [Булыгина, Шмелев, 1989, с. 51].

Здесь, однако, еще нет прямого обращения рассказчика к персонажу рассказываемой им истории, так что референция высказывания может считываться в равной мере как с учетом сценического дейксиса к диегезису, так и без него.

Другой эффект возникает там, где рассказчик адресовывает свою реплику персонажу диегезиса, принадлежащему пространственно-временному плану его воспоминания.

В повествовательной литературе это практически невозможно, так как повествовательные уровни четко разделены. Прием металеписиса, посредством которого «повествователь разыгрывает свое вхождение (вместе с читателем или без него) в диегетический мир» [Женетт, 1998d, с. 130], считается нарушением.

В театре граница между повествовательными уровнями изначально условна, так как инстанции всех уровней играют актеры на одной и той же сцене, причем разные инстанции могут исполняться одними и теми же актерами. Это дает возможность в театре использовать металеписис повествователя как особый художественный прием, указывающий на смешение в сознании рассказчика планов наррации и плана истории, погружение им в воспоминание настолько, что воспоминаемых персонажей он принимает за реальных собеседников.

Как правило, этот прием используется для выражения тяжелого психического состояния героя, либо для комического эффекта.

В спектакле «Кроткая» Л. Додина рассказчик обращается к Кроткой, как если бы она присутствовала вместе со зрителями на воображаемом им суде – и отвечает на ее немые вопросы и укоры. В некоторых местах даже третье лицо, отсылающее к Кроткой, трансформировано во второе (замененные формы обозначим в скобках со звездочкой):

ОН: И я молчал. Молчал. Особенно, особенно *с тобой* (*с ней) молчал, до самого вчерашнего дня. Почему молчал? А как гордый человек. Я хотел, чтоб *ты* (*она) узнала сама, без меня, но уже не по рассказам подлецов, а чтобы сама догадалась об этом человеке, постигла его! Принимая *тебя* (*ее) в свой дом, я хотел полного уважения. Я хотел, чтоб *ты* (*она) стояла предо мной в мольбе за мои страдания – я стоил того! А я всегда был горд, я всегда хотел или всего, или ничего! А потому, что я не половинщик в счастье, – именно потому я и вынужден был так поступить тогда: “Дескать, сама догадайся и оцени!” Потому что, (*согласитесь,) ведь если б я сам начал (*ей) объяснять, подсказывать, вилять и уважения просить, – так ведь я всё равно что просил бы милостыни...

Вот! Вот с этой-то улыбкой я и ввел ее в мой дом. Правда и то, что ей уж некуда было идти... [Достоевский, 1946, с. 448-449; Достоевский/Додин, 1987, мин. 33-34]

И императив «сама догадайся и оцени», и повествование герой обращает к Кроткой того времени, стоящей в момент этой реплики на сцене в подвенечном платье и ждущей жениха под церковные песнопения. Указательное местоимение «этот» в финальной реплике отрывка интерпретируется на сцене не анафорически, как в оригинале, где высказыванию предшествует предложение «И... и кроме того, я вдруг увидал улыбку, недоверчивую, молчаливую, нехорошую», а дейктически: актер жестом показывает на героиню, изображающую в этот момент ту самую «нехорошую» улыбку. При этом речь его не принадлежит тому пространственно-временному уровню, в котором находится невеста. Такое смешение уровней, помимо обнаружения чисто театральной условности, в спектакле создает атмосферу нервной напряженности и невозможности героя забыть случившиеся страшные события.

Прием металеписа одновременно и для изображения сумасшествия, и для создания комического эффекта использует режиссер Т. Имамутдинов в инсценировке «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя (ГИТИС, 2010):

СОФИ /за дверью/: Папá! Папá!

ПОПРИЩИН: Ах, ай, ай! какой голос! Канарейка, право, канарейка!

СОФИ /влетает/: Папá! Вы не видели Папá?

ПОПРИЩИН /к Софи/: *«Ваше превосходительство, – хотел я было сказать, – не прикажите казнить, а если уже хотите казнить, то казните вашею генеральскою ручкою»!*

/Начальник, внесший Софи на руках, останавливает рукой Поприщина./

Да, черт возьми, как-то язык не поворотился, и я сказал только...

СОФИ: Папа здесь не было?

ПОПРИЩИН: Никак нет-с. [Гоголь/Имамутдинов, 2010, мин. 5-6].

Адресуя Софи реплику с модусной рамкой «хотел я было сказать», Поприщин путает не только повествовательные уровни – он не может адресовать высказывание в прошедшем нарративном персонажу диегезиса, – но и желаемое с действительным. Начальник, останавливающий его – это то ли собственное его осознание разрыва в социальном статусе с Софи, то ли сама реальность, напоминающая о действительном ходе дел.

Прием металеписа в театре непосредственно обусловлен тем, что в тексте употребляется прошедшее нарративное, имеющее в качестве точки отсчета текущий момент текстового времени. Рассказчик как бы становится на пространственно-временную точку зрения себя повествуемого, что дает ему возможность обратиться к героям отличного от себя диегетического плана.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 4

Так же, как и в сценическом гетеродиегетическом повествовании, в гомодиегетическом инсценировании происходит расслоение сценического мира на два плана – хронотоп персонажей диегезиса и хронотоп рассказчика со зрителями. Здесь так же нет разграничения актеров и персонажей: актеры говорят от лица своих героев, даже обращаясь к зрителям.

В большинстве инсценировок разные ипостаси «я» персонажа-рассказчика изображает один актер. Он существует поочередно в двух планах коммуникации: в интрадиегетическом как действующее лицо, в экстрадиегетическом как рассказчик. Его речь как действующего лица в рассказываемой истории обращена к другим персонажам, речь же как рассказчика обращена в зал, хотя может непосредственно и не называть зрителя в качестве «адресата». Другие персонажи видят его и говорят с ним – но только как с персонажем диегезиса, а не как с рассказчиком. В репликах персонажа-рассказчика сосуществуют две точки отсчета – «здесь и сейчас» диегезиса и «здесь и сейчас» акта повествования. Изображение на сцене рассказываемых событий и в целом времени истории есть отражение нарративного принципа совпадения момента наблюдения со временем действия, помещения «наблюдательного пункта» автора рядом с персонажем.

Отличие от сценического гетеродиегетического повествования состоит в том, что текст о диегезисе произносит участник событий. Это придает прошедшему времени повествования речевую мотивировку, так как рассказывается о событиях, предшествовавших моменту речи. Этот же факт ограничивает возможности проникновения рассказчика в сознание персонажей: он может рассказывать о том, что сам думал и чувствовал во время диегетических событий, но не о том, что думали и чувствовали другие. Становится также невозможно определить, цитирует ли рассказчик свою речь как актора в виде ПР, или же актер во время произнесения ПР воплощает уже самого персонажа-актера.

Благодаря внутренней раздвоенности рассказчика на «я» повествуемое и «я» повествующее возможна нарративная интерпретации прошедшего времени в гомодиегетическом повествовании. Формы прошедшего времени, относящиеся к «я» повествующему, имеют речевую интерпретацию. Формы прошедшего времени, относящиеся к «я» повествуемому, имеют нарративную интерпретацию.

ГЛАВА 5. ТЕАТР ПОВЕСТВОВАНИЯ

Внедиегетическое повествование может в театре вестись не только отдельным от действующих лиц персонажем, гетеродиегетическим или гомодиегетическим, но и актером, изображающим в то же время участника событий. Театровед Б. Мартэн предложил для такого театрального субъекта, являющегося и диегетическим субъектом повествования, и миметическим субъектом игры, понятие «наррактор» (*narracteur*) – «сложное слово, которое объединяет и подводит под один класс субъект повествования (диегетический) и субъект игры (миметический)» [Martin, 1993, p. 174].

В репликах нарратора сочетаются высказывания от третьего лица о своем персонаже и высказывания от лица своего персонажа. Речь его направлена как зрителю, так и сценическим партнерам.

§ 5.1. История

В театроведческой науке такой тип театральной инсценировки зафиксирован с 1970-х годов, однако уже в «Братьях Карамазовых» Вл. И. Немировича-Данченко можно найти характерный для такого повествования фрагмент. Приведем эту сцену с обозначением опущенных слов, присутствовавших в оригинале книги (зачеркнуты) и изменений (выделены курсивом):

ЧТЕЦ: Председатель начал было с того, что он свидетель без присяги, что он может показывать или умолчать, но что конечно всё показанное должно быть по совести, и т. д., и т. д. ~~Иван Федорович слушал и мутно глядел на него; но вдруг лицо его стало медленно раздвигаться в улыбку, и только что председатель, с удивлением на него емотревший, кончил говорить, он вдруг рассмеялся.~~

ИВАН: Ну и что же ~~еще?~~ — ~~громко спросил он.~~ ~~Всё затихло в зале, что-то как бы почувствовалось.~~

ЧТЕЦ: Председатель забеспокоился:

– Вы... может быть еще не так здоровы? – проговорил он ~~было, ища глазами еудебного пристава.~~

ИВАН: Не беспокойтесь, ваше превосходительство, я достаточно здоров и могу вам

... кое-что рассказать любопытное.

ЧТЕЦ: Вы имеете предъявить какое-нибудь особое сообщение? – всё еще с недоверчивостью продолжал председатель.

<...>

ИВАН: Ничего не могу сообщить суду особенного.

ЧТЕЦ: Я вижу, вы нездоровы, и понимаю ваши чувства... – начал было председатель.

<...>

ЧТЕЦ: Что вы этим хотите сказать? ~~— строго спросил председатель.~~

ИВАН: – А вот, ~~— вынул вдруг Иван Федорович пачку денег, —~~ вот деньги... те самые, которые лежали вот в том пакете ~~(он кивнул на стол с вещественными доказательствами)~~ и из-за которых убили отца. Куда положить? Господин судебный пристав, передайте.

ЧТЕЦ: Каким образом могли эти деньги очутиться у вас... если это те самые деньги? ~~— в удивлении проговорил председатель.~~

ИВАН: – Получил от Смердякова, от убийцы, вчера. Был у него пред тем, как он повесился. Убил отца он, а не брат. Он убил, а я его научил убить... Кто не желает смерти отца?..

ЧТЕЦ: – Вы в уме или нет? ~~— вырвалось невольно у председателя.~~

ИВАН: То-то и есть, что в уме... и в подлом уме, в таком же как и вы, как и все эти... р-рожи! ~~— обернулся он вдруг на публику. —~~ <...>

ЧТЕЦ. Кто ваш свидетель?

ИВАН: С хвостом, ваше превосходительство, не по форме будет!

<...>

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: *Успокоились ли вы?*

~~На вопрос: успокоилась ли она? мягко обращенный к ней председателем, Катерина Ивановна стремительно воскликнула:~~

КАТ. ИВ.: ~~Я готова, готова!~~ Я совершенно в состоянии вам отвечать, ~~— прибавила она, видимо всё еще ужасно боясь, что ее почему-нибудь не выслушают.~~

ЧТЕЦ: ~~Ее попросили объяснить подробнее:~~ какое это письмо, и при каких обстоятельствах ~~она его получила-вы его получили?~~ [Достоевский, 2006, с. 880-884, Достоевский/Немирович-Данченко, 1910, с. 129-140]

В этом отрывке Чтец становится Председателем, в какой-то момент переставая сопровождать речь Председателя авторскими словами, вводящими прямую речь, говоря уже не от третьего, но от первого лица. От повествования, в которое включена прямая речь и из которого легко вычленима, он переходит к чистой прямой речи, без нарративного комментария, становится обычным персонажем, как Иван, как Катерина Ивановна, у которых никогда не сохраняются предикаты пропозициональной установки.

Заметим, тем не менее, что еще до того, как речь Чтеца станет прямым изображением речи Председателя, а в названии роли само слово «Чтец» уйдет, на слова Чтеца в этой сцене реагируют уже как на реплики Председателя: к нему обращаются «ваше превосходительство» и отвечают на процитированные вопросы. Это идет вразрез с остальными сценами, в которых слова Чтеца прерывали действие и которых как бы не слышали действующие лица. Здесь они их слышат и прямо реагируют на них.

Этот отрывок выделяется из всего текста инсценировки: если во всем остальном тексте Чтец говорит в третьем лице о персонажах, которых исполняют другие актеры тут же на сцене и на роль которых он не претендует, то здесь он говорит о Председателе, которого никто другой не изображает. Исполнение Чтецом роли Председателя ¹²⁷ маркируется периодическим опущением предиката пропозициональной установки, так что реплики сводятся к прямой речи персонажа.

Возникший случайно, прием не был закреплен и даже проанализирован. Если о Чтеце у Вл. И. Немировича-Данченко рассказывают все театроведческие исследования, то о сцене суда, где Чтец становится персонажем и чередует реплики от третьего лица в прошедшем времени с обычными диалогическими репликами персонажа, театроведы не вспоминают. О «Лице от автора», возникшем в «Воскресении» Художественного театра в 1930 году, говорят, что он, в отличие от Чтеца, вовлечен в действие, однако его отношение к действию одностороннее: он может читать мысли героев, одобрять или не одобрять их поведение, следить за событиями, но он никогда не становится одним из персонажей и не вступает в диалог с действующими лицами.

¹²⁷ Примечательно, что такая контаминация функций, одновременная принадлежность вне- и внутридигетическому уровню, возникла почти случайно: современники писали о том, что цензура запретила выводить на сцене председателя, и театр решил обойти этот запрет путем прочтения его реплик Чтецом [Яблоновский, 1910а].

В 1970-х годах прием повествования в прошедшем времени от третьего лица теми же актерами, которые играют действующих лиц, без вычленения из повествовательного массива текста прямой речи, появляется во Франции. А. Витез ставит спектакли «Пятница, или Дикая жизнь» («Vendredi ou la Vie sauvage») по роману М. Турнье (1973) и «Катрин» по «Базельским колоколам» Л. Арагона («Catherine», d'après «Les Cloches de Bâle» d'Aragon) (1975), в которых все артисты были одновременно и рассказчиками, и героями. Не противопоставлять диегесис мимесису, а на основе повествования создавать театр – вот идея Витеза, который сам и назвал «Катрин» «театром повествования» (*théâtre-récit*), соединяя в одном слове понятия драматического театра и повествовательной литературы. Термин впоследствии закрепился и стал обозначать любую инсценировку подобным методом [Пави, 1991, с. 357]. В частности, к «театру повествования» относятся «Мартин Иден» («Martin Eden») театра «Саламандра» 1975 г. (адаптация Ж. Бурде и А. Милианти; рис. 11 в Приложении), а среди современных постановок можно назвать интерпретацию «Отверженных» В. Гюго молодого режиссера Ж. Беллорини 2010 г. («Tempête sous un crâne»; рис. 49-50 в Приложении) и «Я хотел бы стать египтянином» («J'aurais voulu être égyptien») Ж.-Л. Мартинелли 2011 г. (рис. 52 в Приложении).

Элементы «театра повествования» на русской сцене зародились также в 1970-е годы. В инсценировке повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» С. Диманта и Б. Эрина (1971) артистки, исполняющие роли девушек, перемежали классическую драматизацию с рассказом их историй от третьего лица; в «Отцах и детях» Е. Симонова по И. С. Тургеневу (1974) драматизация чередовалась с апарте героев в сторону зала, при этом третье лицо сохранялось; в спектакле «Холстомер» Г. Товстоногова и М. Розовского (1975) артист Е. Лебедев также иногда говорил о своем герое Пегом в третьем лице и прошедшем времени.

Превалирующим на русской сцене данный метод становится в 1990-2010-х годах. Среди постановок, сделанных преимущественно подобным способом, спектакли: «Черный монах» (1999; см. рис. 17 в Приложении), «Дама с собачкой» (2001; см. рис. 18 в Приложении), «Скрипка Ротшильда» (2004) по А. П. Чехову (см. рис. 19 в Приложении), «Леди Макбет нашего уезда» (2013) по Н. С. Лескову (реж. К. Гинкас), «Захудалый род» (2006; см. рис. 37-39 в Приложении) по Н. С. Лескову,

«Три года» (2009; см. рис. 41 в Приложении) по А. П. Чехову, «Река Потудань» (2009; см. рис. 42-43 в Приложении) по А. Платонову (реж. С. Женовач), «Пролетный гусь» (2002; см. рис. 53 в Приложении) по В. Астафьеву (см. рис. 53 в Приложении), «Река с быстрым течением» (2006) по В. Маканину, «Дворянское гнездо» (2009) И. С. Тургенева, «Лада, или радость» (2013) по Т. Кибирову (реж. М. Брусникина), «Рассказ о семи повешенных» (2005; см. рис. 28-30 в Приложении) по Л. Н. Андрееву, «Рассказ о счастливой Москве» (2007; см. рис. 31-32 в Приложении) по А. Платонову, «Ничья длится мгновение» (2010; см. рис. 33-34 в Приложении) по И. Мерасу, «Будденброки» (2011; см. рис. 35 в Приложении) по Т. Манну (реж. М. Карбаускис), «Дьявол» (2011; см. рис. 47 в Приложении) по Л. Н. Толстому (реж. М. Станкевич); «Кампанила Святого Марка» (2012; см. рис. 45 в Приложении) по М. Шишкину (реж. Н. Кобелев), «Невозможное» (2012) по рассказам А. Платонова (реж. В. Камышникова), «Машенька» (2014; см. рис. 57 в Приложении) по Вл. Набокову (реж. И. Орлов). В отечественной научной и критической литературе этот метод называли «прямым режиссерским чтением» [Скорород, 2010, с. 80], «литературным театром» [Туровская, 1979; Катышева, 1982], «сценическим повествованием» [Любимов, 1981, с. 5], однако ни один из терминов не устоялся.

Сразу по появлении «театр повествования» характеризуют как не содержащий адаптацию текста. Об этом говорят как авторы инсценировок, так и исследователи. А. Витез отрешивается от термина «театральная адаптация» по отношению к своему спектаклю «Катрин»: «Существует тысяча способа перевести текст романа на сцену. На что следует обратить внимание изначально – «Катрин» ни в коем роде не является инсценировкой. Инсценировка состоит обычно в вычлениении диалогов с целью появления благодаря субстракции «театральной пьесы», которая была как бы спрятана за этими слишком длинными сценическими указаниями, что якобы представляет собой сам роман. <...> Но если мы хотим перенести роман в театр, тогда нужно перенести плоть романа в театр, его толщу» [Vitez, 1991, р. 204]. Драматург А. Милианти, один из инсценировщиков «Мартина Идена» (1975) заявляет, что они не адаптировали роман, увлеченные именно стилем Дж. Лондона. Он поясняет, что имеет в виду отсутствие преобразования текста в пьесу: «Привлеченные не столько индивидуальной одиссеей героя, сколько приемами

письма Джека Лондона, которые подчеркивают, что она имеет исключительного для нас сейчас, мы сохранили текст романа, не адаптируя его (не трансформируя в пьесу традиционного театра)» [Milianti, 1976, p. 13]. Вместо «переделки» Ж. Беллорини предлагает принцип «верности автору» [Bellorini, 2010, p. 1].

Театровед Р. Моно через отсутствие адаптации объясняет особенность постановки «Мартин Иден» театра «Саламандра»: «здесь нет адаптации; артисты произносят повествовательную прозу (в третьем лице и в прошедшем времени) и диалоги Лондона в их оригинальном виде» [Monod, 1977, p. 14]. А. Юберсфельд называет «Катрин» не-адаптацией (*non-adaptation*) [Ubersfeld, 1994, p. 42]. М. Плана говорит о прямом переходе повествовательного текста на сцену без текстовой адаптации, что представляется исследовательнице самым радикальным подходом в отношении романа и театра: «Установление прямого перехода романического (или, обобщая, повествовательного) текста на сцену, без текстовой адаптации, есть, безусловно, самый радикальный подход в отношении романа с театром: не драматизировать, не переписывать текст, но представить таким, каков он есть, со сцены, частично или полностью, не переделывая его нарративный характер, проявляя даже, что есть высший вызов, саму «плоть романа»; найти средства исключительно сценические для осуществления этого перехода» [Plana, 1999, p. 480].

«Некоторые режиссеры, начиная с середины 1970-х годов, – пишет Р. Фуано, – вслед за Антуаном Витезом предложили метод театрального воплощения текста повествовательной литературы, который радикально отличается от традиционной сценической переделки в том, что больше речь не идет о трансформации, адаптации для сцены, но, напротив, сохраняется романическая форма как она есть, специфика повествовательной литературы, и она считается основой для театра» [Fouano, 1992, p. 124].

У театроведов подчас возникает ощущение, что работы по инсценированию в случае таких постановок вовсе не ведется, что режиссер, движимый желанием передать «саму плоть романа», авторский стиль¹²⁸, растворяется в тексте и становится невидимым, что текст остается ровно таким, каким он был написан в

¹²⁸ «... введение в спектакль голоса Автора продиктовано естественным стремлением сохранить в сценической интерпретации писательскую интонацию, дух литературного первоисточника» [Ремез, 2007, с. 154]; «Постановщик умолкает и вслушивается в голос текста. <...> В сегодняшних отношениях прозы и театра режиссер берет на себя роль скромного посредника, переводчика, вдохновенного приверженца аутентичности» [Никифорова, 1996, с. 12].

качестве литературного произведения. Характерны слова «сырой» и «необработанный» по отношению к тексту при анализе подобных инсценировок: «Такая партитура легко перешагивает порог, отделяющий эпос от драмы, и берет за основу сценического творения необработанную, “сырую” ткань прозы» [Рудницкий, 1981, с. 64]; «... явно присутствующий в спектакле мессидж не высказывается, не навязывается драматургическими надстройками, а именно разыгрывается – легко и непринужденно, не задевая материю текста, который кажется, звучит в спектакле от начала до конца в необработанном виде» [Скороход, 2010, с. 94]. В. Никифорова говорит о «театре-письме» [Никифорова, 1996, с. 15].

Многие ученые, признавая отсутствие текстовой адаптации, тем не менее признают наличие отбора, сокращений текста и его монтажа, влияющих на итоговый смысл произведения. «Верность тексту неоспорима, однако вопрос разработки режиссерского сценария стоит здесь не меньше, так как кто говорит “фрагментация” и “монтаж”, говорит “выбор”», – пишет А. Рей [Rey, 2001, p. 277]. «В своем выборе фрагментов для включения, определении порядка их следования, установлении отличной от романной точки зрения, “Саламандра” представляет свое прочтение “Мартина Идена”», – заявляет исследовательница Дж. Миллер [Miller, 1981, p. 438]. Б. Жуанно говорит о значении монтажа не только цельных блоков текста, но и отдельных слов и высказываний на микротекстовом уровне, отличающего текст «театра повествования» от источника: «Купюры в середине фразы, сегменты без глагола, начинающиеся сочинительным союзом или дейктическим словом, изолированные слова, вырванные из контекста, – Витез, используя язык Арагона, перестраивает повествование, одновременно иное и похожее» [Joinnault, 2008, p. 301].

Интерпретацию текста исследователи видят в сценическом решении спектакля, в «театре повествования» отказывающемся от принципа миметической иллюстрации действия. С одной стороны, сценическое действие может противоречить произносимому тексту, чем будет менять его смысл: «Сценическое действие часто противоречит серьезности текста и, как следствие, служит критике персонажей», – отмечает Дж. Миллер [Miller, 1981, p. 439]. С другой стороны, сценические объекты могут приобретать новое значение исходя из произносимого текста: «... вертящееся белое полотенце может стать бомбой, которую крестьянин

собирается бросить в Александра II; штопор в руках Витеза-Либертада отсылает к “движению руки, сжимающей компостер”. Игру ног, которой предается Витез, когда он лежит на столе, текст и только текст трансформирует в светский жест склонения головы к голове другого человека; <...> речь раскрывает взаимосвязь одного означающего с другим, выявляя метафорические или метонимические отношения; слово придает означающему значение означаемого и моментально делает его избыточным» [Corvin, 1978, p. 10-11].

При кажущемся отсутствии текстовых изменений, адаптация текста в «театре повествования» есть. Она состоит, на наш взгляд, в трех вещах. Во-первых, это отбор фрагментов текста для произнесения со сцены и их монтаж. Во-вторых, это определение говорящего того или иного фрагмента, распределение текста. В-третьих – соотношение текста со сценическим контекстом, который может иллюстрировать текст, дополнять его или противоречить [см. Ubersfeld, 1996, II, p. 125-126].

Вопрос отбора и композиции фрагментов тексты мы оставим вне данной работы, как относящиеся в значительной степени больше к литературоведческим и театроведческим исследованиям, чем к лингвистике. Остальные же два пункта по возможности рассмотрим в следующих параграфах.

§ 5.2. Текстовая интерференция

Ключевым изменением по отношению к тексту первоисточника в «театре повествования» является соединение текста нарратора и текста персонажа в реплике одного актера: « <...> авторское повествование и “реплики” персонажей слиты в один поток; актеры ведут <...> рассказ, обращенный к публике, <...> время от времени становясь в полном смысле слова персонажами» [Якубова, 2010, с. 45]. Важно отметить, что, в отличие от спектаклей с Ведущим или Рассказчиком, в театре повествования нет отдельной фигуры персонажа-нарратора, который произносил бы весь повествовательный текст: актеры одновременно и представляют персонажей диегезиса, и читают текст повествователя, чаще всего не выходя при этом из роли.

Для наглядности сравним сцену знакомства Гурова и Анны Сергеевны в двух современных инсценировках рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой» – К. М. Гинкаса (2001, МТЮЗ) и Н. С. Скороход (2007, по заказу АБДТ им. Г. А. Товстоногова):

Он ласково по-манил к себе шпица и, когда тот подошел, погрозил ему пальцем. Шпиц заворчал. Гуров опять погрозил. Дама взглянула на него и тотчас же опустила глаза. – Он не кусается, – сказала она и покраснела. – Можно дать ему кость? – И когда она утвердительно кивнула головой, он спросил приветливо: – Вы давно изволили приехать в Ялту? – Дней пять. – А я уже дотягиваю здесь вторую неделю. Помолчали немного. – Время идет быстро, а между тем здесь такая скука! — сказала она, не глядя на него. – Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре – и ему не скучно, а приедет сюда: «Ах, скучно! Ах, пыль!» Подумаешь, что он из Гренады приехал. Она засмеялась. [Чехов, 1948, с. 7-8]	<i>/Он ласково по-манил шпица и когда тот подошел, погрозил ему пальцем. Шпиц зарычал./</i> АННА: Он не кусается. ГУРОВ: А можно дать ему кость? АННА: Пожалуйста. <i>/Он достает из кармана завернутую в салфетку кость. Анна Сергеевна рассмеялась. Быть может, он ее рас-смешил другим образом. Анна Сергеевна смеется./</i> ГУРОВ: Давно изволили приехать в Ялту? АННА: Пять дней назад. ГУРОВ: А я дотягиваю вторую неделю. АННА: Дни летят быстро, а между тем тут такая скука. ГУРОВ: Это только так принято говорить... Обыватель живет себе в в Белеве или Жиздре – и ему не скучно, а сюда приедет: ах, скука, ах дрянь... Подумаешь, что он из Гренады приехал. АННА: И правда. [Чехов/Скороход, 2010, с. 318]	АННА СЕРГЕЕВНА: Он ласково поманил к себе шпица, и, когда тот подошел, погрозил ему пальцем. ГУРОВ: Шпиц заворчал. АННА СЕРГЕЕВНА: Гуров опять погрозил. ГУРОВ: Дама взглянула на него и – ах! – тут же опустила глаза. АННА СЕРГЕЕВНА: «Он не кусается», – сказала она и покраснела. ГУРОВ: «Можно дать ему кость?», – когда она утвердительно кивнула головой, он спросил приветливо: «Вы давно изволили приехать в Ялту?» АННА СЕРГЕЕВНА: Дней пять... ГУРОВ: А я уже дотягиваю здесь вторую неделю. АННА СЕРГЕЕВНА: «Время идет быстро, а между тем здесь такая скука!» ГУРОВ: Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве, Жиздре – и ему не скучно, а приедет сюда: «Ах, скучно! Ах пыль!» Подумаешь что он из Гренады приехал. АННА СЕРГЕЕВНА: Нет, ну что вы. Она засмеялась [Чехов/Гинкас, 2001, с. 4-5].
--	--	--

Текст рассказа и текст инсценировок почти дословно совпадают. Обе инсценировки передают как диалог между персонажами, так и сопровождающие его действия. Однако в инсценировке Н. С. Скороход нарративный текст, написанный в изобразительно-повествовательном регистре, преобразуется в сценические указания, что графически проявляется в написании их курсивом, а фактически обозначает, что эти действия не проговариваются, а совершаются на сцене, в то время как в инсценировке К. М. Гинкаса этот же текст произносится актерами наравне с прямой речью персонажей. С преобразованием или нет в ремарку связано также то, что в одном случае сохраняется олицетворение «шпиц заворчал», в другом же глагол, отражающий субъективную интерпретацию действия и характера собаки, заменяется на нейтральное «зарычал», передающее только объективную информацию о происходящем на сцене.

Подобно сценическому гомодиегетическому и гетеродиегетическому повествованию, высказывание с текстовой интерференцией может быть распределено таким образом, чтобы ТП произносил персонаж, а ТН – нарратор:

КОНСУЛ: И наконец-то осознав свою такую серьезную, такую высокую ответственность, **Тони вывела своим неловким, косым почерком:**

ТОНИ: «...22 сентября 1845 года Антония Будденброк обручилась с господином Бендиксом Грюнлихом, коммерсантом из Гамбурга» [Манн/Карбаускис, 2010, с. 4; см. рис. 35 в Приложении];

CHRIS: Quand elle l'embrassa, sa bouche exhala une odeur d'alcool. **Il lui dit, contrarié:**

SALEN: *Tu as encore bu?*¹²⁹ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 9];

АННА СЕРГЕЕВНА: <...> **Говорили о том...**

ГУРОВ: *Как душно после жаркого дня* [Чехов/Гинкас, 2001, с. 5].

Нарратор может передавать речь персонажа, которого играет – или другого персонажа. Приведем примеры текстовой интерференции при передаче речи/мысли «чужого» персонажа:

¹²⁹ КРИС: «Почувствовав исходящий от нее запах алкоголя, **он прошептал раздраженно:** САЛАХ: «– *Снова набралась?*» [Асуани, 2012, с. 66]

- прямая речь:

EPONINE: Vers sept heures du matin, il [Marius] venait de se lever et de déjeuner, et il essayait de se mettre au travail lorsqu'on frappa doucement à sa porte. - *Entrez, dit Marius*¹³⁰ [Hugo/Bellorini, 2010, II, p. 5];

АННА СЕРГЕЕВНА: <...> и оба пошли бестолково по коридорам, по лестницам, то поднимались, то спускались, и мелькали у них перед глазами какие-то люди в судейских, учительских и удельных мундирах и все со значками, мелькали дамы, шубы на вешалках, дул сквозной ветер, обдавая запахом табачных окурков, и **Гуров, у которого сильно билось сердце, думал: «О Господи! И к чему эти люди, этот оркестр»** [Чехов/Гинкас, 2001, с. 15];

- косвенная речь:

ПАТРИКЕЙ: К Патрикееву, правда, **являлся полицейский узнавать, что за человек живет у них под именем дворянина Рогожина** <...> [Лесков/Женовач, 2006, с. 67];

ГУРОВ: <...> **Она плакала от волнения, от скорбного сознания, что жизнь их сложилась... сложилась так.**

<...>

ГУРОВ: Для нее все **было очевидно, что эта их любовь кончится еще не скоро, неизвестно когда...**

АННА СЕРГЕЕВНА: Голова его уже начинала сесть. И **ему показалось странным, что он так постарел за последние годы, так подурнел** [Чехов/Гинкас, 2001, с. 17-18];

MME SIMONIDZE: <...> **et la femme de chambre, qui portait le bonnet tourangeau, prévint Madame qu'il devait être arrivé quelque chose à Monsieur, parce que Monsieur n'avait pas l'air très bien**¹³¹ [Aragon/Vitez, 1976, min. 26; Aragon, 1972, p. 156];

¹³⁰ ЭПОНИНА: «Около семи часов утра, не успел он подняться, позавтракать и приняться за работу, как кто-то тихонько постучал к нему в дверь. <...>

- Войдите, - сказал Мариус» [Гюго, 1979, т. II, с. 44].

¹³¹ Г-ЖА СИМОНИДЗЕ: «<...> и **горничная в чепчике успела предупредить мадам, что с мосье, должно быть, что-то случилось: мосье неважно выглядит**» [Арагон, 1979, с. 101]. Отметим, что во французском тексте в подчиненных клаузах по правилу согласования времен употребляется прошедшее время - имперфект.

CATHERINE: Il [Jean] **comprit confusément qu'il venait de la perdre**¹³² [Aragon/Vitez, 1976, min. 45; Aragon, 1972, p. 196];

- нарративизированный дискурс:

МАРИНА: И он чистосердечно **все ей рассказал: и про эшелон**, и что зовут его Данилой, а фамилия у него будет Солодовников [Астафьев/Брусникина, 2006, мин. 9];

САРТОРИУС: И пока **хирург Самбикин размышлял о человеческих крыльях**, девушку пригласил танцевать механик Сарториус [Платонов/Карбаускис, 2007, с. 5];

- несобственно-прямая речь:

ГУРОВ: Время шло, он знакомился, сходил, расставался, но ни разу не любил, было все, что угодно, только не любовь.

АННА СЕРГЕЕВНА: *И только теперь, когда голова у него стала седой, он полюбил как следует, по-настоящему: первый раз в жизни* [Чехов/Гинкас, 2001, с. 18];

CATHERINE: Jean cherchait Catherine. *Où donc Catherine avait-elle disparu?* Il la retrouva près d'un mort¹³³ [Aragon/Vitez, 1976, min. 46; Aragon, 1972, p. 198];

- свободная прямая речь, переход которой выражается в смене точки отсчета и соответственно временных форм:

ГУРОВ: <...> Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул «Дмитрий Дмитриевич!» - «Что?» - «А давеча вы были правы, осетрина-то с душком!» [Чехов/Гинкас, 2001, с. 13];

JEAN: Ce furent des histoires scabreuses de dentelles pensées par des femmes à la douane, en les cachant *ou vous pensez. Une, qui a fait ce trafic-là pendant des années, ma petite dame, sans qu'on ait jamais pu la pincer. Et elle nous était signalée, on l'embêtait chaque fois. Il y avait une visiteuse qui la faisait régulièrement mettre à poil, sauf votre respect.*

¹³² КАТРИН: «Он почувствовал, что *вот сейчас он ее потеряет*» [Арагон, 1979, с. 129] (буквально: что он только что потерял ее, – прим. автора).

¹³³ КАТРИН: «Жан искал Катерину. <...> Куда же пропала Катерина? Он нашел ее возле одного убитого» [Арагон, 1979, с. 130].

*Faut vous dire que le brigadier Crevaz était assez beau garçon. Alors c'est lui qui a découvert le pot aux roses <...>*¹³⁴ [Aragon/Vitez, 1976, min. 36; Aragon, 1972, p. 188-189];

EPONINE: Elle poussa un cri faible.

- *Vous ai-je fait mal?*¹³⁵
- Un peu.
- *Mais je n'ai touché que votre main* [Hugo/Bellorini, 2010, II, p. 25].

Передача внутренней речи, мыслей отличного от своего персонажа встречается в «театре повествования» редко, что связано, как мы покажем в следующем параграфе, с тем, что текст здесь чаще всего фокализован на персонаже говорящем. Внешняя точка зрения может быть использована по отношению к себе как ирония, однако внутренняя точка зрения другого персонажа всегда – значимое отклонение: она показывает, например, что человек полностью понимает другого, видит его «насквозь» – как влюбленного (Гурова и Анна Сергеевна в приведенных выше примерах из «Дамы с собачкой», Катрин и Жан в «Базельских колоколах») или друга (Сарториус и Самбикин в примере из «Рассказа о счастливой Москве»).

Приведем примеры текстовой интерференции при передаче текста (внешней или внутренней речи) «своего» персонажа:

- прямая речь (здесь невозможно, подобно сценическому гомодиегетическому повествованию, отделить случай цитирования речи персонажа внедиегетическим актером от воплощения персонажа и произнесения им своей прямой речи):

ГУРОВ: *«От такого забора убежишь», – думал Гуров, поглядывая то на окна, то на забор. Он соображал, сегодняшний день неприсутственный, и муж, вероятно, дома. Да и все равно, было бы бестактно войти в дом и смутить. Если же послать*

¹³⁴ ЖАН: «Пошли скабрзные рассказы о том, как женщины провозят кружево через границу – прячут они его именно там, где вы думаете. Одна женщина промышляла вот так много лет, представьте себе, дамочка! И никак нельзя было ее уличить. «Она у нас была на примете, и мы ее каждый раз донимали. Одна из наших женщин ее раздевала, извините... догола. Нужно вам сказать, что бригадир Креваз был очень недурен собой. Вот отчего он и открыл всю махинацию <...>» [там же, с. 124].

¹³⁵ В инсценировке-драматизации Ш. Гюго этот же отрывок передан прямой речью двух персонажей: «MARIUS: Vous ai-je fait mal? EPONINE: Un peu. MARIUS: Mais je n'ai touché que votre main» [Hugo/Hugo, 1863, p. 199] (МАРИУС: Я сделал вам больно? ЭПОНИНА: чуть-чуть. МАРИУС: Но я дотронулся только до вашей руки [перевод по: Гюго, 1979, т. II, с. 467]).

записку, то она, пожалуй, попадет в руки к мужу, и тогда все можно испортить. Лучшие всего положиться на случай [Чехов/Гинкас, 2001, с. 13];

ТОНИ: *Дорогой папа!* – писала Тони летом 1845 (того же года) <...>

КОНСУЛ: Поскольку я не могу принять всерьез твою склонность к другому, – писал консул Будденброк, – то прошу тебя умерить свое негодование и еще раз как следует все взвесить [Манн/Карбаускис, с. 4];

LIBERTAD: *Le vieux cri de 1848: du travail! disait Libertad, on y croit encore et c'est celui des ouvriers qui se proposent pour forger leurs propres chaînes! Les ouvriers acceptent de faire des gestes de mort: ils fabriquent des canons, des fusils, des sabres, de la poudre, des cuirassés, des torpilles, et quoi encore?*¹³⁶ [Aragon/Vitez, 1976, min. 14; Aragon, 1972, p. 240];

ARTHUR: *Je vais vous amener un vrai sauvage dit Arthur Morse*¹³⁷ [London/Milanti, Bourdet, 1975, p. 5];

- косвенная речь:

МОНАХ: А **черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает** потому только, что его слабое человеческое тело уже утратило равновесие и не может больше служить оболочкой для гения [Чехов/Гинкас, 1999, с. 21];

ПАТРИКЕЙ: К Патрикееву, правда, являлся полицейский узнавать, что за человек живет у них под именем дворянина Рогожина, но **Патрикей** знал, как обходиться с чиновными людьми: он дал ему двадцать пять рублей и **сказал, что это был из их мест крепостной, в уме тронутый, но его в монастырь Белые берега к подспудным мощам отправили** [Лесков/Женовач, с. 67];

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*¹³⁸. [Aragon/Vitez, 1976, min. 24; Aragon, 1972, p. 163];

¹³⁶ « – Они продолжают верить в давнишнее требование – требование тысяча восемьсот сорок восьмого года: работы! – говорил Либертад. – Это крик рабочих, которые сами предлагают ковать свои цепи! Рабочие согласны делать движения, рождающие смерть: они изготавливают пушки, ружья, сабли, порох, крейсера, мины и многое другое!..» [Арагон, 1979, с. 160-161].

¹³⁷ АРТУР: «Я приведу вам настоящего дикаря», – сказал Артур Морз.

MAROUA: **Elle se disait qu'elle devait se rappeler qu'il n'était pas riche comme son père et qu'il avait vraiment besoin de l'argent du costume**¹³⁹ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 16];

CATHERINE: **Elle était toute, entièrement au souvenir de Cluses, de cet avortement de sa destinée; il lui semblait que c'était alors que quelque chose en elle s'était irrémédiablement brisé, là dans la foule agitée en tout sens, tandis que les blesses étaient dans la poussière, que les soldats se portaient vers la maison en flammes avec leurs fusils et que le soleil dansait sur un petit chien jaune**¹⁴⁰ [Aragon/Vitez, 1976, min. 73; Aragon, 1972, p. 293];

- нарративизированный дискурс:

ГАНИН: <...> **он** [Ганин] <...> **думал о цирковом пуделе, который выглядит в человеческих одеждах до ужаса, до тошноты жалким** [Набоков/Орлов, Суворов, 2014, с. 6];

MR MORSE: Le juge Blount et le père de Ruth **parlaient syndicalisme**¹⁴¹ [London/Milanti, Bourdet, 1975, p. 53];

CATHERINE: Ils buvaient du vin chaud, et **elle parlait de son enfance, et du Luxembourg à quinze ans, et de sa mère** <...>¹⁴² [Aragon/Vitez, 1976, min. 77; Aragon, 1972, p. 298];

- несобственно-прямая речь:

ГУРОВ: <...> Он [Гуров] был растроган, грустен и испытывал легкое раскаяние; *ведь эта молодая женщина, с которой он больше никогда не увидится, не была с ним счастлива; он был приветлив с ней и сердечен, но все же в обращении с ней, в его тоне и ласке скользила тенью легкая насмешка, грубоватое высокомерие*

¹³⁸ Г-ЖА СИМОНИДЗЕ: «Периодически госпожа Симонидзе утверждала, что можно жить только в пансионе, - по крайней мере, каждый день обедаешь» [Арагон, 1979, с. 106]. Отметим, что во французском тексте везде стоит прошедшее время в форме имперфекта.

¹³⁹ «Я должна помнить, - сказала она себе, - что он не богат, как отец, и действительно нуждается в этих деньгах» [Асуани, 2012, с. 84]. Во французском тексте употребляется форма косвенной речи и третье лицо, буквально: «Она говорила себе, что она должна помнить...».

¹⁴⁰ КАТРИН: «Она была вся целиком во власти воспоминаний о Ключе, где ее жизнь потерпела крах, (*ей казалось, что именно там что-то внутри нее необратимо разбилось, - пропущено в переводе, Е.Г.) там, в взволнованной толпе, где в пыли лежали раненые, бежали солдаты с ружьями наперевес в сторону горящего дома, а солнце играло на желтой собачонке [Арагон, 1979, с. 199].

¹⁴¹ МИСТЕР МОРЗ: «Судья беседовал с отцом Руфи о профсоюзах» [Лондон, 1977, с. 328]

¹⁴² КАТРИН: «Они пили горячее вино, и она говорила о своем детстве, о Люксембурге, где она жила в пятнадцать лет, о матери» [Арагон, 1979, с. 203].

счастливого мужчины, который к тому же почти вдвое старше ее<...>
[Чехов/Гинкас, 2001, с. 11];

ДОКТОР: <...> Он [Доктор] сказал, что он старый, двужилый осел, на котором ездят все. На него взвалили лечение Нины Федоровны, заботы об ее детях, ее похороны; а этот хлыщ Панауров ничего знать не хотел и даже взял у него сто рублей взаймы и до сих пор не отдает [Чехов/Женовач, 2009, с. 21];

DANANA: C'est elle qui par son attitude insolente l'avait forcé à la battre. *Quel mal y avait-il à ce qu'il lui donne, de temps à autre, une gifle moyennement forte pour la faire revenir à la raison? La sainte jurisprudence ne permet-elle pas de battre sa femme pour la corriger? Et puis, quel mal y avait-il à recevoir de l'argent de son père? N'était-ce pas le devoir d'une femme d'aider son époux?*¹⁴³ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 39];

MME SIMONIDZE: Alors la mère commença à parler. Elle racontait à Catherine comment c'était dans sa famille quand elle était enfant, dans la montagne. *Douze frères et sœurs qui couchaient dans une pièce où l'hiver on rentraient les moutons. Son père les menait paître, sa mère cultivait la terre, comme elle. Elle était la plus jeune. Il ne restait qu'une de ses sœurs qu'elle n'avait pas vue depuis dix ans, qui habitait au-dessus de Servoz. Les autres étaient tous morts*¹⁴⁴ [Aragon, 1972, p. 208];

- свободная прямая речь:

ЛАПТЕВ: Ему [Лаптеву] было понятно, что она хочет продолжать вчерашнее и только для этого попросила его проводить ее и теперь вот ведет к себе в дом. *Но что она может еще прибавить к своему отказу? Что же она хочет еще сказать?*
[Чехов/Женовач, 2009, с. 8];

¹⁴³ ДАНАНА: «... это она напала на него, и он вынужден был ее ударить. Да и что плохого в том, если время от времени он будет давать ей легкие пощечины, чтобы привести ее в чувство? Разве по шариату мужчине не разрешается бить жену в воспитательных целях? И что такого, если он одалживает деньги у ее отца? Разве жена не должна быть опорой своему мужу?» [Асуани, 2012, с. 126]

¹⁴⁴ Г-ЖА СИМОНИДЗЕ: «И мать заговорила. Она рассказывала Катерине о том, как жила у себя на родине, в горах. Двенадцать братьев и сестер спали все вместе в одной комнате, а зимой туда же загоняли баранов. Отец пас стадо, мать обрабатывала землю, так же как она теперь. Она была самой младшей в семье. В живых осталась только одна из сестер, они не виделись уже лет десять: сестра живет за Сервозом. Все остальные умерли» [Арагон, 1979, с. 137].

LE CABUC: Le Cabuc prit son fusil et coucha en joue le portier; mais comme il était en bas et qu'il faisait très noir, le portier ne le vit point. - *Oui ou non, veux-tu ouvrir?*¹⁴⁵ [Hugo/Bellorini, 2010, II, p. 21];

JEAN: Cette histoire de la clientèle reprise par un concurrent... Eh bien? Jean ne voyait pas le point. Enfin, est-ce que ce n'était pas abominable? *Abominable? Je ne comprends pas*¹⁴⁶ [Aragon/Vitez, 1976, min. 54; Aragon, 1972, p. 219];

SALEH: Il arriva à la tribune et approcha sa tête du micro... *Je ne suis pas lâche, Zeïneb, tu vas pouvoir le constater toi-même. Je n'ai jamais été lâche. J'ai abandonné l'Egypte parce qu'elle m'avait fermé ses portes. Je ne l'ai pas fuie. Je vais te montrer maintenant ce que c'est que le courage. Ce que je vais faire, les théologiens le considèrent comme le plus haut degré du djihad. Une parole de vérité à un sultan inique...* A cet instant, il allait se délivrer de son existence triviale¹⁴⁷ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 87].

В рамках одной реплики возможен переход с одной формы на другую:

БОЖКО: **Божко сейчас же заявил ей, что у него есть комната, но во избежание подозрений в его намерениях - лучше Вам снять номер в гостинице и там проспать в чистой постели, закутавшись в одеяло** [Платонов/Карбаускис, 2007, с. 2];

ДОН-КИХОТ: Этого еще никогда не было, чтоб его смели искать в княгинином доме... Он видел в этом новость, в которой обсуждал не свое положение, а то, какое значение имеет это по отношению к Варваре Никаноровне. ***Пользуются ли тем, что ее дома нет, или уже отныне и ее не боятся и не уважают по-прежнему? Откуда это? Конечно, не от здешних: у них на это еще не хватило бы смелости... Нет; это оттуда, где она сама теперь... одна... Эй! Зинобей! В Петербург!*** [Лесков/Женовач, 2006, с. 40].

¹⁴⁵ КАБЮК: «Кабюк взял ружье и прицелился в привратника, но так как он стоял внизу и было очень темно, то привратник этого не видел.

- Ты отворишь? Да или нет?» [Гюго, 1979, т. II, с. 440]

¹⁴⁶ ЖАН: «Эта история с клиентурой, которая перейдет к конкуренту... Ну и что же? Жан не видел в этом ничего предосудительного. Разве же это не возмутительно? *Возмутительно? Не понимаю*» [Аragon, 1979, с. 145].

¹⁴⁷ САЛАХ: Салах поднялся на трибуну и приблизился к микрофону. Салах поднялся на трибуну и приблизился к микрофону. «Я не трус, Зейнаб, ты сама увидишь. Я никогда им не был. Я уехал из Египта, потому что в этой стране все двери передо мной были закрыты. Я не сбежал. Сейчас я покажу тебе, что такое храбрость! Я скажу правду в глаза тирану — а это считается высшим проявлением джихада» [Асуани, 2012, с. 363]. В этот момент он собирался перестать жить обычной жизнью.

Для рассматриваемых инсценировок естественен переход КР, НПР в ПР, так как в них субъект речи и мысли совпадает, несмотря на то что обозначается он в одном случае в третьем, в другом – в первом лице. Примечательно, что в примере из Платонова по сравнению с первоисточником изменился характер передачи речи персонажа: в тексте Платонова все высказывание было передано косвенной речью, но М. Карбаускис меняет лицо с третьего на второе («ей» на «Вам») и тем самым косвенную речь переводит в прямую. В реплике Дон-Кихота из «Захудалого рода» несобственно-прямая речь становится свободной прямой внутренней речью, легко переходящей затем во внешнюю свободную прямую речь. Легкость перетекания КР в ПР основана на том, что говорящим является все время одно и то же лицо, и точка зрения повествователя полностью совпадает с точкой зрения персонажа. Смена лиц здесь, передача речи персонажа в косвенной форме – не более чем условность.

Витез характеризовал стиль Арагона как подражание голосу персонажа внутри текста автора, постоянную игру прямой и косвенной речи, что он и пытался с актерами воспроизвести в спектакле «Катрин»: «В действительности происходит постоянный сдвиг от прямого стиля к стилю косвенному. Нарратор говорит и, говоря о персонаже, начинает сам говорить *слегка как* персонаж. Передавая через свой голос голос другого. Доходит иногда до двух, трех регистров стиля, вставленных один в другой, всегда косвенных, но вызывающих в воображении прямые голоса. Воспроизвести это – задача артистов» [Vitez, 1991, p. 214]; «...Словесно он [Арагон] практикует прямую-косвенную речь, которую так хорошо пишет. Вот что я ставил. Спектакль был целиком построен на варьировании языковых регистров» [Cofermann, 1999, p. 174]. М. Плана отмечает, что А. Витезу удалось показать общее качество повествователя и актера – дистанцированность по отношению к персонажу и в то же время подражание ему [Plana, 1999, p. 492].

Интерферентные формы передачи внешней речи персонажей интересны тем, что адресованы они могут быть не только зрителю, с которым формально в едином пространственно-временном плане находится нарратор, но и сценическим партнерам, т. е. через актеров – персонажам истории. Причем если в сценическом гомодиегетическом повествовании рассказчик мог обратиться в интерферентной форме к персонажам диегезиса, но, как правило, это оставалось в его воображении, адресаты не отвечали и не слышали реплики, то в «театре повествования» персо-

нажи реагируют на подобные формы речи. Например, Варвара Павловна в «Дворянском гнезде» М. Брусникиной по И. С. Тургеневу произносит о себе: «всплакнула при воспоминании о том, *какое чувство она испытала, когда в первый раз услышала русские колокола: так глубоко поразили они ее в самое сердце*» [Тургенев/Брусникина, 2011, мин. 20]. И присутствующие здесь же собеседники-персонажи понятливо кивают головами и выражают одобрение, будто реплика героини была сказана в прямой речи в одном с ними пространственно-временном плане.

Внутренняя речь персонажа в интерферентной форме, произнесенная со сцены, также может восприниматься как внешняя. На сцене это дополнительно акцентируется физической обращенностью одного актера в сторону другого. Например, внутренний монолог Катрин в форме несобственно-прямой речи «*Si on sait qu'on en a pour peu de temps, n'y a-t-il pas des manières de mourir qui valent mieux que l'agonie? Anarchiste? Oui, elle était anarchiste, parce que toute autorité, tout gouvernement, tout droit, tout état, c'était toujours le pouvoir de l'homme sur la femme*¹⁴⁸» [Aragon, 1972, p. 257] актриса, играющая Катрин, обращает к другой актрисе, как бы объясняя уже ее персонажу свою боль и отвечая на ее немые вопросы [Aragon/Vitez, 1976, min. 67]. При этом содержащиеся в тексте третьеличные формы по отношению к персонажу Катрин и *imparfait*, маркирующий формальную принадлежность речи тексту повествователя, в реплике остаются, так что грамматически высказывание остается несобственно-прямой речью, зритель только в своем воображении трансформирует ее в прямую речь.

НЕЙТРАЛИЗАЦИЯ ТП и ТН

Нарратор в «театре повествования», как мы видим, часто произносит текст «своего» персонажа в интерферентных формах. При этом может быть так, что в передаваемом ТП нет дейктических отсылок, которые следовало бы перестроить для перевода в прямую речь [Падучева 2010, с. 340-341]. В этом случае ТП может восприниматься как ПР персонажа. Этому способствует отсутствие в русском языке согласования времен, которое вынуждало бы согласовывать время главного и придаточного предложения (о сдвиге времен при трансформации прямой речи в

¹⁴⁸ «Если заранее знать, что жить остается недолго, нет ли способов умереть – более достойных, чем агония? Анархистка? Да, она анархистка, оттого что всякая власть, всякое правительство, право, государство, - это всегда власть мужчины над женщиной» [Арагон, 1979, с. 173].

косвенную см. [Есперсен, 1958, с. 340-343]). В русском языке при трансформации ПР в КР «происходит только изменение интерпретации временной формы; а именно, дейктическая интерпретация (ориентированная на наст. момент говорящего) заменяется на синтаксическую (ориентированную на наст. момент субъекта ПУ-глагола [т. е. глагола пропозициональной установки речевого акта]» [Падучева, 2010, с. 340]:

САМБИКИН: И Самбикин **объяснил, что думать может не только один ум в голове**. Спинной мозг в человеке обладает некоторой способностью рационального мышления, так что думать может не только один ум в голове. [Платонов/Карбаускис, 2007, с. 8].

Пропозиция «думать может не только один ум в голове» в данном примере формально включена в косвенную речь, однако может восприниматься и как ПР, так как она не содержит грамматических элементов, которые нужно было бы перестраивать. Следующее высказывание хирурга Самбикина уже является чистой ПР, обращенной к собеседнику Сарториусу.

Третьеличная субъектная синтаксема, отсылающая к персонажу, который в инсценировке говорит текст, может устраняться, тем самым маркируя дейктическую перволичную интерпретацию, чтобы текст мог восприниматься как прямая речь персонажа:

ОТЕЦ НИКИТЫ. (*Он думал втайне, что) *И сам бы мог вполне жениться на этой девушке Любе, раз на матери ее постеснялся, но стыдно как-то и нет в доме достатка, чтобы побаловать, привлечь к себе подобную молодую девицу*. И (*отец Никиты полагал отсюда что) *жизнь далеко не нормальна. Сын вот только явился с войны и опять уходит из дома, теперь уж навсегда. Придется, видно, (*ему, старику) взять к себе хоть побирушку с улицы - не ради семейной жизни, а чтоб, вроде домашнего ежа или кролика, было второе существо в жилище: пусть оно мешает жить и вносит нечистоту, но без него перестанешь быть человеком* [Платонов/Женовач, 2009, с. 6-7; Платонов, 1978, с. 95-96].

В таких случаях можно говорить о нейтрализации оппозиции текста персонажа и текста актера по аналогии с нейтрализацией оппозиции текста

персонажа и текста повествователя в модели текстовой интерференции В. Шмида [Шмид, 2003, с. 204-207]

Также игровому эффекту способствует в русском языке то, что в прошедшем времени одна форма обозначает и первое, и второе, и третье лицо единственного числа. Это позволяет третьеличному изначально высказыванию восприняться как перволичное, в случае если его произносит актер, чей персонаж является субъектом диктума:

МОСКВА: «Красная армия» встала с места, – она оказалась женщиной, – и начала ставить вневойскового на переучет, **удивляясь тому, что этот человек, по данным учетного бланка...**

КОМЯГИН: *Не был ни в белой, ни в красной армии, не проходил всеобщего военного обучения, не являлся никогда на сборно-учебные пункты, не участвовал в территориальных соединениях, и в походах Осовиахима, и на три года пропустил срок своей перерегистрации*[Платонов/Карбаускис, 2007, с. 4].

Комягин, который в изначальном высказывании был только субъектом диктума, становится в инсценировке субъектом речи.

Текстовая интерференция, как мы видим, возможна в этом типе инсценирования во всех своих видах.

§ 5.3. Фокализация

I. Основной случай: Я-модусная рамка. Точка зрения повествователя не противопоставлена точке зрения персонажа.

1. Актер говорит о персонаже, которого играет.

Говорящим становится актер, чей персонаж в высказывании был субъектом модуса.

В повествовательной части реплики содержится эксплицитное указание на то, что этот персонаж является субъектом-авторизатором. Авторизация предполагает, что «в предложение, содержащее ту или иную информацию об объективной действительности, вводится второй структурно-семантический план, указывающий на субъект, «автора» восприятия, констатации или оценки явлений

действительности, а иногда и на характер восприятия» [Золотова, 2009, с. 263]. В ТН в этом случае вербализована одна или несколько из выделяемых [Золотова, Онипенко, Сидорова, с. 280] эксплицитных модусных рамок: (1) перцептивная, (2) ментальная, (3) волюнтивная, (4) реактивная, (5) речевая:

(1) ГУРОВ: **Он видел**, как в ворота вошел нищий и на него напали собаки. Потом, час спустя, **слышал** игру на рояле, и звуки доносились слабые, неясные. Должно быть, Анна Сергеевна играет [Чехов/Гинкас, 2001, с. 14];

ДОН-КИХОТ: И опять это **прикосновение** руки, и опять **ошибает** свежий **аромат** легкой смолистой задыми и молодого тела. [Лесков/Женовач, 2006, с. 31];

CATHERINE: Mais **Catherine** n'en **retint** qu'un accent singulier sur les mots : Il y a des soirs. «Volontiers», **s'entendit-elle** répondre, avec un peu d'étonnement ¹⁴⁹ [Aragon/Vitez, 1976, min. 63-64; Aragon, 1972, p. 252];

(2) ИРТЕНЬЕВ: Это одно тревожило Евгения Ивановича, а так как **он был уверен**, что это необходимо и что ему нужно, ему действительно становилось нужно, и он чувствовал, что он не свободен и что он против воли провожает каждую молодую женщину глазами. **Он считал нехорошим** у себя в своей деревне сойтись с женщиной или девкой [Толстой/Станкевич, 2011, с. 2];

ФРИЦ: Из Милана их путь лежал в Венецию. **Брупбахеру казалось**, что сама атмосфера города влюбленных поможет им [Шишкин/Кобелев, 2012, с. 5];

EPONINE: Quand Courfeyrac lui avait dit : nous allons aux barricades, **une idée lui traversa l'esprit**. Se jeter dans cette mort-là comme elle se serait jetée dans tout autre, et y pousser Marius. Elle avait suivi Courfeyrac, **s'était assurée** de l'endroit où l'on construisait la barricade ; et, bien sûre, puisque Marius n'avait reçu aucun avis et qu'elle avait intercepté la lettre, qu'il serait à la nuit tombante au rendez-vous de tous les soirs, elle était allée rue Plumet, y avait attendu Marius, et lui avait envoyé, au nom de ses amis, cet appel qui devait, **pensait-elle**, l'amener à la barricade. Elle **comptait** sur le désespoir

¹⁴⁹КАТРИН: «Но Катерина **обратила внимание** только на то, как странно прозвучали слова: «бывают вечера...» - Охотно, - с удивлением **услышала** она свой собственный ответ» [Арагон, 1979, с. 169-170].

de Marius quand il ne trouverait pas Cosette; elle ne se trompait pas¹⁵⁰. [Hugo/Bellorini, 2010, II, p. 27].

(3) АЛЕКСЕЙ: Ему вдруг страстно захотелось обнять свою спутницу, осыпать поцелуями ее лицо, руки, плечи, зарыдать, упасть к ее ногам, рассказать, как он долго ждал ее [Чехов/Женовач, 2009, с. 2];

CHRIS: A dire vrai cependant, elle faisait exprès de crier, **poussée par un désir inconscient** qu'il l'entende. Elle **voulait** lui dire: «Voilà, maintenant j'atteins la jouissance dont tu m'as privée. Mon corps que tu as abandonné, que tu as laissé en friche, que tu as torturé par ton impuissance, parvient à l'extase et se libère chaque jour davantage»¹⁵¹ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 71].

(4) МОСКВА: Затем **Москва** одевалась, **удивляясь** химии природы, превращающей скудную пищу, каких только нечистот она не ела, в розовую чистоту и в цветущее пространство ее тела [17, с. 3];

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 excuses¹⁵² [Aswany/Martinelli, 2011, p. 16].

(5) МОНАХ: А **черный монах** шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утерало равновесие и не может больше служить оболочкой для гения [Чехов/Гинкас, 1999, с. 21];

БРОНИСЛАВА: **Старая Бронислава**, которая на своих руках вырастила Ону Климене и была в доме второй хозяйкой, поначалу только **бормотала**, себе под нос, **бормотала, бормотала**. А потом и вовсе начала **ворчать**:

¹⁵⁰ ЭПОНИНА: «Когда Курфейрак сказал ей: "Мы идем на баррикады", **ее** вдруг **озарила мысль** броситься навстречу этой смерти, как она бросилась бы навстречу всякой другой, и толкнуть туда Мариуса. Она последовала за Курфейраком и **увидела**, где строится баррикада. Мариус ничего не подозревал, - письмо Эпонины носила с собой. **Убежденная**, что когда стемнеет, Мариус, как всегда, придет на свидание, она подождала его на улице Плюме и от имени друзей обратилась к нему с призывом, **в надежде**, что этот призыв приведет его на баррикаду. Она **рассчитывала** на отчаяние Мариуса, потерявшего Козетту, и не ошиблась» [Гюго, 1979, т. II, с. 471-472].

¹⁵¹ КРИС: «<...> она **испытывала сильное желание**, чтобы он услышал, как она кричит. Она **хотела** сказать ему:

— Я получаю удовольствие, которого ты лишил меня. Мое тело, которое тебе надоело и больше не нужно, которое ты мучил своей импотенцией, наслаждается и раскрепощается раз за разом» [Асуани, 2012, с. 285].

¹⁵² «Марву очень **удивил** его образ мыслей, и она чуть было не спросила его: «Разве ислам позволяет нам воровать у людей других религий?» — но постаралась найти ему оправдание» [Асуани, 2012, с. 84].

– Ишь, балуют, балуют. Пятнадцать лет, как семьей живут, за все годы своих не дождались, так теперь вот и балуют. Бог весть, к добру ли...[Мерас/Карбаускис, 2010, с. 39];

LIBERTAD: Le vieux cri de 1848: du travail! **disait Libertad**, on y croit encore et c'est celui des ouvriers qui se proposent pour forger leurs propres chaînes! Les ouvriers acceptent de faire des gestes de mort: ils fabriquent des canons, des fusils, des sabres, de la poudre, des cuirassés, des torpilles, et quoi encore? [Aragon/Vitez, 1976, min. 14; Aragon, 1972, p. 240];

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 [Aragon/Vitez, 1976, min. 24; Aragon, 1972, p. 163].

В тексте часто сочетаются высказывания, в которых персонаж нарратора является субъектом модуса, и высказывания, в которых он же является субъектом диктума. В такого рода репликах даже при повествовании от третьего лица сохраняется Я-модусная рамка: «автор текста встает на точку зрения своего героя; в этом случае мысли и чувства, никак не обнаруживая расстояние между собственной субъектной сферой (зоной S_4) и субъектной сферой героя, который одновременно является субъектом воспринимающим и мыслящим (зона S_3), <...> 3-е лицо в подобных модусных рамках свидетельствует о переключении точки зрения автора в ментальную зону героя; но и при форме 3-го лица модусная рамка не перестает быть Я-рамкой» [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004, с. 283-284]. Приведем примеры из инсценировок «Счастливой Москвы» А. Платонова и «Чикаго» А. А. Асвани:

МОСКВА: А Москва шла, она глядела в окна жилищ и останавливалась у некоторых из них. Там пили чай с семьей или гостями, прелестные девушки играли на роялях, спорили юноши по вопросам Арктики и стратосферы, матери купали своих детей, шептались двое трое контрреволюционеров, поставив на стуле у двери гореть открытый примус, чтобы их слов не расслышали соседи. 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. Все люди были заняты лишь взаимным эгоизмом с друзьями, любимыми идеями, теплом новых квартир, удобным чувством своего удовлетворения. Москва не знала к чему ей привязаться, к кому войти, чтобы жить обыкновенно со счастьем. В домах ей не было радости, в тепле печей и в свете настольных абажуров она не видела покоя. Она любила огонь дров в печах и электричество, но так, как если бы она сама была не человеком, а огнем и электричеством – волнением силы, обслуживающей мир и счастье на земле. На Каланчёвской площади за дощатой изгородью сопели компрессоры метрополитена и висел плакат: «Комсомолец! Комсомолка! Иди в шахту метро!», Москва поверила и вошла в ворота [Платонов/Карбаускис, 2007, с. 9].

MAROUA: Cette nuit-là, elle ne dort pas. Maroua passa la nuit dans ces pensées et le matin elle se leva, prit un bain, fit ses ablutions, pria et, lorsqu'elle regarda son visage dans le miroir, se dit qu'elle avait changé, que ses traits avaient acquis une sorte de détermination. Elle eut le sentiment qu'elle commençait un nouveau chapitre – différent – de sa vie. Elle entendit le pas de son mari et décida de se trouver sur son passage. Elle lui sourit: «Bonjour»¹⁵³ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 55].

В приведенных фрагментах Москва и Маруа, говорящие, являются субъектами и действия (акциональные ¹⁵⁴ глаголы *шла, останавливалась, всматривалась, вставала, вошла, se leva, regarda, se dit, sourit*), и сознания (ментальные глаголы *замечала, не знала, не видела, поверила, décida*, глаголы чувства *глядела, regarda, entendit*, предикативы на -о (*печально*), перцептивная модусная рамка *eut le sentiment que*). Авторизующими инстанциями являются сами персонажи, о которых рассказывается в 3-м лице.

¹⁵³ МАРВА: «Той ночью она не заснула». Марва размышляла всю ночь, «а утром, проснувшись, она приняла ванну, совершила омовение и помолилась. Когда она посмотрела на себя в зеркало, то увидела, что лицо ее изменилось. Черты лица обрели решительность. Она почувствовала, что с этого дня начинается новая страница в ее жизни. Услышав шаги мужа, она специально вышла ему навстречу и поспешила первой сказать: — Доброе утро!» [Асуани, 2012, с. 216-218].

¹⁵⁴ Акциональные глаголы «обозначают физические или ментальные действия лица» [Золотова, 1982, с. 162].

2. Актер произносит текст о персонаже, которого не играет

Если повествовательный фрагмент текста о персонаже P_1 в инсценировке «театра повествования» произносит актер, играющий персонажа P_2 , это может обозначать только две вещи. Или этот актер в данный момент играет P_2 , или этот фрагмент становится высказыванием P_2 о P_1 , то есть P_2 становится говорящим и авторизатором.

В сцене знакомства Гурова и Анны Сергеевны в инсценировке К. Гинкаса взаимный интерес персонажей, их заигрывание друг с другом передается произнесением Анной Сергеевной фраз о Гурове, а Гуровым – об Анне Сергеевне: их действия даны в их непосредственном наблюдении, с их точки зрения. Новый оттенок получает слово *ласково* в синтагме *Он ласково поманил к себе шпица*: будучи произнесено Анной Сергеевной, оно свидетельствует о ее восприятии и оценке действий и характера Гурова. Произнесенная Гуровым, фраза *Дама взглянула на него и тут же опустила глаза* разбивается на две части: в первой он радостно констатирует уловленный на себе взгляд (чего он и добивался), во второй с сожалением замечает, что его избранница больше на него не смотрит. Изложение событий из объективного становится субъективным и отражает точку зрения говорящего.

Изменение источника речи – важнейший инструмент инсценировщика в конструировании образов и смыслов. Особый прием – присвоение каким-либо действующим лицом текста, авторизатором которого в первоисточнике является другой персонаж. Так, 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 [Лесков/Женовач, 2006, с. 28-29] между Варварой Никаноровной и графом (см. рис. 38 в Приложении). Последнему достается фрагмент «краше и притом втрое богаче своей дочери». Так как конкретно в этом фрагменте модусная рамка не вербализована, авторизатором высказывания вместо княгини становится граф. Зритель спектакля «Захудалый род» изначально, таким образом, знает о настоящих намерениях графа, его интереса к деньгам Варвары Никаноровны, при этом благодаря исключению этих слов из речи героини сохраняется риторический

образ благородной, скромной и верной женщины. Интрига линии сватовства графа дальше состоит уже не в том, окажутся или нет его чувства настоящими, а в том, поддастся или нет вдова искушению.

Авторы инсценировки романа «Машенька» Вл. Набокова для Театра им. Моссовета И. Орлов и А. Суворов, формально оставляя повествовательный текст максимально нетронутым, дают его произнести не только актеру, играющего Ганина, с чьей точки зрения история рассказывается в оригинальном тексте, но и актрисе, воплощающей Машеньку, которая в тексте Набокова фигурирует только в памяти Ганина и речи Алферова, но ни разу не представлена в качестве самостоятельного субъекта сознания. Благодаря этому Машенька из образа, представленного только в слове других, становится полнокровным персонажем, из объекта воспоминания – равноправным участником и соавтором истории любви.

Вот Ганин вспоминает, как каждый вечер садился на велосипед и искал с Машенькой встречи, но боялся с ней поздороваться. Он думает, что она этого не замечала, но фразу «Пролетая мимо, он никогда не заглядывал ей в лицо, а притворялся углубленным в езду» [Набоков, 2010b, с. 47] – произносит в инсценировке не Ганин, а Машенька [Набоков/Орлов, Суворов, 2014, с. 12], тем самым показывая, что давно уже вступила с ним в игру. Вот в Петербурге они вспоминают о своем первом лете, «как о чем-то невысказанно дорогое» – говорит Машенька, «и уже невозвратимое» – заканчивает предложение Ганин [там же, с. 19]. Вот Машеньку увозят в Москву. «И странно: эта разлука была для Ганина облегчением», – проникает в глубь сознания героя нарратор [Набоков, 2010b, с. 66]. В спектакле это грустно произносит и осознаёт Машенька [Набоков/Орлов, Суворов, 2014, с. 19]. Оба персонажа представлены в инсценировке как самостоятельные субъекты сознания. В таком распределении видна целенаправленная интерпретация текста. Совместный рассказ персонажей, переходящий от осторожного третьего лица к исповедальному первому, от понимания друг друга на полуслове к неловким паузам и фразам невпопад, – лучшее отражение взаимных открытий первой любви, первых признаний, первых встреч и расставаний. Машенька в спектакле в итоге выступает символом не только настоящего, в противовес «тенивому» пространству Берлина, в котором существует Ганин, но и подлинности, отказывающейся от масок и образов, навязываемых другими.

В инсценировке романа Алаа Эль Асвани «Чикаго» Ж.-Л. Мартинелли в сцене ссоры супругов Данана дает читать реплики о муже, своим поведением наказывающем жену и показывающем свое к ней пренебрежение, – жене, тем самым показывая, что жена, Маруа, все видит и понимает – и в то же время высмеивает, не принимая его условий:

MAROUA: Ainsi, après s'être disputé avec Maroua et l'avoir giflée, *il se lança* dans toute une série de manigances féminines : *il coupa toute relation avec elle*. Chaque fois qu'il la voyait, *il pinçait* les lèvres et *lui jetait un regard* de mépris. Il *soupirait* en *se frappant* les mains et en *implorant* à voix haute le pardon de Dieu *pour elle*. En *se dirigeant* vers son tapis de prière, après avoir *fait ses ablutions*, *il passait à côté d'elle* pendant qu'elle regardait la télévision et *lui jetait* une phrase chargée d'intention. <...> *C'était sa façon à lui de punir sa femme*. On pourrait d'ailleurs se demander de quoi il la punissait. N'était-ce pas plutôt lui qui aurait dû s'excuser de l'avoir giflée?¹⁵⁵ [Aswany/Martinelli, 2011, p. 16]

Заканчивает инсценировку «Чикаго» сцена нахождения Крис мертвого мужа. Сначала Крис говорит от третьего лица о себе: «Chris s'avança lentement. Dès qu'elle eut ouvert la porte, lui apparut un spectacle qui ne quitterait jamais plus son esprit¹⁵⁶» [ibid., p. 90]. Затем следует описание того, что открылось ее глазам. В этом блоке она не вербализована как субъект высказывания, но произнесение ею текста свидетельствует о том, что это описание с ее точки зрения, как она это увидела и как это отложилось у нее в памяти: «Le docteur Mohamed Saleh, professeur d'histologie à la faculté de médecine de l'université de l'Illinois, vêtu d'un pyjama de soie bleu, était allongé par terre. Il regardait dans le vide comme saisi pour l'éternité par une violente et ultime surprise. Du sang coulait abondamment d'une blessure à la tempe et formait sur la moquette une tache qui s'agrandissait peu à peu. A côté de sa main droite mollement étalée, jeté sur le sol, se trouvait le vieux revolver de marque Beretta»¹⁵⁷ [ibid.].

¹⁵⁵ МАРВА: «После ссоры с Марвой и пощечины Данана, как женщина, начал плести козни: перестал с ней разговаривать, при каждой встрече надувал губы и бросал на нее презрительный взгляд, вскидывал руки вверх и громко вздыхал: «О Господи!» После омовения он проходил к коврику для моления мимо Марвы, сидевшей у телевизора, и отпуская в ее адрес ругательство. Так он мстил жене. А за что он мстит ей? И не должен ли он, после того как ударил ее, просить прощения?» [Асуани, 2012, с. 126]

¹⁵⁶ «Она тихо подошла к двери, приоткрыла ее и увидела сцену, которая никогда не сотрется из ее памяти» [Асуани, 2012, с. 372].

¹⁵⁷ «Доктор Мухаммед Салах, профессор гистологии медицинского факультета Иллинойского университета, лежал на полу в шелковой голубой пижаме и смотрел прямо перед собой, как будто его что-то сильно

В инсценировке повести А. Платонова «Река Потудань» С. Женовач распределяет текст между актерами так, чтобы отец говорил о сыне, а сын – об отце. Третье лицо повествования получает дейктическую интерпретацию, получая противопоставление первому – говорящему персонажу и второму – зрителю. Изменение происходит в значении первого лица: говорящим считается уже не актер, а сам персонаж. Режиссер так комментирует принцип распределения текста: «Я стал сочинять композицию, как по Лескову: выходит один человек, рассказывает в третьем лице, что произошло, потом другой, – и понял, что не могу таким образом пробиться к сути платоновской прозы. И мы перевели авторский рассказ в сокровенный разговор от первого лица, в камерное пространство... <...> Они сейчас просто разговаривают. Я, отец, говорю про сына: «Вот Никита пришел», а Никита говорит про отца... Я, отец, лучше понимаю своего сына... а он лучше понимает меня... Мы про другого человека иногда понимаем лучше и глубже, чем про себя. А про меня понимают лучше другие» [Скороход, 2009, с. 28].

Оставляя грамматические показатели лица как есть, инсценировщик и режиссер меняет лексические номинации в соответствии с новой, дейктической интерпретацией субъектной перспективы текста. Приведем примеры из инсценировки, обозначив измененные слова в скобках со знаком *, а заменившие их номинации – курсивом:

НИКИТА. Старая учительница угощала *отца* (*столяра) чаем с сухарями и говорила что-то о просвещении народного ума и о ремонте школьных парт. *Отец* (*Отец Никиты) сидел все время молча; он стеснялся, крикал, кашлял и курил сигарки, а потом с робостью пил чай из блюдца, не трогая сухарей, потому что, дескать, давно уже сыт.

ОТЕЦ НИКИТЫ. (*Отцу и сыну) обстановка казалась слишком богатой...

НИКИТА. и отец, посетив вдову всего два раза, перестал к ней ходить. Он даже не управился ей сказать, что хочет на ней жениться.

<...>

ОТЕЦ. *Никита* (*Фирсов) полежал дома после войны два дня, а потом поступил работать в мастерскую крестьянской мебели, где работал *отец* (*его отец). Его

удивило. Из глубокой раны на виске струилась кровь, красная лужа на ковре становилась все больше и больше. У откинутой правой руки валялся старый пистолет системы “беретта”» [Асуани, 2012, с. 372].

зачислили плотником на подготовку материала, и расценок его был ниже (*чем у отца), почти в два раза. (*Но Никита знал, что) Это временно, пока он не привыкнет к мастерству, а тогда его переведут в столяры и заработок станет лучше.

<...>

НИКИТА. *Отцу* (*Отцу Никиты) было скучно жить все вечера одному, без сына, ОТЕЦ НИКИТЫ. А Никита не говорил, куда он ходит [Платонов/Женовач, 2009, с. 2-5; Платонов, 1978, с. 83-90].

Персонажи становятся авторизаторами включенного в их реплики повествовательного текста. Все оценочные слова маркируют поэтому точку зрения персонажа. Интерпретирующий глагол *крякать* в первом примере указывает на субъективное мнение, носителем которого в спектакле инсценировщик делает Никиту. Именно он оценивает поведение отца как робкое и стеснительное – и осуждает отказ его бороться за свою любовь. Разграничение цитируемого слова отца, субъекта диктума, и сына, говорящего, сигнализируется речевой модусной рамкой («дескать»). Вычеркивая из текста синтаксему *отцу и сыну*, инсценировщик изменяет модусный смысл фразы «обстановка казалась слишком богатой», так что субъектом модуса становится только Отец Никиты, который этим предложением оправдывается перед сыном за собственную нерешительность. Никита же осуждает отца, который «даже не управился» сказать о своем намерении потенциальной невесте. Он же осознает, что отцу скучно без него – но не перестает уходить из дома, навещать Любу. Произнесение Отцом Никиты нейтральной фразы «А Никита не говорил, куда он ходит» подчеркивает его грусть от того, что сына рядом нет и что он ему не доверяет.

Рассмотренные два типа преобразования третьеличного повествования в реплики «нарраторов» по сути аналогичны преобразованиям обычной драматизации. Персонаж является авторизатором повествовательного высказывания, которое включается в его реплику. Различие в субъектной организации текста состоит в том, что в «театре повествования» субъект модуса может быть обозначен в третьем лице, а первое лицо будет относиться к актеру, играющего персонажа-субъекта модуса, в то время как в драматизации говорящий и субъект модуса выражаются первым лицом, а различие актера и персонажа не выявляется лингвистически.

II. Он-модусная рамка. Точка зрения повествователя отличается от точки зрения персонажа.

Мы видели, что третье лицо в подавляющем количестве инсценировок «театра повествования» не противоречит выражению точки зрения только одного субъекта – персонажа. В то же время Б. Брехт, на репетициях просивший актеров говорить о персонажах в третьем лице, использовал этот прием для достижения эффекта очуждения и выявления отношения актера к персонажу [Брехт, 1965а, с. 105-111]. Актер должен был стать самостоятельным субъектом модуса, отличным от персонажа. Присутствие в повествовательной реплике другого субъекта сознания, наравне с персонажем, в «театре повествования» также возможно, однако занимает периферийную позицию и служит, в основном, для создания комического эффекта.

В спектакле С. В. Женовача «Захудалый род» характеристика Марьи Николаевны [Лесков/Женовач, 2006, с. 14-15] произносится несколькими актерами: Анастасией Имамовой, играющей саму дьяконицу, Марией Шашловой, исполнительницей роли Варвары Никаноровны и Ольгой Калашниковой, играющей Ольгу Федотовну. Варвара Никаноровна отмечает в Марье Николаевне те свойства, которые кажутся ей в людях особо ценными: «Она никогда не думала о себе и жила для других, а преимущественно, разумеется, для своей семьи». Ольга Федотовна рассказывает историю своей подруги Марьи Николаевны, как она ее могла рассказывать не только княжне Вере Дмитриевне, реальному адресату ее речи в произведении, но и Варваре Никаноровне, находящейся на сцене в момент рассказа: «Рано потеряв мать, она буквально вынянчила обоих братьев и сестру, которые все были моложе ее. Когда братьев отвезли в училище, она тринадцатилетнею девочкой отпросилась у отца на бывшую верст за сто от них ковровую фабрику. Будучи прекрасною мастерицей, Марья Николаевна получала с фабрики материал и заказы и, исполняя одни работы, отвозила их и забирала новые». Оценочное слово *прекрасная* по отношению к работе Марьи Николаевны – это оценка Ольги Федотовны, в состав реплики которой включено высказывание. Зритель одновременно узнает и объективную информацию о героине, и отношение к ней других действующих лиц.

Марья Николаевна (актриса Анастасия Имамова) затем произносит: «Чуждая излишнего самолюбия и потому совершенно свободная от застенчивости, дьяконица тотчас же предстала княгине» [там же, с. 15]. Высказывание предполагает наличие

другого субъекта сознания, который оценивает поведение героини. Произнесение этой фразы самой Марьей Николаевной привносит во фразу определенный иронический оттенок, так как оценивающим становится она сама, а говорить об отсутствии самолюбия значит признаться в его присутствии. В дальнейшем в репликах Марьи Николаевны будут встречаться такие оценочные выражения ее деятельности, как «не уставала втирать своих братьев во всеобщее расположение», «щеголять их образованностью и талантами» [там же]. В глаголы *втирать* и *щеголять* включен семантический компонент негативной оценки действия говорящим, это «подрывной фактор» для употребления их в речи по отношению к себе [Вендлер, 1985, с. 245]. Анастасия Имамова играет дяконицу с отчетливым эффектом очуждения, своей преувеличенной игрой показывая отношение к персонажу.

Также раскрытию образа Марьи Николаевны служит и перевод третьего лица в первое: вместо «Марья Николаевна хотела, чтобы хоть один из них [сыновей] шел в академию» актриса произносит от лица персонажа: «Мне бы хотелось, чтобы хоть один из них шел в академию». Внедрение первого лица в третьеличное повествование (эта реплика Марьи Николаевны обрамлена репликами в третьем лице) смещает акцент с объекта желания на его субъект. В конце концов эгоистичное, хотя и изначально благое желание сестры погубит зародившуюся любовь брата и Ольги Федотовны, и такое лингвистическое изменение текста предваряет развязку любовной линии, показывает, что свое видение судьбы брата для героини важнее, чем его собственные желания.

Похожий прием пародии на персонажа содержится в инсценировке романа Джека Лондона «Мартин Иден» французского театра «Саламандра». Пассаж о восхищении Мартином Руфью Морз при их первой встрече, его боготворении новой знакомой режиссер поручает сказать не Мартину, а Руфи: «n° 5 RUTH: Pour la première fois, il se trouvait devant la beauté dans ce qu'elle a de plus parfait, de plus élevé, de plus chaud <...> les livres avaient raison; il y avait des femmes extraordinaires dans le vaste monde. Elle était l'une d'elles»¹⁵⁸ [London/Milanti, Bourdet, 1975, цит. по: Ermans, p. 75]. Произнесение оды о самой себе выставляет героиню в карикатурном виде,

¹⁵⁸ РУТ: Впервые он оказался рядом с красотой настолько идеальной, настолько возвышенной, настолько дорогой. <...> Книги были правы: в огромном мире бывают необыкновенные женщины. Она была одной из них. (Любопытно, что эта реплика является не точной цитатой, но перифразом авторского текста Дж. Лондона, в котором Мартин Иден, восхищенный красотой Руфи, еще вопрошает: «Нет, скорее она дух, божество, богиня, - такая возвышенная красота не может быть земной. Или в самом деле правду говорят книги, и в других, высших кругах общества много таких, как она?» [Лондон, 1977, с. 7]).

выявляет ее надменность и самодовольство. Схожий эффект семантической модификации отмечали еще К. Н. Атарова и Г. А. Лесскис в отношении замены третьего лица первым: «...при такой замене неизбежен некоторый оценочно-психологический сдвиг в интерпретации центрального персонажа, превращенного в повествователя: он станет в ряде случаев слащавым, сентиментальным и даже хвастливым, так как то, что естественно может говорить о нем сторонний автор, станет неестественным в устах повествователя о самом себе» [Атарова, Лесскис, 1980, с. 45].

Руфь произносит вместе с прямой речью нарративные комментарии типа «Ruth s'écria d'un ton exalté»¹⁵⁹ [London/Milanti, Bourdet, 1975, p. 39], «commença Ruth Morse d'une voix presque indistincte»¹⁶⁰ [ibid., p. 1], «fit-elle avec l'accent de la compréhension»¹⁶¹ [ibid., p. 6]. Исследовательница К. Эрманс отмечает, что подобные обстоятельства образа действия инкриминируют персонажу позерство, неискренность, выставляют в глупом свете [Ermans, 1979, p. 64]. Отметим, что в них четко проявляется присутствие отличного от персонажа субъекта сознания, который видит, в отличие от самой Руфь, ее экзальтированность и позерство. Мы имеем дело с изначально полисубъектными конструкциями. Этот отличный от персонажа субъект сознания в спектакле – актриса, играющая Руфь и произносящая эти реплики.

Оценочные высказывания актеров о персонажах необязательно отрицательные. Заканчивая рассказ о Гавроше, которого она играла, актриса Клара Майер в спектакле по «Отверженным» произносит: «Cette petite grande âme venait de s'envoler»¹⁶² [Hugo/Bellorini, 2010, II, p. 30]. Эта оценка Гавроша как мальчика с великой душой принадлежит уже не самому персонажу, который в этот момент истории уже мертв, но актрисе, восхищающейся героическим поступком персонажа. Ее мнение о нем – исключительно положительное, не допускающее иронического прочтения.

Он-модусная рамка в «театре повествования» допускает противопоставление персонажу в качестве субъекта модуса не актера, внедигетической фигуры, но другого персонажа. Такое третьеличное повествование позволяет донести факт непреднамеренного и неосознанного каузирования. Так, Жан Тьебо, первый любов-

¹⁵⁹ «вскричала она с воодушевлением» [там же, с. 66]

¹⁶⁰ «начала Руфь упавшим голосом» [там же, с. 164]

¹⁶¹ «воскликнула она опять, на этот раз с некоторым участием» [там же, с. 11]

¹⁶² «Маленький мальчик с великой душой умер» [Гюго, 1979, т. II, с. 543].

ник Катрин Симонидзе, в спектакле А. Витеза по роману Л. Арагона читает о первой ночи Жана и Катрин: «*Son souffle égal, dans le repos, lui fit soudain une peur abominable*»¹⁶³ [Aragon/Vitez, 1976, min. 37; Aragon, 1972, p. 187-188]. Жан является здесь каузатором, но авторизатором высказывания является не он, а Катрин. Жан не знает об этой детали, о сомнениях Катрин из-за того, что он военный, и не предчувствует поэтому возможного разлада в отношениях. Чтение актером, играющим Жана, этой реплики подчеркивает непонимание Жаном своей возлюбленной.

«Театр повествования» дает возможность также произнести сокровенные мысли персонажей, даже озвучить их бессознательное, прокомментировать такие действия и состояния своего персонажа, в которых сам персонаж не отдает себе отчета. Одна из реплик Анны Сергеевны в «Даме с собачкой» такова: «Она глядела на него со страхом, с мольбой, с любовью, глядела пристально; чтобы покрепче задержать в памяти его черты. Я так страдаю – говорила она, не слушая его – я все время думала только о вас. И мне хотелось забыть, забыть, но зачем, зачем вы приехали?» [Чехов/Гинкас, 2001, с. 15] Героиня эксплицирует, что говорила не слушая, что глядела пристально. Если бы это был внутренний монолог героини, или она пересказывала кому-то эпизод из своей жизни, то возник бы мотив неискренности их действий. Рассказ же в третьем лице о своем герое позволяет актрисе представить своего персонажа и события, с ним происходящие не только так, как это сформулировала бы сама героиня, но и так, как она это чувствует бессознательно, не переводя в прямую речь.

III. Субъект модуса не эксплицирован

Мы рассмотрели примеры, в которых субъект модуса/диктума был выражен уже в тексте-первоисточнике. Что же происходит с предложениями, в которых присутствие персонажа не вербализовано?

Субъект-авторизатор в тексте может быть эксплицитно не выражен, но быть подразумеваемым, понятным из контекста. Ср. предложение из «Дамы с собачкой»: «Анна Сергеевна, эта – «дама с собачкой», к тому, что произошло, отнеслась как-то особенно серьезно, очень серьезно, точно к своему падению, – так казалось, и это

¹⁶³ «Его ровное дыхание вдруг испугало ее» [Арагон, 1979, с. 123-124].

было странно и не кстати». Здесь употреблены предикаты, подразумевающие наличие авторизатора (*казалось, странно, не кстати*), однако опущены субъектные синтаксемы, которые бы эксплицитировали субъекта оценки и мнения. Опущение субъектной синтаксемы в обычной речи указывает на принадлежность текста говорящему. Однако из контекста следует, что субъектом сознания данного отрывка является не повествователь, а герой, который становится здесь центром Я-модусной рамки. В инсценировке К. Гинкаса эту фразу произносит именно Гуров [Чехов/Гинкас, 2001, с. 8]. Театр повествования выявляет субъектную организацию текста, наглядно представляя, кто есть истинный субъект речи в каждом конкретном случае.

Классический пример внутренней точки зрения в повествовательном тексте без эксплицитных речемыслительных маркеров – начало «Скрипки Ротшильда» Чехова: «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные» [Чехов, 1977b, с. 297].

В. Шмид так комментирует этот отрывок: «Отбор элементов (городок, старики, больница, тюремный замок, гробы, дела), их предикации (городок – маленький, хуже деревни; старики умирают так редко, что даже досадно; требуется очень мало гробов) и соединение таких разнообразных единиц, выражающее определенное настроение, воплощают пространственную и идеологическую точку зрения героя, гробовщика Якова Иванова, живущего за счет того, что люди умирают. Временная точка зрения, с которой предстает таким образом исходная ситуация, соответствует также позиции героя, который выходит на сцену на пороге между предысторией (развернутой позже в его же воспоминаниях) и теми происшествиями (смерть Марфы, заболевание Иванова), которые вызывают главное событие новеллы, а именно «прозрение» сурового гробовщика» [Шмид, 2003, с. 165].

В своей инсценировке (см. рис. 19 в Приложении) К. М. Гинкас дает произнести этот текст сразу гробовщику (Бронзе) [Чехов/Гинкас, 2004, с. 1], тем самым делая очевидным авторизатора высказывания.

Рассмотрим реплики Алексея Лаптева в инсценировке С. Женовача по повести А. П. Чехова «Три года» (см. рис. 41 в Приложении) и Мариуса в постановке «Буря в душе» Ж. Беллорини по «Отверженным» В. Гюго:

АЛЕКСЕЙ: И Лаптев немного погодя простился и пошел домой. Когда человек неудовлетворен и чувствует себя несчастным, то какую пошлостью веет на него от этих лип, теней, облаков, от всех этих красот природы, самодовольных и равнодушных! Ему было стыдно, что он только что говорил о медицине и о ночлежном доме, он ужасался, что и завтра у него не хватит характера, и он опять будет пытаться увидеть ее и говорить с ней и еще раз убедится, что он для нее чужой. Послезавтра опять то же самое. Для чего? И когда и чем всё это кончится? Дома он пошел к сестре [Женовач/Чехов, 2009, с. 3];

MARIUS: Marius, depuis cinq ans, avait vécu dans la pauvreté, dans le dénuement, dans la détresse même, *mais il s'aperçut qu'il n'avait point connu la vraie misère. La vraie misère, il venait de la voir. C'était cette larve qui venait de passer sous ses yeux.* C'est qu'en effet qui n'a vu que la misère de l'homme n'a rien vu, il faut voir la misère de la femme ; qui n'a vu que la misère de la femme n'a rien vu, il faut voir la misère de l'enfant¹⁶⁴ [Hugo/Bellorini, 2010, II, p. 7].

В этих репликах можно выделить три части текста: текст нарратора, в котором персонаж – это субъект базовой модели (обозначен обычным шрифтом), текст, в котором персонаж выступает в роли авторизатора и который переходит во внутренний монолог героя (выделен курсивом), и текст (подчеркнутый), в котором формально персонаж не является субъектом ни модуса, ни диктума высказывания. Это авторские комментарии в форме сентенций, без выраженной модусной рамки. Этот текст можно прочесть двояко: как принадлежащий персонажу, Лаптеву или Мариусу, и как принадлежащий произносящим реплики актерам. Интерпретация в большой степени зависит от выбранной актерской интонации. Тем не менее можно утверждать, что первичным будет восприятие этих слов как слов персонажа, так как в окружении этих высказываний стоят фразы, где центром я-модусной рамки был

¹⁶⁴ «В течение пяти лет Мариус жил в бедности, в лишениях и даже в нужде, *но теперь он убедился, что настоящей нищеты не знал. Впервые настоящую нищету он сейчас. Это ее призрак промелькнул перед ним.* И в самом деле, тот, кто видел в нищете только мужчину, ничего не видел, - надо видеть в нищете женщину; тот, кто видел в нищете только женщину, ничего не видел, - надо видеть в нищете ребенка». [Гюго, 1979, т. II, с. 51]

персонаж. Как заметил Ж. Женетт, «включенное в дискурс повествование превращается в элемент дискурса» [Женетт, 1998с, с. 297].

Не изменяя пропозиционального содержания включенного в реплику предложения, инсценировщик трансформирует его модусную сторону, интегрируя в дискурс персонажа повествовательный элемент. Неслучайно эксплицитные авторизирующие конструкции сравнивают в лингвистике именно с оформлением текста в драме: «авторизирующие формы имени <...> как бы выносятся за скобки, относясь к содержанию высказывания как в драме имя персонажа, произносящего реплику, к самой реплике» [Золотова, 1973, с. 264].

Отнесение текста, в котором субъект модуса не выражен, тому или иному персонажу является интерпретацией текста. Инсценировщик выявляет заложенную в текст субъектную перспективу. Распределяя текст по ролям, инсценировщик показывает, кого он считает субъектом модуса высказывания – реальным или потенциальным.

§5.4. Режим высказывания

Во всех ранее рассмотренных типах сценического повествования часть истории разыгрывалась исходя из миметизма драмы – сценическое действие изображало происходящее в мире диегезиса, диалог персонажей был написан в речевом режиме. «Театр повествования» нарушает принцип миметизма. Повествование здесь не ограничено пространственно и персонально, об истории рассказывают те же артисты, что ее и разыгрывают. Различие уровня представления и уровня диегезиса в таких постановках не скрывается, но эксплицируется, как лингвистически, так и сценографически: практически все постановки «театра повествования» принадлежат условному театру, отказывающемуся от визуального реализма.

Сценическое действие и действие диегезиса в «театре повествования» разъединены. В «Катрин» Витеза сценическое действие состояло в обеденном приеме современников с зачитыванием отрывков из книг, тут же лежащих на столе (см. рис. 9-10 в Приложении). Исследователь творчества Антуана Витеза, театровед Б. Жуанно отмечает, что трапеzia является обычным драматургическим приемом, позволяющим собрать персонажей в едином времени и месте, однако в спектакле «Катрин» она носит характер сценического изобретения, которое наслаивается на историю персонажа. «Сосуществуют, монтируются два уровня вымысла: сцениче-

ский вымысел, мир общности артистов, которые играют ужинающих и разговаривающих, и литературный вымысел, мир текста, который есть сам по себе плод монтажа» [Joinnault, 2008, p. 314]. Ситуация первичной наррации никогда не исчезает с глаз зрителя, не растворяется в ситуации литературного диегезиса: «Обстановку этой актерской трапезы никогда не заменяет полностью история Катерины: два мира переплетаются, наслаиваются друг на друга, противоречат друг другу или приходят в согласие» [Plana, 1999, p. 501].

История, которую в *passé simple* рассказывают артисты, не предшествует их речи, но развивается параллельно в другой системе координат. Проиллюстрируем данное положение сценой забастовки в Клуз, приведшей к расставанию Катрин с Жаном Тьебо. В левой колонке запишем зачитываемый текст (перевод Э. Триоле), в правой – сценическое действие.

Tout d'un coup Jean eut peur pour Catherine, il la tira vers le côté de la route où on était à l'abri des balles; mais elle, blanche, les lèvres entrebaillées; refusait de le suivre. (Жан вдруг испугался за Катерину, он тащил ее в сторону, куда не долетали пули; но она не шла, вся белая, с полуоткрытым ртом.) C'est alors que Jean comprit soudain à quoi la foule, sous les balles, travaillait. Le feu ! (И тут Жан понял, что делает толпа под пулями. Огонь !) «Ils veulent brûler la maison ! Il faut les arrêter !» C'était Jean qui avait dit cela en prenant son élan vers la foule. (Они хотят поджечь дом! Надо их остановить! – крикнул Жан, бросаясь к толпе.) La main de Catherine le serra au poignet comme de l'acier . Il voulait se dégager, étonné. Leurs yeux se croisèrent. Il ne comprit plus le langage de ses yeux. (Рука Катрин, как стальная, стиснула его кисть. Он старался вырваться, не понимая. Глаза их встретились, но на этот раз он не понял языка ее глаз и только увидел разверзшуюся пропасть).	Нада Странкар рассказывает, хватает стул и, вцепившись в него руками, отскакивает от стола, в темноту. Появляется Клод Офор, он достает розу из вазы на столе, подходит к Наде Странкар и протягивает ей цветок. Нада Странкар не смотрит на него. Плачет.
--	---

<i>Mais, sur un point essentiel, il n'était pas un adversaire – comme homme, comprenez-vous bien. Il n'était pas son adversaire à elle, femme. (Но в одном из существенных пунктов он не был ее врагом: как мужчина, понимаете, он не был ее врагом, врагом женщины)</i> Il pressentit confusément qu'il venait de la perdre. Il répéta : « Ils veulent brûler la maison ! – Ils ont raison », dit-elle, et lâcha son poignet. (Он почувствовал, что вот сейчас он ее потеряет. Он повторял: – Они хотят поджечь дом! – Они правы, - сказала Катерина и выпустила его руку.)	Клод Офор опускает цветок, уходит. Нада Странкар отбрасывает стул.
Cependant l'incendie allait vite, par ce jour sec e juillet, avec la charpente en bois qui prenait que c'était un plaisir. Une fûmée âcre sortait par une des fenêtres de la fabrique. Y avait-il des gens là-dedans? (Пожар разгорался быстро, день был июльский, сухой, деревянный остов горел так, что любо было смотреть. Едкий дым вырывался из окон завода. Были ли там люди?) Une grève. Ah, une grève ! («...Забастовка». А! Забастовка!) Il ne restera pas pierre sur pierre. (Они камня на камне не оставят!) Que voulez-vous que j'y fasse ? (Что же я могу сделать?) La troupe s'essayait à disperser la foule. (Солдаты пытались разогнать толпу.) Jean cherchait Catherine. Où donc Catherine avait-elle disparu ? Il la retrouva près d'un mort. (Жан искал Катерину. Куда же пропала Катерина? Он нашел ее возле одного убитого.) [Aragon, 1972, p. 195-198; Арагон, 1979, с. 128-130]	Клод Офор опускает цветок, уходит. Нада Странкар остается одна, бегаает стол и крушит стулья. Плачет. Падает от бессилия. Приходит Франсуаза Бетт, под- нимает ее, помогает сесть за стол. Укрывает кофтой, утешает. [Aragon/Vitez, 1976, min. 42-46]

Действия актеров не дают прямой иллюстрации событиям, описанным в соответствующих местах романа, однако они безусловно связаны с ними и помогают понять внутренние движения персонажей. Отклонение розы в сценическом мире соответствует разрыву в отношениях в диегезисе. Крушение стульев актрисой – отчаянию героини. Хотя сценическое действие не в точности изображает действие, но метафорически иллюстрирует его. В конце же сцены мы видим, на первый взгляд, противоречие тексту: в романе Катрин находит Жан, однако на сцене к Наде Странкар приходит не Клод Офор, играющий Жана, но другая актриса. Это, однако, также есть иллюстрация, но не внешнего действия, а внутреннего сюжета: в жизни Катрин места Жану уже нет.

В «Рассказе о семи повешенных» М. Карбаускиса по Л. Н. Андрееву история приговоренного Янсона рассказывается Военным. Военный досматривает арестованного, просит снять «шнурки, ремень», тот не понимает, тогда Военный подходит к Янсону и разрезает шнурки, затем провожает его до койки. Сценическое действие не иллюстрирует действие повествуемое, в том смысле, что мы не видим, как Янсон совершал преступления. Между тем, поведение Военного постоянно соотносится с действиями Янсона, о которых он рассказывает. Сначала он дублирует поступки эстонца: рассказывая о том, как Янсон подошел к хозяину сзади и ударил его ножом, он заносит свой нож над его головой. Если в тексте Янсон в этот момент – преступник, то в сценическом действии он воспринимается как потенциальная жертва. Затем неожиданно Военный уже в противоречии с текстом не боль причиняет Янсону, а помогает ему, разрезая шнурки и снимая ботинки, так что «ожидания» зрителя не оправдываются. Рассказывая дальше, как Янсона схватили, Военный связывает руки эстонца. Здесь снова можно говорить о смысловом сближении действия повествуемого текста и сценического действия. В следующем эпизоде Цыганок, представляя, как он станет палачом, произносит: «Солнце освещает головы, весело поблескивает на топорике, и так все весело и богато, что даже тот, кому сейчас рубить голову, тоже улыбается». В это время в прорези на помосте появляется голова Надзирателя, который пришел сказать, что место палача уже занято, а значит, Цыганка скоро казнят. Сочиненная коммуникативная ситуация, наложение сценического настоящего на повествуемое прошлое, помогает увидеть, как зыбко противопоставление жертва/палач, как

жертва может стать убийцей, а убийца – сам стать на место жертвы и бояться уже собственной смерти.

Театр, обычно претендующий на статус нефиктивной реальности, в «театре повествования» обнажает свою фиктивность и свою нарративную природу – театр, как и эпос, рассказывает истории. Отличие «театра повествования» от эпоса состоит в отношении уровня «наррации» к уровню истории. В читке, как в эпосе, повествователь, рассказывая историю, констатирует ее – сама история мыслится уже произошедшей. В «театре повествования» актер, рассказывая историю персонажа, продвигает вперед параллельное сцене действие диегезиса. Речь в одном повествовательном уровне определяет действие в другом. Производитель речи – актер, производитель действия – персонаж, и в этом смысле они остаются нераздельны, как и в миметическом театре. Актер «театра повествования» говорит больше, чем актер «абсолютной драмы», однако знает меньше, чем автор – он не в силах переместить свой «пункт наблюдения» из момента рассказываемого события, его рассказ всегда ему параллелен.

«Театр повествования» постоянно напоминает зрителю, что тот присутствует при игре, что люди на сцене – это не персонажи, но актеры, рассказывающие о персонажах и разыгрывающие истории из их жизни. Однако от идентификации с персонажем актер «театра повествования» до конца не отказывается. Зритель одновременно наблюдает за развитием как игры-повествования, так и самой истории. Идеально для этого подходит форма аориста, выражающая действие, не имеющее связи с настоящим, формирующая сюжет без отношения ко времени самого рассказа. Именно аористные формы продвигают повествование вперед [Реферовская, 1983, с. 130]. Также охотно «театр повествования» заимствует и нарративный дейксис: он помогает связывать два уровня вымысла, два «момента наблюдения», представленных на сцене. Если употребление прошедшего маркирует различие диегетических уровней, то референция к «сейчас» персонажа, свойственная нарративному дейксису, указывает на их соприсутствие.

«Вот так Лада оказалась вновь у бабы Шуры» - говорит актриса Т. Матюхова, играющая Бабу Шуру в спектакле 2013 г. «Лада, или Радость» М. Брусникиной по прозе Т. Кибирова [Кибиров/Брусникина, 2013, с. 17]. В это время она показывает рукой на Ладу, жадно лакомящуюся кормом из открытого пакета. Демонстратив

«вот так» вместо анафорического оказывается дейктическим, а глагол в прошедшем времени «оказалась» становится возможным интерпретировать не как аорист, но как перфект с точкой отсчета в моменте речи персонажа Бабы Шуры, как если бы это она сказала так о ситуации, а не нарратор. «Vers le milieu *de la nuit*, Jean Valjean se réveilla¹⁶⁵» – говорит в «Отверженных» Ж. Беллорини актер К. де ля Гийоньер, играющий Жана Вальжана [Hugo/Bellorini, 2010, I, p. 5]. Точкой отсчета служит текущий момент текстового времени, ночь с определенным артиклем – это ночь временного плана персонажа, о котором говорит повествователь. В спектакле показывается именно эта ночь, и помимо ко-текстовой референция становится дейктической. Благодаря сценической визуализации рассказываемого действия возможна, таким образом, амбивалентная интерпретация дейктических категорий.

То, о чем персонажи говорят в прошедшем времени, свершается на глазах зрителя в настоящем. Когда Юлия Свежакова, играющая Таню в «Черном монахе» К. Гинкаса, говорит: «Странный мираж», – **сказала Таня**, которой **не понравилась легенда**» [Чехов/Гинкас, 1999, с. 6], – 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» [там же, с. 5], – зрители 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. Когда Яна Сексте в «Рассказе о семи повешенных» М. Карбаускиса от лица матери Василия Каширина говорит, отошедши от сына: «... **пошла** назад к тюрьме, потом **заблудилась** в городе, где родилась, выросла, состарилась. **Забрела** в какой то пустынный дворик и **села** на мокрой оттаявшей скамейке. И вдруг **поняла**: его завтра будут вешать. **Старуха вскочила, хотела бежать** назад к тюрьме, но вдруг крепко **закружилась голова**, и **она упала**. Было скользко и старуха никак **не могла подняться**. Она **вертелась**,

¹⁶⁵ «Ночью Жан Вальжан проснулся» [Гюго, 1979, с. 107].

приподнималась на локтях и коленях и снова *валилась* на бок» [Андреев/Карбаускис, 2005, с. 7], – зритель представляет себе на месте молодой актрисы в платке, постоянно поскальзывающейся и скатывающейся вниз по наклонному планшету сцены, немолодую женщину начала XX века, осознающую в данный момент сценического времени тяжесть горя. Слова замещают отсутствующие предметы. События истории совершаются в настоящем сценическом времени на глазах у зрителя одновременно с актом игры-рассказа. Интерпретация прошедшего времени в «театре повествования» – нарративная.

В отсутствии временной дистанции между речью и действием речь становится действием. В спектакле С. Женовача «Захудалый род» по Н. С. Лескову Ольга Федотовна, произнося авторский текст про Марью Николаевну, восхваляющий перенесшую трудную жизнь мастерицу и вынянчившую своих братьев сестру, по сути совершает то, о чем скажет в одной из следующих своих реплик, то есть отрекомендовывает ее княгине, которая здесь же присутствует на сцене. Варвара Никаноровна, выслушав такой рассказ, изъявляет желание принять Марью Николаевну, формально – в прошедшем времени, по значению – в настоящем («Варвара Никаноровна. ... и та *сейчас же пожелала* с ней познакомиться»). Звучит текст «дьяконица *предстала* княгине» – и высказыванию вторит действие. Когда говорится, что она «*привела*» братьев к княгине, она их приводит. Актриса, играющая княгиню, смотрит на появившегося актера, играющего Василия – произнося в прошедшем времени «Княгиня, разумеется, во всем этом ни слова *не понимала*, но прилежно *слушала*, сама *рассматривала* молодцов, из которых один был другого краше». Причем то, что на сцене появляется только один брат, не предполагает никакого противоречия тексту: один служит синекдохой обоих, речь Марьи Николаевны и Варвары Никаноровны в этом случае – типичный случай драматического типа «дейксиса к воображаемому» [Бюлер, 1993, с. 113], «цитирование отсутствующего в наличном пространстве» [там же, с. 127].

В прошедшем времени актеры говорят о том, что с их персонажами свершается в сценическом настоящем, «здесь и сейчас» на глазах у зрителей. Такая взаимосвязь приводит к тому, перформативные глаголы в прошедшем времени, в канонической коммуникативной ситуации теряющие свое перформативное значение в пользу констативного [Остин, 1986, с. 61-63, Падучева, 1985, с. 136-137; Апресян,

1988, с. 76], здесь получают особое значение: они перформативны в отношении персонажа и констативны в отношении произносящего их актера. Перформативные высказывания направлены в «театре повествования» уже не на зрителя, но на сценического партнера, в результате чего композитивы информативного и репродуктивного регистра речи приобретают характеристики волюнтивного и реактивного регистров, для себя несвойственные, и становятся частью диалога.

Когда Анна Сергеевна в «Даме с собачкой» К. Гинкаса говорит о себе: «а она ... *просила его сознаться*, что он ее не уважает, нисколько не любит, а только видит в ней пошлую женщину», — это равнозначно перформативу «прошу тебя сознаться, что ты меня не уважаешь...» [Чехов/Гинкас, 2001, с. 10]. Когда Варвара Никаноровна в процитированном выше фрагменте «Захудалого рода» говорит Марье Николаевне «*получила приглашение* ходить к ней запросто, а когда приедут братья, то и их ей представить» [Лесков/Женовач, 2006, с. 15], это значит «приглашаю ходить ко мне запросто, а когда приедут твои братья, прошу представить мне их». Когда она же говорит Патрикею «велела ему прийти к столу с нею обедать», то Патрикей реагирует на это высказывание как не реальную фразу: «Патрикей Семеныч нашел это ни с чем не сообразным, возмутительным и просто невозможным» [там же, с. 25]. Когда Военный, он же Председатель суда в инсценировке «Рассказа о семи повешенных» говорит о появившемся подсудимом: «*был приговорен* к смертной казни через повешение крестьянин Орловской губернии, Елецкого уезда, Михаил Голубец, по кличке Мишка Цыганок» [Андреев/Карбаускис, 2005, с. 4], это звучит как свершаемый в текущий момент сценического времени приговор, то есть пассив «был приговорен» равен форме «приговариваю». Подобные реплики артисты могут обращать напрямую партнерам по сцене, а не зрителям. Персонаж-адресат перформативного высказывания реагирует на подобные реплики как на сказанную им прямую речь и включается в диалог.

Тенденцию к перформативизации театрального текста относительно пьес «новой драмы» заметил литературовед Марк Липовецкий:

«...текст в этих случаях (и в ряде сходных — скажем, в поэзии Андрея Родионова) выступает в *перформативной* функции. В точности по Д. Остину: здесь сказанное адекватно сделанному. Слово непременно запускает действие: оно либо

воображается, либо буквально совершается на сцене. Когда Гришковец в “Как я съел собаку” объясняет, что он не мог написать маме с Русского острова: “Мама, меня нет. Не пиши!”, – это исчезновение мальчика в уставшем мужчине средних лет немедленно происходит на наших глазах. Когда персонаж документального театра матерится — условия его театрального существования таковы, что мы, зрители, видим, как он совершает все те ужасные действия, о которых он как будто бы сугубо механически сообщает. Когда актриса Полина Агуреева в спектакле “Июль” по пьесе Ивана Вырыпаева, играя 62-летнего убийцу-людоеда, рассказывает о преступлениях героя, никакого визуального ряда не нужно – текст устроен так, что замещает собой зрелище, одновременно продуцируя зрелищные эффекты» [Липовецкий 2008].

Все эти формы, однако, не являются «чистыми» перформативами, так как они не автореференты, как того требует теория перформатива. Слово здесь обозначает названное им действие, но субъект речи и субъект действия, а также время действия и время речи различны. В одном случае это персонаж, в другом – артист, говорящий о персонаже. В одном случае это время изображаемого действия, в другом – время представления. Перформативное значение глагол приобретает на ином повествовательном уровне. Мы назовем поэтому эту форму перформатива *металептическим перформативом*.

Отметим также, что возможны не только перформативы, но и другие *металептические иллокутивные акты*, то есть высказывания, иллокутивную силу приобретающие на нижележащем коммуникативном уровне по сравнению с уровнем субъекта речи.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 5

В «театре повествования» так же, как в гетеро- и гомо-диегетическом инсценировании, обнажается двоякая природа театрального времени: в прошедшем актеры говорят о том, что на сцене происходит сейчас. Однако существенным отличием от двух предыдущих видов инсценирования становится то, что здесь образ актера-персонажа оказывается лингвистически расщеплен: о персонажах говорит не персонаж вышележащего повествовательного уровня, будь он когда-то участником

событий (рассказчик) или отсутствующим в них (персонаж-нарратор), и потому играемый отдельным актером, но актер, воплощающий одного из персонажей.

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.

Для инсценировки подобным методом выбираются, как правило, произведения, в которых обычно изначально доминирует повествование с персональной точки зрения. Грамматическое третье лицо в них не противоречит Я-модусной рамке, текст нарратора и текст персонажа оказываются слиты. Грамматическое различие лиц говорящего и авторизатора в повествовательном тексте отражает различие актера и персонажа, содержательное же совпадение их субъектных сфер – природу актерской игры, в которой актер изображает действующее лицо истории. Включение повествовательных фрагментов, фокализованных на персонаже, в состав драматических реплик позволяет в полной мере показать персонажа не только как субъекта действия и речи, но и как субъекта восприятия. Возможны и случаи внешней точки зрения: тогда авторизатором становится актер как самостоятельный субъект сознания, играющий по принципу брехтовского «остранения».

В «театре повествования» распространенным становится прием металеписиса: реплика в прошедшем времени от третьего лица, принадлежащая пространственно-временному плану актера, адресуется к сценическому партнеру, и адресат реагирует на эту реплику как на прямую речь персонажа. Возможность его связана с нарративным режимом произносимых высказываний: точкой отсчета в репликах нарраторов является настоящее персонажа. Благодаря такому эффекту возникает свойственный только театру металептический перформатив.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ теоретической литературы выявил три основных пункта расхождения языковой структуры драматургических и повествовательных текстов. Все они связаны с наличием в повествовательной литературе фигуры нарратора. Во-первых, это явление текстовой интерференции речи нарратора и речи персонажа, возможное в повествовательных, но не в драматургических текстах. Во-вторых, это принадлежность повествовательного текста, за исключением цитируемой прямой речи персонажей, нарративному режиму, в отличие от речевого режима драматургической речи. В-третьих, это возможность внутренней фокализации текста повествователя относительно персонажа, характерная для повествовательной прозы и невозможная, как видится исследователям, в драматургической литературе.

Инсценировка повествовательной прозы, соответственно этим представлениям, должна устранить явления текстовой интерференции и внутренней фокализации и трансформировать нарративный режим высказывания в речевой, сведя характерную для повествовательной литературы контрастность двух пространственно-временных планов в повествовательной литературе – плана нарратора и плана персонажей – до моноплановости драматургической структуры, отражающей хронотоп только персонажей.

Проведенное исследование показывает, однако, что в инсценировках возможны все перечисленные явления. Воспроизведение на сцене повествовательного текста в том грамматическом времени и лице, в котором он был написан, в том числе – прошедшем времени и от третьего лица, является на сегодняшний день уже не экспериментом, а нормой.

Внутренняя фокализация, понимаемая как различие субъекта речи (говорящего) и субъекта сознания (авторизатора) в высказывании, присутствует уже в классической форме инсценировки. Она проявляется в ремарках, в которых описываются реакции персонажей, их чувства и мысли, которые должны передавать актеры своей игрой. Также к явлению внутренней фокализации относится, на наш взгляд, внутренний монолог, так как говорящим его как внешней речи является актер, а не персонаж. В неклассических формах инсценирования к ним добавляются случаи проникновения в сознание персонажа этого же персонажа из другого пространственно-временного плана («я» повествующее передает чувства и мысли «я»

повествуемого), персонажа-нарратора (Чтец / Лицо от автора / Ведущий / Хор рассказывает о чувствах и мыслях персонажа зрителю) или актера, играющего этого же или другого персонажа. Последний случай свидетельствует при этом о знании не столько актера, сколько персонажа, которого этот актер играет: один персонаж словно видит насквозь помыслы другого, не сомневается в своих догадках, что выражается отсутствием модусной рамки, – но в тексте оба персонажа обозначены в третьем лице, т. е. субъектом речи является отличное от персонажа лицо.

Текстовой интерференции нет только в классическом типе инсценирования – т. е. в текстах, где субъектом речи является актер-персонаж (персонаж при этом понимается как персонаж диегезиса) и ремарочный «скриптор». В остальных случаях текстовая интерференция возможна во всех своих видах: прямой речи с предикатом пропозициональной установки, распространенной косвенной речи, нарративизированном дискурсе, несобственно-прямой речи, свободной прямой речи. Речь персонажа диегезиса оказывается включена внутрь речи персонажа-нарратора, персонажа-рассказчика («я» повествующего) или нарратора.

Наконец, нарративный режим высказывания оказывается так же возможен в инсценировках, как и речевой. Во-первых, нарративным можно считать настоящее ремарок, которые обозначают синхронность не моменту речи «скриптора», а текущему моменту сценического действия и зрительского восприятия. Во-вторых, нарративный режим функционирует в репликах неклассических субъектов театральной речи – персонажа-нарратора, персонажа-рассказчика и нарратора. Эти субъекты речи в прошедшем времени с аористивной или имперфективной функцией (*passé simple* и *imparfait* во фразеологических инсценировках) говорят о том, что в момент их речи происходит на сцене. Также доступен для этих говорящих становится нарративный дейксис, выбирающий в качестве точки отсчета «здесь и сейчас» персонажа. Принцип нарративного режима – оторванность от ситуации речи эмпирического говорящего и отсылка к текущему моменту диегезиса – воплощается в театре одновременно вербальными и визуальными средствами.

Итак, в инсценировках возможны все считающиеся недраматургическими повествовательные явления уровня наррации. В то же время, существуют различия их употребления внутри театральных адаптаций. Они позволяют выделить четыре типа инсценирования.

Первый тип – это «драматизация». Актер здесь говорит от лица своего персонажа – их различие эксплицитно не обнаруживается. В один момент на сцене может быть представлен только один пространственно-временной план диегезиса. Все интерферентные формы передачи речи персонажа трансформируются в прямую речь. Нарративный режим переходит в речевой, при этом изменяется либо форма эгоцентрических элементов языка (прошедшее меняется на настоящее, *passé simple* – на *passé composé* или *présent*, третье лицо – на первое и второе), либо функция (аористивная функция прошедшего меняется на перфективную, анафорическая референция местоимения – на дейктическую). Авторизатором повествовательного текста становится говорящий персонаж.

Второй тип – это сценическое гетеродиегетическое повествование. Субъект речи – персонаж-нарратор – может быть отличным от действующих лиц истории субъектом сознания, но может и передавать чувства и мысли персонажей диегезиса, без какого бы то ни было объяснения, как они стали ему известны. Он может передавать как внешнюю, так и внутреннюю речь героев, во всех возможных интерферентных формах.

Здесь существуют два пространственно-временных плана: один современен показываемой истории, другой – моменту рассказа зрителям об этой истории отдельного от персонажей диегезиса персонажа-нарратора. В нарративном режиме персонаж-нарратор говорит о событиях, изображаемых тут же на сцене, в речевом эксплицитно обращается к зрительской аудитории с комментарием событий или философскими сентенциями, – повторяя речевую организацию текста нарратора в повествовательной литературе. В то же время, двойственным становится статус нарративного дейксиса: отсылая к «здесь и сейчас» персонажей, он отсылает в сценической действительности к тому, что происходит синхронно с моментом речи персонажа-нарратора и зрительского восприятия, а значит, имеет дейктическую референцию. Очевидно, однако, что собственно дейктическими по отношению к персонажу-нарратору и адресату его речи – зрителю – можно считать только те эгоцентрические формы, которые в качестве точки отсчета имеют исключительно «здесь и сейчас» акта рассказа. Указанный нарративно-дейктический тип референции является специфически театральным явлением.

Также бывают случаи, когда персонаж-нарратор – как правило, тогда он называется Хором – обращается к персонажу диегезиса, употребляя речевые эгоцентрические элементы языка, изменяя в том числе прошедшее на настоящее, а третье лицо по отношению к персонажу – на второе. Диалог между инстанцией одного коммуникативного уровня (повествователем) с инстанцией другого (актером) невозможен в повествовательной литературе, однако в театре ему способствует сопричастие изображающих их актеров в одном пространстве и времени.

Актерская природа игры обнажает также и то, что персонаж-нарратор не является нарратором в полном смысле этого слова: он передает речь персонажей, в то время как эти же персонажи стоят рядом на сцене, он время от времени уступает место диалогическим сценам диегезиса, а не рассказывает их сам, – отнесение персонажей диегезиса и персонажа-нарратора к разным пространственно-временным планам есть дело условности, конвенции между театром и зрителями, но не реального положения дел, где все актеры находятся в одном пространстве и времени.

Третий тип – сценическое гомодиегетическое повествование. Субъект речи – персонаж, участвовавший в событиях диегезиса, однако принадлежащий во время рассказа другому пространственно-временному плану (ему современно настоящее зрителя). Такому персонажу-рассказчику доступны все интерферентные формы передачи речи отличных от себя персонажей, однако только в отношении их внешней, но не внутренней речи. Чувства и мысли он передавать может только свои – как «я» повествующего и как «я» повествуемого. Речь себя как персонажа диегезиса он, таким образом, вправе передавать как внешнюю, так и внутреннюю – в разных формах. При прямой речи при этом из-за того, что обе ипостаси персонажа-рассказчика играет, как правило, один человек, невозможно определить, цитирует ли «я» повествующее «я» повествуемое или в момент ее произнесения актер становится из рассказчика актером. Существует также возможность прочтения речи одного персонажа-рассказчика как внутреннего голоса другого персонажа-рассказчика, центрального героя. Эта возможность подкрепляется обычно объективной невозможностью речи и диалога между этими персонажами.

Формы третьего лица в речи персонажа-рассказчика изменяются на дейктические, первое/второе/третье в зависимости от характера участия обозначаемого субъекта в коммуникации. Прошедшее время в репликах персонажа-рассказчика

приобретает речевую интерпретацию, так как соотносится с моментом его речи. Однако точкой отсчета для многих эгоцентрических языковых элементов может служить не этот момент речи, а текущий момент диегезиса, так что в сценическом гомодиегетическом повествовании сохраняется возможность употребления нарративных времен. Так же, как и в гетеродиегетическом варианте, гомодиегетическому свойственен нарративно-дейктический тип референции к «здесь и сейчас» диегезиса, на который меняется нарративный тип повествовательного текста.

Четвертый тип – «театр повествования». Этот французский термин (*théâtre-récit*) мы принимаем вследствие отсутствия в русскоязычной науке общепринятого аналога и разногласиях в трактовке существующих вариантов. Субъектом речи в театре повествования является не нераздельный актер-персонаж, как во всех остальных типах театрального повествования, но актер, говорящий о персонаже, – «нарратор». Если в гомо- и гетеро-диегетических типах на роль повествователя выдвигались отдельные от изображающих действующих лиц актеры, то здесь повествовательный текст произносит актер, воплощающий одного из персонажей, и при том говорящий о нем в третьем лице. Грамматическое различие маркирует двоякую природу актерского существования, являющегося одновременно и актером, и персонажем, но не всегда предполагает наличие отдельного от персонажа субъекта сознания.

Главным средством трансформации и интерпретации режиссером авторского текста здесь становится отнесение повествовательного текста тому или иному нарратору, выявляющее истинного авторизатора высказывания: без перемены форм эгоцентрических элементов языка изменяется или становится явно выраженной модусная сторона реплики. Для «театра повествования» наиболее характерна внутренняя фокализация текста – в случае произнесения фразы без дейктических указателей лица высказывание воспринимается как принадлежащее персонажу, а не самому говорящему актеру. Нарратор может произносить все возможные интерферентные формы передачи внешней и внутренней речи как своего, так и «чужого» персонажа. В случае передачи мыслей и чувств «чужого» героя, как уже было сказано, это выявляет скорее знание персонажа о другом, а не догадки актера, так что авторизатором всегда является «свой» персонаж нарратора, что сближает «театр повествования» с «драматизацией». Если авторизатором является все же другой

персонаж – то это обозначает смену роли для актера. Нарративный режим высказывания полностью сохраняется, получая визуальную поддержку в виде изображения описываемых событий тут же на сцене.

Обобщим лингвистические принципы трансформации в следующей таблице:

Параметры текста нарратора в оригинальном тексте		Текст персонажа диегезиса	Текст гетеродиегетического персонажа-нарратора	Текст гомодиегетического персонажа-рассказчика	Текст нарратора
Передача речи персонажа в интерферентной форме		прямая речь без вводящих слов нарратора	все виды текстовой интерференции	все виды текстовой интерференции	все виды текстовой интерференции
Передача речи персонажа в форме прямой речи		прямая речь без вводящих слов нарратора	только вводящие слова нарратора или все высказывание	только вводящие слова нарратора или все высказывание	только вводящие слова нарратора или все высказывание
Высказывания с внутренней фокализацией относительно персонажа		внутренний монолог / диалогическая речь персонажа-авторизатора от первого лица	монолог в сторону зала от третьего лица/ диалог с героем	монолог в сторону зала от первого лица	речь того нарратора, кто играет персонажа-авторизатора, в сторону зала/других нарраторов
Высказывания с внешней фокализацией		персонаж становится авторизатором	ведущий становится авторизатором	персонаж-рассказчик становится авторизатором	актер или изображаемый персонаж становится авторизатором
Прошедшее нарративное	синхронно текущему моменту сценического времени	настоящее речевое	прошедшее нарративное, настоящее нарративное	прошедшее нарративное	прошедшее нарративное
	предшествует текущему моменту сценического времени	прошедшее речевое	прошедшее нарративное с перфективной функцией	прошедшее речевое	прошедшее нарративное (плюсquam-перфект)
Нарративный дейксис		речевой дейксис	нарративный дейксис	речевой, нарративный дейксис	нарративный дейксис
Третье лицо	по отношению к «своему» персонажу	первое лицо	—	первое лицо	третье лицо
	по отношению к «чужому» персонажу	второе, третье лицо	третье, второе лицо	третье лицо	третье лицо
Обращение к читателю		—	обращение к зрителю во втором лице	обращение к зрителю во втором лице	как в оригинале

Таблица 2. Трансформация языковых элементов в разных типах инсценирования

В одной инсценировке могут сочетаться разные типы инсценирования. Автобиографическая речь персонажа-рассказчика может перемежаться диалогом персонажей как в «драматизации», третьеличная речь актера, не играющего никого из персонажей – с третьеличной речью актера, воплощающего героя. В тексте диссертационного исследования поэтому примеры из одного текста поэтому можно встретить в разных главах. Приемом для инсценировщика становится переключение одного типа на другой. Так, в спектакле Б. Павловича по «Анне Карениной» Клина (2013, Хабаровский Театр юного зрителя) реплики Хора только в первом действии произносились отдельными от остальных действующих лиц актерами, ритуально становящимися за пюпитр и мелодекламационно зачитывающими повествовательные отрывки. Тут Ведущие еще никак не привязаны к ролям и комментируют события и произведение как отдельные от действующих лиц субъекты речи и сознания. Второй же акт открывается уже не гетеродиегетическими чтецами, а «нарракторами»: актеры говорят о персонажах, которые сами сейчас и играют – говорят о чувствах, которыми сами проникаются. Действительность истории и действительность сценическая сближаются. Последний метод инсценирования – в третьем, завершающем акте: повествовательный текст от третьего лица о том, как Вронский переживает за то, что не повернулся к Анне при их последней встрече, трансформируется в высказывание Вронского от первого лица как гомодиегетического нарратора. Смене лингвистических принципов трансформации текста сопутствует развитие манеры игры – от холодного остранения к горячечному проникновению в «я» персонажей, что становится метафорой погружения в мир романа.

Значимым в инсценировке может становиться отсутствие у одного из актеров-персонажей применявшейся по отношению к другим текстовой организации. В «Рассказе о семи повешенных» М. Карбаускиса по Л. Н. Андрееву в третьем лице говорят о своих персонажах все актеры, кроме изображающего Янсона. Третье лицо становится знаком авторефлексии, осмысления ситуации как бы «со стороны», на что не способен эстонский крестьянин, полностью поддавшийся страху смерти на момент рассказа, т. е. заключения в тюрьму. Возможности рассказа о себе в третьем лице лишается и Василий Каширин, когда мысль о смерти овладевает им (пример перевода третьего лица в первое в речи Каширина был приведен во второй главе диссертации).

Четыре типа театрального повествования, выведенные нами на материале инсценировок повествовательной прозы, находят свое отражение и в оригинальных драматургических текстах. Чтец, гомодиегетический рассказчик, нарратор стали нормальными субъектами театральной речи, которая все больше отходит от диалогического канона. Утвердилось в театре и эксплицитное обращение к зрителю. Новые, «эпические» формы драматургии мы трактуем не как отклонение от драматургии, но как ее развитие, раскрытие заложенных изначально в театр семиотических возможностей. Неклассические драматургические формы, практически не изученные лингвистикой, требуют подробного изучения, предисловием к которому можно считать данную работу.

ЛИТЕРАТУРА

Справочная литература:

1. [Ахманова, 1966] Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. 607 с.
2. [Краткая литературная энциклопедия, 1966] Краткая Литературная Энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. Т. 3. М.: Советская Энциклопедия, 1966. 976 стб. с илл.
3. [Лексикон..., 2011] Лексикон новой и новейшей драмы / Пер. Т. Могилевской // Театр. – 2011. – № 2. С. 163-175.
4. [Литературная энциклопедия, 1930] Литературная энциклопедия: В 11 т. / Ред. колл.: И. М. Беспалов, П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, И. А. Скрыпник, В. М. Фриче. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Т. 4. 716 стб.
5. [Литературный энциклопедический словарь, 1987] Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 751 с.
6. [Словарь литературоведческих терминов, 1974] Словарь литературоведческих терминов / Ред.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
7. [Театральные термины..., 2005] Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. СПб.: РИИИ, 2005. Вып. 1. 252 с.
8. [Dictionnaire encyclopedique..., 2008] Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde. / Dir. M. Corvin. Paris: Bordas, 2008. 1583 p.
9. [Ducrot, Schaeffer, 1995] Ducrot O., Schaeffer J.-M. Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage. Paris: Éd. du Seuil, 1995. 670 p.
10. [Le dictionnaire du Littéraire, 2002] Le dictionnaire du Littéraire / Dir. P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris: Presses universitaires de France, 2002. 634 p.
11. [Lexique..., 2010] Lexique du drame moderne et contemporain/ Dir. J.-P. Sarrazac. Belval: Editions Circé, 2010 [2005]. 251 p.
12. [Pierron, 2002] Pierron A. Dictionnaire de la langue du théâtre. Paris: Le Robert, 2002. 622 p.

Научная и критическая литература:

13. [Апресян, 1988] Апресян Ю. Д. Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке // Русистика сегодня. Язык: система и ее функционирование. М.: Наука, 1988. С. 57-78.
14. [Апресян, 1986] Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика: Сб. науч. статей. Вып. 28. М.: ВИНТИ, 1986. С. 5-33.
15. [Аристотель, 1957] Аристотель. Об искусстве поэзии. / Пер. В. Г. Апеллерота. М.: ГИХЛ, 1957. 183 с.
16. [Атарова, Лескисс, 1976] Атарова К. Н., Лескисс Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Изв. АН СССР, сер. лит. и яз. 1976. Т. 35. №4. С. 343-356.
17. [Атарова, Лескисс, 1980] Атарова К. Н., Лескисс Г. А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе. // Изв. АН СССР, сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. №1. С. 33-46.
18. [Бабичева, 1985] Бабичева М. Е. Стилиевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М.: МГУ, 1985. 255 с.
19. [Барбой, 1975] Барбой Ю. М. Эпическое и драматическое в советской драматургии середины двадцатых - начала тридцатых годов: дис. ... канд. иск.: 17.00.01. Л.: ЛГИТМИК, 1975. 199 с.
20. [Барт, 1994] Барт Р. Литература и значение. // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. С. 297-318.
21. [Барт, 2000] Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. - М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 50-96.
22. [Бахтин, 1963] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.
23. [Бахтин, 1975a] Бахтин М. М. Слово в романе (1934-1935) // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 72-233.

24. [Бахтин, 1975b] Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234-407.
25. [Белинский, 1948] Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собрание сочинений /под общей ред. Ф. М. Головенченко. В 3-х томах. Т. II. Статьи и рецензии 1841-1845. М.: ОГИЗ Государственное издательство художественной литературы, 1948. С. 5-66.
26. [Бенвенист, 1974] Бенвенист Э. Отношения времени во французском глаголе. // Бенвенист Э. Общая лингвистика. Пер. с франц. М.: Прогресс, 1974. С. 270-284.
27. [Бескин, 2007] Бескин Э. «Карамазовы» на сцене («Раннее утро», М., 1910, 15 октября)// Московский художественный театр в русской театральной критике: 1906 - 1918. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 287-289.
28. [Бондарко, 2005] Бондарко А. В. Теория морфологических категорий и аспектологические исследования. М.: Языки славянских культур, 2005. 624 с.
29. [Бояджиев, 1988] Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. –М.: Просвещение, 1988. 351 с.
30. [Брехт, 1965a] Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 2. С. 102-115.
31. [Брехт, 1965b] Брехт Б. О неаристотелевской драме // Брехт Б. Театр: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 2. С. 65-74.
32. [Брехт, 1965c] Брехт Б. Покупка меди // Брехт Б. Театр: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 2. С. 277-476.
33. [Брехт, 1965d] Брехт Б. Примечания к опере «Расцвет и падение города Махагони» [1930] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 1. С. 296 – 307.
34. [Булыгина, 1989] Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Пространственно-временная локализация как суперкатегория предложения // Вопросы языкознания. – 1989. – № 3. С. 51-61.
35. [Буткевич, 2010] Буткевич М. М. К игровому театру: В 2 т. — Т. 1. Лирический трактат. — М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2010. 703 с.

36. [Бюлер, 1993] Бюлер К. Теория языка: Репрезентативная функция языка. / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1993. 501 с.
37. [Вендлер, 1985] Вендлер З. Иллокутивное самоубийство. / Пер. с англ. А. А. Зализняк // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985 [1976]. С. 238-250.
38. [Виленкин, 1941] Виленкин В. Я. Вл. И. Немирович-Данченко: очерк творчества. М.: Муз. театр им. Вл. И. Немировича-Данченко, 1941. 326 с.
39. [Виленкин, 1962] Виленкин В. Я. Качалов. М.: Искусство, 1962. 262 с.
40. [Виноградов, 1971] Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. С. 105-121.
41. [Виноградов, 1936] Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – [Вып. 2]. С. 74-117.
42. [Вишневская, 1979] Вишневская И. Л. О прозе, не захотевшей стать драмой // Театр. – 1979. – № 5. С. 43.
43. [Волошинов, 1930] Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой, 1930. 188 с.
44. [Гаспаров, 1997] Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т.1. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 449-482.
45. [Гете, 1980] Гете И.-В. Об эпической и драматической поэзии [1797] / Пер. Н. Ман // Гете И.-В. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 10. Об искусстве и литературе. М.: Художественная литература, 1980. С. 274-276.
46. [Голубовский, 1979] Голубовский Б. Романа вольное течение: Заметки режиссера // Театр. 1979. №7. С. 75-80.
47. [Есперсен, 1958] Есперсен О. Философия грамматики / Пер. с англ. В. В. Пассека и С. П. Сафроновой. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. 404 с.
48. [Женетт, 1998а] Женетт Ж. Введение в архитекст [1979] / Пер с фр. С. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. – М.: Издательство имени Сабашиных, 1998. – Т. 2. С. 282–340.

49. [Женетт, 1998b] Женетт Ж. Вымысел и слог: *fictio el dictio* [1991] / Пер с фр. И. Стаф // Женетт Ж. Фигуры. М.: Издательство имени Сабашиковых, 1998. – Т. 2. С. 344-367.
50. [Женетт, 1998с] Женетт Ж. Границы повествовательности [1966] / Пер с фр. С. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. М.: Издательство имени Сабашиковых, 1998. – Т. 1. С. 283-299.
51. [Женетт, 1998d] Женетт Ж. Повествовательный дискурс [1972] / Пер. с фр. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. М.: Изд-во им. Сабашиковых, 1998. – Т. 2. С. 60—280.
52. [Забудская, 2001] Забудская Я. Л. Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.14. М.: МГУ, 2001. 191 с.
53. [Золотова, 1982] Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М.: Наука, 1982. 366 с.
54. [Золотова, 1973] Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. – М.: Наука, 1973. 350 с.
55. [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004] Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Наука, 2004. 544 с.
56. [Иванов, 1987] Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Вяч. Иванов. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 401 – 444.
57. [Ковтунова, 1986] Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 206 с.
58. [Кожевникова, 1994] Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М.: Институт русского языка РАН, 1994. 333 с.
59. [Кожин, 1978] Кожин В. В. Проблема автора и путь писателя (на материале двух повестей Юрия Трифонова) // Контекст-1977: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1978. С. 23-47.
60. [Козлов, 1984] Козлов В. И. Основные проблемы инсценирования прозы в советском драматическом театре (70-е гг.): дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М.: ГИТИС, 1984. 218с.

61. [Корман, 1972] Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 108 с.
62. [Корман, 1974] Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора: Субъектный уровень // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск: Изд-во Удм. гос. ун-та, 1974. Вып. 1 [5]. С. 219–224.
63. [Костелянец, 1979] Костелянец Б. Драматическая активность. // Театр. – 1979. – № 5. С. 59-64.
64. [Крон, 1979] Крон А. Смена объектива. // Театр. – 1979. – № 5. С. 56-58.
65. [Кроче, 1920] Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Часть I. Теория / Пер. с ит. В. Яковенко. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920. 172 с.
66. [Лейдерман, 2003] Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: 1968 – 1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.
67. [Леман, 2013] Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Пер. Н. Исаевой. М.: Фонд развития искусства драматического театра, 2013. 312 с.
68. [Липовецкий, 2008] Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. – 2008. – №89. С. 192-200.
69. [Лихачев, 1967] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. 372 с.
70. [Лотман, 1973] Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 138 с.
71. [Лотман, 1980] Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Театр. – 1980. – № 1. С. 89–99.
72. [Лотман, 1967] Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1967. Вып. 198 (Труды по знаковым системам; [Т.] 3). С. 130-145.
73. [Любимов, 1981] Любимов Б. Н. О сценичности произведений Достоевского: Лекция по курсу «История русского дореволюционного и советского театра» для студ. театр. вузов. М. : ГИТИС, 1981. 61 с.

74. [Любимов, 1976] Любимов Б. Н. Проблемы сценичности произведений Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М.: ГИТИС, 1976. 195 с.
75. [Малочевская, 2003] Малочевская И. Б. Жанр спектакля и инсценизация прозы // Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: СПбГАТИ, 2003. С. 94-131.
76. [Мейерхольд, 2008] Мейерхольд В. Э. Лекции. 1918-1919 // Искусство режиссуры / Сост. С.К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. М.: Артист, Режиссер, Театр, 2008. С. 313-430.
77. [Мейерхольд, 1968] Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. 1891-1917. 350 с.
78. [Метц, 1985] Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / Пер. с фр. // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1985. С. 112-133.
79. [Молчанова, 2008] Молчанова Н. А. Особенности функционирования комментирующих и нарративных времен и их роль в продуцировании современной французской наррации: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05. Воронеж: Пятигорский государственный лингвистический университет, 2008. 164 с.
80. [Мукаржовский, 1994a] Мукаржовский Я. Время и кино [1966]// Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чешск. В. А. Каменской / Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. М.: Искусство, 1994. С. 410–420.
81. [Мукаржовский, 1994b] Мукаржовский Я. Искусство как семиологический факт [1936] // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чешск. В. А. Каменской / Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. М.: Искусство, 1994. С. 190-198.
82. [Назирова, 2011] Назирова Р. Г. Из курса лекций «Творчество Достоевского. Проблематика и поэтика». Лекция 11. Своеобразие жанра // Назировский сборник: исследования и материалы / под ред. С. С. Шаулова. Уфа: Издательство БГПУ, 2011. С. 87-92.
83. [Никифорова, 1996] Никифорова В. [Без названия] // Проза и сцена. Московский наблюдатель, 1996. № 1-2. С. 12-15.

84. [Онипенко, 1994] Онипенко Н. К. Идея субъектной перспективы в русской грамматике // Русистика сегодня. – 1994. – №3. С. 74-83.
85. [Онипенко, 2001] Онипенко Н. К. Три параметра лингвистической интерпретации текста // Текст. Интертекст. Культура. М.: Азбуковник, 2001. С. 9-24.
86. [Остин, 1986] Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов / Пер. с англ. А. А. Медниковой. М.: Прогресс, 1986. С. 22–129.
87. [Пави, 1991] Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
88. [Павис, 2003] Павис П. Словарь театра / Пер. с фр. М.: Изд-во «ГИТИС», 2003. 516 с.
89. [Падучева, 1995] Падучева Е. В. В. В. Виноградов и наука о языке художественной прозы // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 54, № 3, 1995. С. 39–48.
90. [Падучева, 1985] Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. М.: Наука, 1985. 272 с.
91. [Падучева, 2008] Падучева Е. В. Режим интерпретации как контекст, снимающий неоднозначность // Мат-лы междунар. конф. «Диалог-2008». Электронная версия. URL: <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2008/materials/html/64.htm>. Дата обращения: 20.01. 2014
92. [Падучева, 2010] Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки славянской культуры, 1996. Изд. 2-е, 2010. 480 с.
93. [Петрова, 2013] Петрова Н. Ю. Из романа в пьесу: проблема межжанровых трансформаций // Вестник Московского института лингвистики. – 2013. – № 5. С. 54-59.
94. [Пискатор, 1934] Пискатор Э. Политический театр. / Пер. с нем. М. Зельдович. М.: ГИХЛ, 1934. 229 с.
95. [Платон, 1971] Платон. Государство. / Пер. С древнегреч. А. Н. Егунова // Платон. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971. С. 386-417.
96. [Поляков, 1983] Поляков М. Я. Драма в системе художественной коммуникации // Поляков М. Я. В мире идей и образов: историческая поэтика и теория жанров. М.: Советский писатель, 1983. С. 237-248.

97. [Поспелов, 1983] Поспелов Г. Н. Сюжет и ситуация // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. С. 34-59.
98. [Поспелов, 1966] Поспелов Н. С. О двух рядах грамматических значений глагольных форм времени в русском языке // Вопросы языкознания. — 1966. — № 2. С. 17-29.
99. [Ремез, 2007] Ремез О. Я. Перевод с литературного // Мастерство режиссуры. I-V курсы / Под общей ред. Н. А. Зверевой. М.: РАТИ-ГИТИС, 2007. С. 150-169.
100. [Реферовская, 1983] Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста. Л.: Наука, 1983. 216 с.
101. [Рикер, 1998] Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. / Пер. Т. В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.
102. [Рикер, 2000] Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. / Пер. Т. В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 224 с.
103. [Рикер, 1995] Рикер П. Повествовательная идентичность // Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью. М.: Academia, 1995. С. 19-37.
104. [Розовский, 1981] Розовский М. Не делайте больших глаз. Литературная газета. — 1981. — №2. С. 8.
105. [Рудницкий, 1990] Рудницкий К. Л. Кентавры // Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. С. 265-295.
106. [Рудницкий, 1961] Рудницкий К. Л. Портреты драматургов. М.: Советский писатель, 1961. 400 с.
107. [Рудницкий, 1981] Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. 112 с.
108. [Рудницкий, 1969] Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
109. [Серль, 1999] Серль Дж. Р. Логический статус художественного дискурса / Пер. с англ. А. Д. Шмелева // Логос. 1999. № 3 (13). С. 34-48.
110. [Сидорова, 2000] Сидорова М. Ю. Грамматическое единство художественного текста: Проза и поэзия. Дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. М.: МГУ, 2000. 485 с.
111. [Сидорова, 1999] Сидорова М. Ю. Лингвистическая интерпретация сценической интерпретации: «Пиковая дама» в постановке П. Фоменко» //

Университетский Пушкинский сборник. М.: Издательство Московского государственного университета, 1999. С. 581-591.

112. [Скороход, 2010] Скороход Н. С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. 344 с.

113. [Современное зарубежное литературоведение, 1999] Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада-ИНИОН, 1999. 319 с.

114. [Сокурова, 2004] Сокурова О. Б. Большая проза и русский театр (сто лет сценического освоения прозы). 2-е изд. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2004 [2003]. 329 с.

115. [Сребрянская, 2005] Сребрянская Н. А. Нарративный дейксис и его корреляция с категориями художественного текста // Вестник ТГПУ. 2005. №3. С. 69-74.

116. [Тодоров, 1975] Тодоров Цв. Поэтика. // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. М.: Прогресс, 1975. С. 37-113.

117. [Томашевский, 2003] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2003 [1925]. 334 с.

118. [Тынянов, 1977] Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Искусство, 1977. С. 255-269.

119. [Тураева, 1979] Тураева З. Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). Учеб. пособие [для ин-тов и фак. иностр. яз.]. М.: Высш. школа, 1979. 219 с.

120. [Туровская, 1979] Туровская М. Сближение. // Театр. – 1979. – № 6. С. 36.

121. [Успенский, 2011] Успенский Б. А. Дейксис и вторичный семиозис в языке // Вопросы языкознания. – 2011. – № 2. С. 3-30.

122. [Успенский, 1995] Успенский Б. А. Поэтика композиции [1970] // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 9-218.

123. [Успенский, 2012] Успенский Б. А. Ego loquens: язык и коммуникационное пространство. М.: Издательство РГГУ, 2012. 344 с.

124. [Уэллек, Уоррен, 1978] Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. 328 с.

125. [Хализев, 1979] Хализев В. Е. Два текста // Театр. – 1979. – №6. С. 53-56.
126. [Хализев, 1986] Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.
127. [Филюшкина, 1980] Филюшкина С. Н. «Драматизация романа» (к проблеме понятия) // Поэтика литературы и фольклора. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1980. С. 65-74.
128. [Флоренский, 1993] Флоренский П. А. Анализ пространственности и временности в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
129. [Фрадкин, 1963] Фрадкин И. М. Творческий путь Брехта-драматурга // Бертольт Брехт. Театр. В 5 томах. М.: Искусство, 1963. Т. 1. С. 5-61.
130. [Халип, 1973] Халип В. Т. Строка, прочтенная театром. // Минск: Наука и техника, 1973. 215 с.
131. [Цимбал, 1977] Цимбал С.Л. Театр. Театральность. Время.Л.: Искусство, 1977.
132. [Чепуров, 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. 235 с.
133. [Шерель, 2006] Шерель А. Радиовещание 1920-30-х годов: К проблеме взаимного влияния немецкой и русской аудиокультур // Советская власть и медиа : сб. ст. / по общ. ред. Х. Гюнтер и С. Хэнсен. СПб : Академический проект, 2006. С. 104-112.
134. [Шиллер, 1957] Шиллер Ф. О применении хора в трагедии // Шиллер Ф. Собрание сочинений в 7 томах. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. Статьи по эстетике. С. 655-664.
135. [Шкилева, 1972] 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. 225 с.
136. [Шкловский, 1925] Шкловский В.Б. О теории прозы. М.; Л.: Круг, 1925. 189 с.
137. [Шмид, 2003] Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
138. [Яблоновский, 1910а] Яблоновский С. «Братья Карамазовы» (Художественный театр) // Русское слово. М., 1910, 15 октября. С. 4-5.

139. [Яблоновский, 1910b] Яблоновский С. Художественный театр // Русское слово. М., 1910, 19 августа. С. 5.
140. [Якобсон, 1990] Якобсон Р. О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений / Р. О. Якобсон; пер. с англ. Н. В. Перцева // Теория метафоры: сб. / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С.110-132.
141. [Якобсон, 1975] Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон; пер. с англ. И. А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. / пер. с англ., фр., нем., чеш., польск. и болг. яз.; под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова, сост. М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С.193-230.
142. [Якубова 2010] Якубова Н. Культ рассказа. Заметки о поколении 1990-2000-х годов в восточноевропейской режиссуре // Вопросы театра. – 2010. – №1-2. С. 43-68.
143. [Abirached, 1978] Abirached R. La crise du personnage dans le theatre moderne. Paris: B. Grasset, 1978. 506 p.
144. [Aristote, 1980] Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris: Ed. du Seuil, 1980. 465 p.
145. [Bal, 1977] Bal M. Narratologie. Les Instances du Récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris: Editions Klincksieck, 1977. 199 p.
146. [Bally, 1912] Bally Ch. Le style indirect libre en français moderne // Sonderabdruck aus Germanisch-romanische Monatsschrift. Kiel: H. Schröder, 1912. Pp. 549-556, 597-606.
147. [Banfield, 1982] Banfield A. Unspeakable sentences : narration and representation in the language of fiction. Boston : Routledge & Kegan Paul, 1982. 316 p.
148. [Biet, Triaud, 2006] Biet C., Triaud C. Qu'est-ce que le théâtre? Paris: Gallimard, 2006. 1050 p.
149. [Blin, 1953] Blin G. Stendhal et les problèmes du roman. Paris: José Corti, 1953. 339 p.
150. [Booth, 1983] Booth W. The Rhetoric of fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1983 [1961]. 572 p.
151. [Bremond, 1964] Bremond C. Le message narratif // Communications. – 1964. – №4. Recherches sémiologiques. Pp. 4-32.

152. [Chatman, 1990] Chatman S. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990. 240 p.
153. [Chatman, 1978] Chatman, S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1978. 277 p.
154. [Cohn, 1978] Cohn D. Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978. 331 p.
155. [Corvin, 2003] Corvin M. L'adaptation théâtrale: une typologie de l'indécidable // Pratiques. – 2003. – № 119/120. Pp. 149-172.
156. [Corvin, 1985] Corvin M. Du genre au «texte», une esthétique de la convergence. // Théâtre / roman. Les deux scènes de l'écriture. Entretiens de Saint-Étienne, I, 27-28 novembre 1984. Paris: Centre national de développement culturel de la ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, 1985. Pp. 7-13.
157. [Corvin, 1978] Corvin M. La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral // Degrés, 1978, № 13 («Théâtre et sémiologie»). C1-c23.
158. [Danan, 2010] Danan J. Qu'est-ce que la dramaturgie? Arles: Actes Sud, 2010. 76 p.
159. [Danon-Boileau, 1982] Danon-Boileau L. Produire le fictif. Paris: Klincksieck, 1982. 182 p.
160. [Dort, 1985] Dort B. Affaires de dramaturgies // Actes du colloque de Reims: Théâtre universitaire et institutions. Caen: Fédération nationale du théâtre universitaire, 1985. Pp. 62-77.
161. [Dort, 1986] Dort B. L'état d'esprit dramaturgique // Théâtre/Public n° 67. 1986. Pp. 8-12.
162. [Ducrot, 1984] Ducrot O. Le dire et le dit. Paris: Les éditions de minuit, 1984. 237 p.
163. [Eigenmann, 2003] Eigenmann É. Le mode dramatique [online]. Méthodes et problèmes. Genève: Dpt. de français moderne, 2003. URL: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/>. Дата обращения: 20.11. 2013
164. [Elam, 1980] Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. London: Routledge, 1980. 248 p.

165. [Ermans, 1979] Ermans C. Théâtre et roman: «Martin Eden». Analyse du récit dans le roman de Jack London et dans le spectacle de la Salamandre. Mémoire sous la dir. de B. Dort. Université catholique de Louvain, 1979. 122 p.
166. [Ezquerro, 1992] Ezquerro M. Sur le statut du texte didascalique // Actualités de la recherche en linguistique hispanique (Actes du colloque de Limoges, mars 1990). Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1992. Pp.141-147.
167. [Farcy, 1993] Farcy Gérard-Denis. L'adaptation dans tous ses états. // Poétique. – 1993. – № 96. Pp. 387-414.
168. [Fouano, 1992] Fouano R. Les adaptations théâtrales de textes de fiction narrative en France depuis 1968. Thèse de doctorat. Paris: Paris IV, 1992. 578 p.
169. [Friedman, 1975] Friedman N. Form and meaning in fiction. Athens: The Univ. of Georgia press, 1975. 420 p.
170. [Friedman, 1967] Friedman N. Point of view in fiction // The theory of the novel. Ed. by Stevick Ph. New York: Free Press, 1967. Pp. 108-139.
171. [Fuchs, 1996] Fuchs E. The death of character: perspectives on theater after modernism. Bloomington; Indianapolis: Indiana university press, 1996. 224 p.
172. [Fromilhague, Sancier-Château, 2002] Fromilhague C., Sancier-Château A. Introduction à l'analyse stylistique. Paris: Nathan/ VUEF, 2002. 272 p.
173. [De Viveiros, 2009] 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.
174. [Gandon, 1997] Gandon F. Benveniste et la catégorie du romanesque: Greimas, Weinrich, Larbaud, Dujardin // Linx [En ligne]. – 1997. – № 9. URL : <http://linx.revues.org/1029>. Дата обращения: 20.12. 2013
175. [Gaudreault, 1998] Gaudreault A., Philippe M. Transécriture et médiatique narrative. L'enjeu de l'intermédiarité // La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Sous la dir. de Gaudreault A. et Groensteen T. Québec/Angoulême: Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998. Pp. 31-52.
176. [Genette, 1983] Genette G. Nouveau discours du récit. Paris: Seuil, 1983. 118 p.
177. [Genette, 1982] Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris, Seuil, 1982. 467 p.
178. [Gouhier, 1958] Gouhier H. L'oeuvre théâtrale. Paris: Flammarion, 1958. 218 p.

179. [Ingarden, 1971] Ingarden R. Les fonctions du langage au théâtre // Poétique. – 1971. – № 8. Pp. 531-538.
180. [Issacharoff, 1985] Issacharoff M. Le spectacle du discours. Paris: José Corti, 1985. 175 p.
181. [James, 1934] James H. The art of the novel: critical prefaces. New York; London: Charles Scribner's sons, 1934. 348 p.
182. [Jaubert, 2000] Jaubert A. Le discours indirect libre : dire et montrer. Approche pragmatique. Le style indirect libre et ses contextes. Cahiers Chronos 5. Amsterdam: Rodopi, 2000. Pp. 49-69.
183. [Jauss, 1955] Jauss H. R. Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts «A la recherche du temps perdu»: Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberg: Carl Winter, 1955. 206 S.
184. [Joinnault, 2008] Joinnault B. Faire théâtre de tout : la mise en scène des textes non dramatiques chez Antoine Vitez. Thèse. Rennes: Univ. de Rennes 2, 2008. 623 p.
185. [July, 2010] July J. Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïté narrative // Questions de style. – 2010. – № 7. Pp. 117-130. URL : <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier7/textes/08july.pdf>. Дата обращения: 20.02. 2014.
186. [Hamburger, 1973] Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, Klett-Cotta, 1957. Англ. перевод: «The Logic of Literature». Bloomington; London: Indiana University Press, 1973. 369 p.
187. [Hartmann, 1924] Hartmann E. v. Philosophie des Schönen. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde, 1924. 804 S.
188. [Hersberg-Pierrot, 2003] Herschberg-Pierrot A. Stylistique de la prose. Paris: Belin, 2003 [1993]. 319 p.
189. [Hesse-Weber, 2010] Hesse-Weber A. De l'adaptation théâtrale: pour une approche sémiotique et didactique. Thèse de doctorat. Metz-Nancy, 2010. 839 p.
190. [Hubert, 2012] Hubert M.-C. Avant-propos. // De l'hypertrophie du discours didascalique au XXe siècle, dir. Marie-Claude Hubert et Florence Bernard. Presses universitaires de Provence, 2012. Pp. 5-12.
191. [Hubert, 2005] Hubert M.-C. Paul Claudel: un théâtre rhapsodique. // Paul Claudel 19. Théâtre et récit. Paris-Caen: Minard, 2005. Pp. 33-51.

192. [Kennedy, 1983] Kennedy A. Dramatic Dialogue. The duologue of personal encounter. New York: Cambridge University Press, 1983. 283 p.
193. [Kerbrat-Orecchioni, 1980] Kerbrat-Orecchioni C. L'énonciation de la subjectivité dans le langage. Paris, Armand Colin, 1980. 290 p.
194. [Kindt, Müller, 1999] Kindt T., Müller H.-H. Der implizite Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs // Rückkehr des Autors Beiträge zur Rechtfertigung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Ed. F. Jannidis, 1999. S. 273-287.
195. [Kowzan, 1992] Kowzan T. Sémiologie du théâtre. Paris: Nathan, 1992. 205 p.
196. [Lamarque-Rootering, 2007] Lamarque-Rootering M.-P. Les adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle. Thèse. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 2007. 468 p.
197. [Lämmert, 1955] Lämmert E. Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler, 1955. 296 S.
198. [Larthomas, 1980] Larthomas P. Le langage dramatique. Paris, Presses Universitaires de France, 1980. 478 p.
199. [Ledur, 1992] Ledur D. Réflexion sur l'adaptation théâtrale. // Études Théâtrales. – 1992. – № 2. Pp. 28-56.
200. [Lehmann, 1991] Lehmann H.-T. Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: J.B. Metzler, 1991. 232 S.
201. [Leibfried, 1972] Leibfried E. Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie. Stuttgart: Metzler, 1972. 360 S.
202. [Lintvelt, 1981] Lintvelt J. Essai de typologie narrative: le «point de vue»: théorie et analyse. Paris, José Corti, 1981. 315 p.
203. [Lips, 1926] Lips M. Le style indirect libre. Paris: Payot, 1926. 239 p.
204. [Lubbock, 1926] Lubbock P. The craft of fiction. London: Jonathan Cape, 1926 [1921]. 274 p.
205. [Lyons, 1977] Lyons J. Semantics. Cambridge University Press, 1977. Two volumes. 897 p.
206. [Macé, 2012] Macé N. Les didascalies dans le théâtre de Paul Claudel : du spectacle virtuel au spectacle total // De l'hypertrophie du discours didascalique au XXe siècle / sous la direction de Marie-Claude Hubert & Florence Bernard. Presses Universitaires de Provence, 2012. Pp. 15-24.

207. [Maingueneau, 1991] Maingueneau D. L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive. Paris: Hachette Université, 1991. 268 p.
208. [Maingueneau, 2007] Maingueneau D. Linguistique pour le texte littéraire. Paris, Armand Colin, 2007 [1986]. 256 p.
209. [Martin, 1993] Martin B. La théâtralisation du texte écrit non-théâtral: thèse de doctorat. Saint-Denis: Paris VIII, 1993. 625 p.
210. [Maurin, 2000] Maurin F. Adapter ad lib // L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance. Caen: Presses universitaires de Caen, 2000. Pp. 87-92.
211. [Mayaux, 2002] Mayaux C. Le Livre de Christophe Colomb» de Paul Claudel: l'imaginaire du texte entre lyrique et dramatique. // Le Dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIX^e et XX^e siècles. Actes du colloque d'Avignon des 4-6 juin 1998. /Dir. P. et D. Alexandre. Presses Universitaires de Franche-Comté, 2002. Pp. 197-216.
212. [McHale, 1978] McHale B. Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts // PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1978. Vol. 3. № 2. Pp. 249-287.
213. [McHale, 2009] McHale B. Speech Representation // Handbook of Narratology / Ed. P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schanert. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. Pp. 434-446.
214. [Mendilow, 1952] Mendilow A. A. Time and the Novel. London: P. Nevill, 1952. 245 p.
215. [Miller, 1981] Miller J. G. From Novel to Theatre: Contemporary Adaptations of Narrative to the French Stage. // Theatre Journal, 1981, Vol.33 (4). Pp. 431-452.
216. [Monod, 1977a] Monod R. Mode ou code: les dramaturgies emboîtées. // Travail théâtral, № 27, avril-juin 1977. Pp. 10-16.
217. [Monod, 1977b] Monod R. Les textes de théâtre. Paris: CEDIC, 1977. 191 p.
218. [Müller, 1948] Müller G. Erzählzeit und erzählte Zeit // Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen: Mohr, 1948. S. 195-212.
219. [Naugrette, 2002] Naugrette F. Le plaisir du spectateur de théâtre. Rosny-sous-Bois: Bréal, 2002. 192 p.

220. [Nünning, 1989] Nünning A. Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Elliots. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1989. 331 S.
221. [Pavis, 2012] Pavis P. L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma. Paris: Armand Colin, 2012. 431 p.
222. [Pavis, 1982] Pavis P. Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale. Presses Universitaires de Lille, Lille 1982. 228 p.
223. [Petersen, 1925] Petersen J. Zur Lehre von d. Dichtungsgattungen // Festschrift Aug. Sauer. Zum 70 Geburtstag. Stuttgart: J.B. Metzler, 1925. S. 72–116.
224. [Pfister, 1988] Pfister M. Das Drama: Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988. Англ. перевод: The Theory and analysis of drama. New York: Cambridge University Press, 1988. 339 p. (страницы по англ. изданию)
225. [Plana, 1999] Plana M. La relation roman-théâtre des Lumières à nos jours, théorie, études de textes. Thèse. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1999. 590 p.
226. [Plana, 2004] Plana M. Roman, théâtre, cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts. Rosny-sous-Bois: Bréal, 2004. 255 p.
227. [Pouillon, 1946] Pouillon J. Temps et roman. Paris: Gallimard, 1946. 283 p.
228. [Rabatel, 1998] Rabatel A. La construction textuelle du point de vue. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1998. 202 p.
229. [Raymond, 1988] Raymond M. Le roman. Paris: Armand Colin, 1988. 192 p.
230. [Reichenbach, 1947] Reichenbach H. Elements of symbolic logic. N.Y.: The MacMillan Co, 1947. 437 p.
231. [Rey, 2001] Rey A. Antoine Vitez et Louis Aragon: Une filiation revendiquée. Thèse. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 2001. 416 p.
232. [Ricardou, 1967] Ricardou, J. Problèmes du nouveau roman. Paris: Seuil, 1967. 206 p.
233. [Romberg, 1962] Romberg B. Studies in the narrative technique of the first-person novel. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962. 378 p.
234. [Ryngaert, 2005] Ryngaert J.-P., Danan J. (dir.) Nouveaux territoires du dialogue. Arles: Actes Sud, 2005. 225 p.

235. [Ryngaert, 2001] Ryngaert J.-P. Personnage (crise du). // La Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche. Études théâtrales. – 2001. – № 22. Pp. 87-90.
236. [Ryngaert, Sermon, 2006] Ryngaert J.-P., Sermon J. Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition. Montreuil-sous-Bois: Ed. théâtrales, 2006. 169 p.
237. [Ryngaert, Sermon, 2012] Ryngaert J.-P., Sermon J. Théâtre du XXI^e siècle : commencements. Paris : Armand Colin, 2012. 256 p.
238. [Sabler, 2004] Sabler W. Brecht et la radio. Le cas de Lucullus // Relais et passages. Fonctions de la radio en contexte germanophone. Textes réunis par Claudia Krebs et Christine Meyer, Paris: Editions Kimé, 2004. Pp. 107-126.
239. [Shmid, 1973] Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München: Wilhelm Fink, 1973. 298 S.
240. [Sermon, 2003] Sermon J. Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) // Pratiques № 119/120, 2003. Pp. 119-130.
241. [Serpieri, 1978] Serpieri A. Propositions théoriques de découpage du texte théâtral. // Degrés, 1978, № 13. Pp. i-i2.
242. [Spitzer, 1928] Spitzer L. Zum Stil Marcel Prousts // Spitzer L. Stilstudien II: Stilsprachen. München: Hübner, 1928. S. 365-497.
243. [Stalloni, 2005] Stalloni Y. Les genres littéraires. Paris: Armand Colin, 2005. 127 p.
244. [Stanzel, 1955] Stanzel F. K. Die typischen Erzählsituationen im Roman: dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses, u. a. Wien; Stuttgart: W. Braumüller, 1955. 176 S.
245. [Stanzel, 1979] Stanzel F. K. Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979. 333 S.
246. [Styan, 1983] Styan J. L. Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3, Expressionism and Epic Theatre. Cambridge University Press, 1983. 244 p.
247. [Szondi, 2006] Szondi P. Theorie des modernen Dramas: 1880-1950. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1965. Франц. перевод: La théorie du drame moderne. Belval: Circé, 2006. 163 p.
248. [Temkine, 1987] Temkine R. Le théâtre au présent. Paris: R. Temkine, 1987. 329 p.

249. [Thomasseau, 1984] Thomasseau J.-M. Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien // *Littérature*. – 1984. – № 53. Le lieu / La scène. Pp. 79-103.
250. [Todorov, 1966] Todorov T. Les catégories du récit littéraire. // *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. Pp. 125-151.
251. [Ubersfeld, 1994] Ubersfeld A. Antoine Vitez: metteur en scène et poète. Paris: Ed. des Quatre-Vents, 1994. 175 p.
252. [Ubersfeld, 1996a] Ubersfeld A. Les termes clés de l'analyse de théâtre. Paris, Seuil, 1996. 87 p.
253. [Ubersfeld, 1996b] Ubersfeld A. Lire le théâtre. I. Paris: Belin, 1996 [1977]. 237p.
254. [Ubersfeld, 1996c] Ubersfeld A. Lire le théâtre. II. L'école du spectateur. Paris: Belin, 1996. 318 p.
255. [Van den Heuvel, 1985] Van den Heuvel P. Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'énonciation. Paris: José Corti, 1985. 319 p.
256. [Vinaver, 1993] Vinaver Michel. Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre. Paris: Actes Sud, 1993. 922 p.
257. [Viswanathan-Delord, 2000] Viswanathan-Delord J. Spectacles de l'esprit: Du roman dramatique au roman-théâtre. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval, 2000. 266 p.
258. [Weinrich, 1973] Weinrich Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer, 1964. Франц. перевод: «Le Temps. Le récit et le commentaire». Paris: Seuil, 1973. 333 p.
259. [Werner, 1999] 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.

Другие материалы:

260. [Качалов, 1954] Качалов В. И. Два образа // Василий Иванович Качалов: Сборник статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В. Я. Виленкин. М.: Искусство, 1954. С. 32-34.

261. [Мацкин, 1984] Мацкин А. П. Станиславский. Скрещение идей и судеб в «Мертвых душах» // Мацкин А. П. На темы Гоголя. М.: Искусство, 1984. С. 214-374.
262. [Немирович-Данченко, 1979] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В двух томах. Т.2. М.: Искусство, 1979. 742 с.
263. [Скороход, 2009] Скороход Н. С. Я прохожу сквозь текст, а поток прозы проходит сквозь меня... (интервью с С. Женовачем) // Петербургский театральный журнал. – № 4 [58]. – 2009. С. 24-32.
264. [Татищев, 1916] Татищев В. К. Как я ставил «Мертвые души» // Рампа и жизнь. – 1916. – №35. С. 9-10.
265. [Товстоногов, 1988] Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. 555 с.
266. [Claudel, 1965b] Claudel P. Note sur Christophe Colomb // Claudel P. Théâtre, 2. Paris: Gallimard, 1965b. Pp. 1491-1494.
267. [Bellorini, 2010] Bellorini J. Tempête sous un crâne : Notes d'intention. Paris: Cie Air de Lune, 2010. 7 p.
268. [Copfermann, 1999] Copfermann E. Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot). Paris: POL, 1999. 265 p.
269. [Milianti, 1976] Milianti A. 100 fois sur le métier... // ATAC informations, № 81, décembre 1976. Pp. 12-14.
270. [Vitez, 1991] Vitez A. Le théâtre des idées. Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu. Paris: Gallimard, 1991. 608 p.
271. [Piscator, 1956] Piscator E. L'adaptation de romans à la scène. // Le théâtre dans le monde/World Theater. – 1956. – № 47. Pp. 300-301.

ИСТОЧНИКИ

Инсценировки:

1. [Абрамов/Любимов, 1974] Абрамов Ф. А. Деревянные кони: пьеса в 2 действиях по повестям «Деревянные кони», «Пелагея», «Алька». М.: ВААП, 1974. 66 с.
2. [Абрамов/Молько, 1983] Абрамов Ф. Пелагея и Алка. Инсценировка в 2 д. В. Молько. Нов. ред. М.: ВААП-Информ, 1983. 76 с.
3. [Андреев/Карбаускис, 2005] Андреев Л. Н. Рассказ о семи повешенных. Инсценировка М. Карбаускиса. - Экземпляр литературной части Московского театра п/р О. Табакова, 2005. – 13 с.
4. [Бондарев/Голубовский, 1975] Голубовский Б. Г. Горячий снег. Сцен. роман в 2 ч. Инсценировка по одноим. Роману Ю. Бондарева. М.: ВААП, 1975. 88 с.
5. [Бондарев/Рогачевский, 1978] Бондарев Ю. В. Берег. Роман для театра в двух частях. Инсценировка М. Рогачевского. М.: ВААП, 1978. 89 с.
6. [Бондарев/Рогачевский, 1983] Бондарев Ю. В. Выбор. Драма в двух частях М. Рогачевского. М.: ВААП-Информ, 1983. 61 с.
7. [Быков/Володарский, 1975] Володарский Э. За давностью лет. Пьеса в 2-х частях по мотивам повестей В.Быкова. М.: ВААП, 1975.
8. [Васильев, 1975] Васильев Б. Л. Не стреляйте в белых лебедей. Драматическая притча в двух частях. М.: ВААП, 1975. 108 с.
9. [Гоголь/Булгаков, 1932] Мертвые души. Комедия в 4-х действиях, 13 картинах с прологом. По поэме Н. В. Гоголя. Инсценировка М. А. Булгакова. Перепечатано с суфлерского экземпляра МХАТ, 1932. Архив государственной центральной театральной библиотеки. 63 с.
10. [Гончаров/Розов, 2001] Розов В. С. Обыкновенная история (И. Гончаров): инсценировка // Розов В. С. Собрание сочинений. Т. 3: Инсценировки; Мысли о прочувствованном и пережитом: Публикации в периодических изданиях. / Сост. Ю. Голубицкий. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 6-61.
11. [Горький/Любимов, Глаголин, 1977] Мать. Инсценировка в 2 д. Ю. Любимова и Б. Глаголина. одноим. романа М. Горького. Репертуар Моск. Театра драмы и комедии на Таганке. М.: ВААП, 1977. 59 с.
12. [Достоевский/Женовач, 2004] Женовач С. Мальчики. Композиция по девяти главам романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского. Экземпляр литературной

части Студии театрального искусства п/р С. Женовача, 2004. 30 с.

13. [Достоевский/Немирович-Данченко, 1910] Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Инсценировка Вл. Ив. Немировича-Данченко // Запасной экз. пьесы первого вечера. Музей МХАТ. 1910. 169 с.
14. [Достоевский/Раздинский, 1956] Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. Драма в 4 действиях. Инсценировка С. А. Раздинского. М.: ВУОАП, 1956. 99 с.
15. [Достоевский/Розов, 2001] Розов В. С. Мальчики (Ф. Достоевский «Братья Карамазовы»): инсценировка // Розов В. С. Собрание сочинений. Т. 3: Инсценировки; Мысли о прочувствованном и пережитом: Публикации в периодических изданиях. / Сост. Ю. Голубицкий. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 62-99
16. [Достоевский/Товстоногов, 1958] Достоевский Ф. М. Идиот: сценическая композиция в трех действиях Г. Товстоногова. М.: ВУОАП, 1958. 102 с.
17. [Зюскинд/Кобелев, 2012] Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере. Инсценировка Н. Кобелева под редакцией А. Я. Шапиро. СПб, 2012. Экземпляр режиссера. 22 с.
18. [Иванов, 1937] Иванов Вс. Бронепоезд 1469. Пьеса в 4 действиях. М.: Худ. лит., 1937. 88 с.
19. [Кибиров/Брусникина, 2013] Брусникина М. Лада или Радость. Инсценировка одноименной повести Т. Кибирова. Экземпляр литературной части театра РАМТ, 2013. 53 с.
20. [Лесков/Гончаров, 1980] Леди Макбет Мценского уезда. Хоровой сказ в одиннадцати запевах. Пьеса А. А. Гончарова по мотивам очерка Н. С. Лескова. Репертуар Моск. акад. театра им. Вл. Маяковского. М.: ВААП-Информ, 1980. 66 с.
21. [Лесков/Женовач, 2006] Лесков Н. С. Захудалый род: семейная хроника князей Протозановых в двух частях. Композиция С. Женовача. Экземпляр литературной части Студии театрального искусства п/р С. Женовача, 2006. 83 с.
22. [Манн/Карбаускис, 2011] Манн Т. Будденброки. Инсценировка М. Карбаускиса. Экземпляр литературной части театра РАМТ, 2011. 27 с.
23. [Мерас/Карбаускис, 2010] Мерас И. Ничья длится мгновение. Инсценировка М. Карбаускиса. — Экземпляр литературной части театра РАМТ, 2010. 49 с.
24. [Набоков/Каменькович, 2010] Набоков В. В. Дар. Инсценировка Е. Б. Каменьковича. Экземпляр литературной части театра «Мастерская

П. Фоменко», 2010. 40 с.

25. [Набоков/Орлов, Суворов, 2014] Набоков В.В. Машенька. Инсценировка И. Орлова и А. Суворова. Режиссерский экземпляр. 2014. 29 с.
26. [Платонов/Женовач, 2009] Платонов А. П. Река Потудань. Композиция С. Женовача. Экземпляр литературной части Студии театрального искусства п/р С. Женовача, 2009. 9 с.
27. [Платонов/Карбаускис, 2007] Платонов А.П. Рассказ о счастливой Москве. Инсценировка М. Карбаускиса по роману «Счастливая Москва». Экземпляр литературной части Московского театра п/р О. Табакова, 2007. 17 с.
28. [Рабле/Богомоллов, 2014] Гаргантюа и Пантагрюэль. Пьеса К. Богомоллова по мотивам Ф. Рабле. Театр Наций, Москва, 2014. Экземпляр актера С. Епишева. 44 с.
29. [Распутин, 1979] Распутин В. Г. Живи и Помни. Драма в 2 актах. М.: ВААП, 1979. 69 с.
30. [Толстой/Волков, 1937] Волков Н. Д. Анна Каренина. Драматическая композиция в 5 действиях по роману Л. Н. Толстого. М.: Искусство, 1937. 140 с.
31. [Толстой/Клим, 2012] Клим. Ожидание. Т. 3: Лев Николаевич Толстой: Анна Каренина / Ред.-сост. Е. Ю. Карась. М.: Янус-К, 2012. 240 с.
32. [Толстой/Раскольников, 1929] Воскресение. Инсценировка Ф. Раскольникова [и Вл. И. Немировича-Данченко] по роману Л. Н. Толстого. Музей МХАТ, 1929. 115 с.
33. [Толстой/Розовский, 1983] Розовский М. История лошади. Пьеса Марка Розовского по повести Льва Толстого «Холстомер» в двух актах // Розовский М. Превращение. М.: Советская Россия, 1983. С. 41- 75.
34. [Толстой/Станкевич, 2011] Толстой Л. Н. Дьявол. Инсценировка М. Станкевича. Экземпляр литературной части Московского театра п/р О. Табакова, 2011. 21 с.
35. [Толстой/Фоменко, 2001a] Толстой Л. Н. Война и мир: начало романа. Сценическая композиция – П. Фоменко, Э. Диксон, Г. Покровская, Е. Калинин. Экземпляр литературной части театра «Мастерская П. Фоменко», 2001. 41 с.
36. [Толстой/Фоменко, 2001b] Толстой Л. Н. Семейное счастье. Инсценировка П. Н. Фоменко. Экземпляр литературной части театра «Мастерская П. Фоменко», 2001. 47 с.

37. [Трифонов, Любимов, 1982a] Трифонов Ю. В., Любимов Ю. П. Дом на набережной // Юрий Трифонов. Театр писателя: три повести для театра. М.: Сов. Россия, 1982. С. 96-139.
38. [Трифонов, Любимов, 1982b] Трифонов Ю. В., Любимов Ю. П. Обмен // Юрий Трифонов. Театр писателя: три повести для театра. М.: Сов. Россия, 1982. С. 50-95.
39. [Фадеев/Захаров, Прут] Фадеев А. Разгром. Драматическая поэма в 2 частях М. Захарова и И. Прута. Вариант Московского академического театра им. Вл. Маяковского. М.: ВУОАП, 1970. 88 с.
40. [Флобер/Коонен, 1959] Коонен А.Г. Мадам Бовари. Сценич. композиция по одноименному роману [Г. Флобера] в 4 акт. М., ВААП, 1959. 111 с.
41. [Чехов/Гинкас, 1999] Чехов А. П. Черный монах. Инсценировка К. М. Гинкаса. Экземпляр литературной части МТЮЗа, 1999. 21 с.
42. [Чехов/Гинкас, 2001] Чехов А. П. Дама с собачкой. Инсценировка К. М. Гинкаса. Экземпляр литературной части МТЮЗа, 2001. 19 с.
43. [Чехов/Гинкас, 2004] Чехов А. П. Скрипка Ротшильда. Пьеса К. М. Гинкаса. Экземпляр литературной части МТЮЗа, 2004. 9 с.
44. [Чехов/Женовач, 2009] Чехов А. П. Три года. Композиция Сергея Женовача. Экземпляр литературной части Студии театрального искусства п/р С. Женовача, 2009. 31 с.
45. [Чехов/Скороход, 2010] Скороход Н. С. Дама с собачкой / Как инсценировать прозу : проза на русской сцене : история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. С.315-343.
46. [Чехов/Станкевич, 2012] Чехов А. П. Жена. Сценическая композиция М. Станкевича. Экземпляр литературной части Московского театра п/р О. Табакова, 2012. 42 с.
47. [Шишкин/Каменькович, 2006] Шишкин М. А. «Самое важное» (этюды и импровизации по роману «Венерин волос»). Инсценировка Е. Б. Каменьковича. Экземпляр литературной части театра «Мастерская П.Н. Фоменко», 2006. 46 с.
48. [Шишкин/Кобелев, 2012] Шишкин М. А. Кампанила Святого Марка. Инсценировка Н. Кобелева. – Режиссерский экземпляр, 2012. 19 с.
49. [Шолохов/Градов, 1975] Шолохов М. А. Судьба человека. Пьеса П. Градова в

двух частях. М.: ВААП, 1975. 45 с.

50. [Шолохов/Охлопков, Лукин, 1967] Шолохов М. А. Тихий Дон: сценическая композиция Н. П. Охлопкова и Ю. Лукина в трех действиях. По мотивам 3-й и 4-й книг романа. М., ВУОАП, 1967. 84 с.
51. [Шолохов/Товстоногов, Шварц, 1977] Шолохов М. А. Тихий Дон: сценическая композиция в 2-х ч. Г. Товстоногова и Д. Шварц. М.: ВААП, 1977. 80 с.
52. [Aswany/Martinelli, 2011] Aswany A. A. Chicago. Adaptation théâtrale par J.-L. Martinelli. Экземпляр театра *Nanterre Amandiers*, 2011. 90 p.
53. [Dahl/George, 2006] Dahl R. James et la grosse pêche, adapté par Richard R. George. Paris: Gallimard Jeunesse, 2006. 117 p.
54. [Daudet/Gilly, 1959] Gilly Ch. Tartarin de Tarascon. Adaptation théâtrale d'après le roman d'Alphonse Daudet. Editions Le Manuscrit, manuscrit.com, 2009. 92 p.
55. [Dostoïevski/Camus, 1959] Camus A. Les possédés: pièce en trois parties adaptée du roman de Dostoïevski. Paris: Gallimard, 1959. 183 p.
56. [Flaubert/Baty, 1936] Baty G. Madame Bovary. Vingt tableaux adaptés et mis en scène d'après Gustave Flaubert. Paris: La petite illustration, 1936. 36 pp. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/derives/Bovary_theatre/accueil.html
57. [Hugo/Bellorini, 2010] Bellorini J. Tempête sous un crâne, d'après *les Misérables* de Victor Hugo. Режиссерский экземпляр Ж. Беллорини, 2010. I акт: 29 p. II акт : 32 p.
58. [Hugo/Gaudemer, 2008] Hugo V. Les Misérables. Adaptation originale en pièce de théâtre de Régis Gaudemer. 2008. URL: <http://lewebpedagogique.com/regisgaudemer/les-miserables-de-victor-hugo-notre-piece-de-theatre>. 18 p.
59. [Hugo/Hugo, 1863] Hugo Ch. Les Misérables. Drame [d'après le roman de Victor Hugo]. Paris; Bruxelles: Pagnerre; Lacroix, 1863. 222 p.
60. [Ionesco, 1962a] Ionesco E. La photo du colonel // Ionesco E. La photo du colonel: récits. Paris: Gallimard, 1962. Pp. 27-52.
61. [Ionesco, 1962b] Ionesco E. Rhinocéros // Ionesco E. La photo du colonel: récits. Paris: Gallimard, 1962. Pp. 97-128.
62. [Ionesco, 1962c] Ionesco E. Une victime de devoir // Ionesco E. La photo du colonel: récits. Paris: Gallimard, 1962. Pp. 87-96.
63. [London/Milanti, Bourdet, 1975] La Salamandre. Martin Eden d'après le roman de J. London. Manuscrit. 1975. 65 p.

64. [Rabelais/Barrault, 1968] Barrault J.-L. Rabelais: jeu dramatique en deux parties tiré des cinq livres de François Rabelais. Paris: Gallimard, 1968. 201 p.
65. [Zola/Busnach, Gastineau, 1974] Busnach W, Gastineau O. L'assommoir // Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Emile Zola. Paris: G. Charpentier, 1884. Pp. 41-193.
66. [Zola/Hennique, 1887] Hennique L. Jacques Damour: pièce en 1 acte, tirée de la nouvelle d'Émile Zola. Paris: G. Charpentier, 1887. 35 p.

Видеозаписи спектаклей:

67. [Абрамов/Додин, 2005] Братья и сестры. Постановка Л. А. Додина по тетралогии Ф. А. Абрамова «Пряслины». МДТ, 1985. Видеозапись «СКИП-медиа», 2005. Часть 1. URL: <http://vdownload.eu/watch/5177107-братья-и-сестры-мдт-часть-1.html>. Дата обращения: 16.04.2014. 80 мин.
68. [Астафьев/Брусникина, 2006] Пролетный гусь. Инсценировка и постановка М. Брусникиной по произведениям В. Астафьева «Пролетный гусь» и «Бабушкин праздник». МХТ, 2002. Съемка канала «Культура», 2006. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=YdoFdYLPNG0>. Дата обращения: 21.04.2014. 2 часа 30 мин.
69. [Гоголь/Имамутдинов, 2010] Гоголь Н. В. Записки сумасшедшего. Инсценировка и постановка Т. Имамутдинова. ГИТИС, 2010. Видеозапись театра ГИТИС. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=6EygcNPAAzU>. Дата обращения: 16.04.2014. 30 мин.
70. [Достоевский/Додин, 1987] Достоевский Ф. М. Кроткая. Инсценировка и постановка Л. Додина. БДТ, 1981. Съемка 1987 года. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=3CwWUqlqAGA>. Дата обращения: 08.04.2014. 1 час 12 мин.
71. [Толстой/Яковлев, 2008] Толстой Л. Н. Крейцерова соната. Инсценировка и постановка А. Яковлева. МХТ им. Чехова, 2008. Запись телеканала «Культура». URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8dyd65BIz78>. Дата обращения: 16.04.2014. 1 час 58 мин.
72. [Тургенев/Брусникина, 2011] Тургенев И. С. Дворянское гнездо. Постановка М. Брусникиной. МХТ. Запись 2011 года. 2 часть. URL:

http://www.youtube.com/watch?v=Qs66jF_k3kI. Дата обращения: 20.04.2014. 1 час 10 мин.

73. [Aragon/Vitez, 1976] Catherine. Théâtre-récit d'après le roman d'Aragon *les Cloches de Bâle*. Mise en scène Antoine Vitez. Par le Théâtre des Quartiers d'Ivry, en coproduction avec le Centre dramatique de Nanterre et Théâtre ouvert (1975). Enregistré en 1976 au Théâtre d'Ivry par Paul Seban. 115 min.

74. [Hugo/Bellorini, 2010] Compagnie Air de Lune. *Tempête sous un crâne* d'après *les Misérables* de Victor Hugo. Adaptation Jean Bellorini, Camille de la Guillonnière. Mise en scène Jean Bellorini. Bel Air Media, 2010. 204 min.

75. [Rabelais/Bellorini, 2014] Compagnie Air de Lune. *Paroles gélées* d'après François Rabelais. Adaptation Jean Bellorini, Camille de la Guillonnière. Mise en scène Jean Bellorini. Réalisation François Caudal. Production Axe Sud, en partenariat avec la SPEDIDAM, 2014. URL: <http://culturebox.francetvinfo.fr/live/theatre/theatre-contemporain/paroles-gelees-de-jean-bellorini-150651> (доступно с 19/03/2014 по 27/09/2014). 2 h. 13 min.

76. [Anonyme/Simioni, 2013] Compagnie Bouche à Bouche. Une femme à Berlin. 20 avril – 22 juin 1945. Anonyme (trad. Françoise Wuilmart). Mise en scène Tommaso Simioni. Enregistré au Théâtre 95 de Cergy-Pontoise le 19 avril 2013. URL: http://www.dailymotion.com/video/x1884pl_une-femme-a-berlin-tommaso-simioni-cie-bouche-a-bouche_creation. Дата обращения: 20.04.2014. 1 h. 26 min.

Литературные произведения:

77. [Абрамов, 1978a] Абрамов Ф. А. Братья и сестры // Абрамов Ф. А. Пряслины: трилогия. Л.: Лениздат, 1978. С. 8-258.

78. [Абрамов, 1978b] Абрамов Ф. А. Деревянные кони. М.: Современник, 1978. 429 с.

79. [Андреев, 1971] Андреев Л. Н. Рассказ о семи повешенных // Андреев Л. Н. Повести и рассказы в 2 томах. Т. 2. 1907-1919 гг. М.: Художественная литература, 1971. С. 67-135.

80. [Арагон, 1979] Арагон Л. Базельские колокола: роман / Пер. с фр. Э. Триоле. М.: Художественная литература, 1979. 302 с.

81. [Бондарев, 1986] Бондарев Ю. В. Выбор: роман // Бондарев Ю. В. Собрание сочинений в шести томах. Т. 5. Выбор. Рассказы. Мгновения: миниатюры. М.: Художественная литература, 1986. С. 7-302.
82. [Булгаков, 2003] Булгаков М. А. Белая гвардия; Мастер и Маргарита; повести; рассказы. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. С. 13-192.
83. [Булгаков, 2005a] Булгаков М. А. Дни Турбиных // Булгаков М. А. Москва Краснокаменная. Театральный роман. Белая гвардия: Рассказы. Фельетоны. Пьесы. М: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. С. 444-506.
84. [Булгаков, 2005b] Булгаков М. А. Театральный роман. Записки покойника // Булгаков М. А. Москва Краснокаменная. Театральный роман. Белая гвардия: Рассказы. Фельетоны. Пьесы. М: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. С. 336-443.
85. [Васильев, 1973] Васильев Б. Не стреляйте в белых лебедей // Юность. – 1973. – № 6-7. С. 5-55.
86. [Виан, 2010] Виан Б. Пена дней. Пер. с фр. Н. Лунгиной // Виан Б. Я приду плюнуть на ваши могилы. Увсех мертвых одинаковая кожа; Пена дней. Сердцедер. Осень в Пекине: Романы. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 159-306.
87. [Вырыпаев, 2011] Вырыпаев И. Иллюзии. Экземпляр литературной части театра «Практика», 2011. 24 с.
88. [Гоголь, 1984] Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1. М.: Правда, 1984. 318 с.
89. [Гомер, 1960] Гомер. Илиада / Пер. Н. И. Гнедича. М.: ГИХЛ, 1960. 436 с.
90. [Гончаров, 1959] Гончаров И. А. Обыкновенная история. Роман в двух частях // Гончаров И. А. Собрание сочинений. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1959. 269 с.
91. [Горький, 1984] Горький М. Мать // Горький М. Избранное. Лениздат, 1984. С. 5-313.
92. [Доде, 1980] Доде А. Тартарен из Тараскона // Доде А. Тартарен из Тараскона. Бессмертный. М.: Правда, 1980. С. 17-404.
93. [Достоевский, 1946] Достоевский Ф. М. Кроткая // Достоевский Ф. М. Избранные сочинения. М.: ОГИЗ Гос. изд-во художественной литературы, 1946.
94. [Достоевский, 1994] Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский Ф. М. Бесы. Записки из подполья. М.: Москва, 1994. С. 5-442.

95. [Достоевский, 2006] Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы: роман. М: ЭКСМО, 2006. 1008 с.
96. [Достоевский, 2008] Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: роман. СПб: Азбука-классика, 2008. 624 с.
97. [Золя, 2006] Золя Э. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Западня: Роман / Пер. с фр.; Коммент. С. Валова. – М.: Мир книги, Литература, 2006. 432 с.
98. [Зюскинд, 2004] Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере / Пер. с нем. Э. Венгеровой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 160 с.
99. [Иванов, 1964] Иванов Вс. Бронепоезд 14-69. М.: Художественная литература, 1964. 190 с.
100. [Ионеско, 1999a] Ионеско Э. Жертва долга / Пер. с фр. Е. Павликовой // Ионеско Э. Собрание сочинений. Носорог: Пьесы. Проза. Эссе. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 426-431.
101. [Ионеско, 1999b] Ионеско Э. Жертвы долга / Пер. Н. Мавлевич // Ионеско Э. Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением: Пьесы. Роман. Эссе. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 90-135.
102. [Ионеско, 1999c] Ионеско Э. Носорог / Пер. с фр. А. Поповой // Ионеско Э. Собрание сочинений. Носорог: Пьесы. Проза. Эссе. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 431-446.
103. [Ионеско, 1999d] Ионеско Э. Фотография полковника / Пер. с фр. А. Гаврилова // Ионеско Э. Собрание сочинений. Носорог: Пьесы. Проза. Эссе. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 399-410.
104. [Ионеско, 2004a] Ионеско Э. Бескорыстный убийца / Пер. с фр. И. Кузнецовой // Ионеско Э. Пьесы. М.: ЭКСМО, 2004. С. 67-248.
105. [Ионеско, 2004b] Ионеско Э. Носорог / Пер. с фр. Л. Завьяловой // Ионеско Э. Пьесы. М.: ЭКСМО, 2004. С. 249-470.
106. [Лесков, 1956] Лесков Н. С. Леди Макбет Мценского уезда // Лесков Н. С. Собрание сочинений в 11 томах. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1956. С. 96-143.
107. [Лондон, 1977] Лондон Д. Мартин Иден. М.: Правда, 1977. 423 с.
108. [Набоков, 2010a] Набоков Вл. Дар // Набоков Вл. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 157-524.

109. [Набоков, 2010b] Набоков Вл. Машенька // Набоков Вл. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 9-98.
110. [Платонов, 1978] Платонов А. П. Река Потудань // Платонов А. П. Избранные произведения. Том 2. Рассказы (1934-1950). М.: Художественная литература, 1978. С. 80-107.
111. [Пряжко, 2012] Пряжко П. Три дня в аду. Пьеса. // Искусство кино. 2012, №12, декабрь. URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2012/12/tri-dnya-v-adu-pesa>. Дата обращения: 20.03.2014.
112. [Рабле, 2007] Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль: Пер. с фр. Н. Любимова. М.: Эксмо, 2007. 736 с.
113. [Толстой, 1987a] Толстой Л. Н. Анна Каренина. Части 1-4. // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 7. М.: Правда, 1987. 495 с.
114. [Толстой, 1987b] Толстой Л. Н. Война и мир. Том 1. // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 3. М.: Правда, 1987. С. 155-543.
115. [Толстой, 1987c] Толстой Л. Н. Воскресение // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 3. М.: Правда, 1987 С. 3-468.
116. [Толстой, 1987d] Толстой Л. Н. Крейцерова соната // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 11. М.: Правда, 1987. С. 97-172.
117. [Трифонов, 1986a] Трифонов Ю. В. Дом на набережной // Трифонов Ю. В. Собрание сочинений. Т. 2. Повести. М.: Художественная литература, 1986. С. 363-494.
118. [Трифонов, 1986b] Трифонов Ю. В. Обмен. // Трифонов Ю. В. Собрание сочинений. Т. 2. Повести. М.: Художественная литература, 1986. С. 7 – 64.
119. [Фадеев, 1967] Фадеев А. Разгром. М.: Художественная литература, 1967. 206с.
120. [Флобер, 1971] Флобер Г. Госпожа Бовари / Пер. с фр. Н. Любимова // Флобер Г. Госпожа Бовари; Воспитание чувств. М.: Художественная литература, 1971. С. 27-316.
121. [Чехов, 1977a] Чехов А. П. Жена // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 7. [Рассказы. Повести], 1888-1891. М.: Наука, 1977 . С. 456-499.
122. [Чехов, 1977b] Чехов А. П. Скрипка Ротшильда // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 8. М.: Наука, 1977. С. 297-305.

123. [Чехов, 1948] Чехов А. П. Дама с собачкой. М., Л.: ГИХЛ, 1948. 42 с.
124. [Шишкин, 2005] Шишкин М. П. Венерин волос: роман. М.: Вагриус, 2005. 478 с.
125. [Шолохов, 1957] Шолохов М. А. Тихий Дон: Роман в четырех книгах // Шолохов М. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2-5. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956-1960. Книга третья: т. 4, 1957, с. 5-434. Книга четвертая: т. 5, 1957, с. 5-495.
126. [Шолохов, 1960] Шолохов М. А. Судьба человека // Шолохов М. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956—1960. Т. 8. Рассказы, очерки, фельетоны, статьи, выступления. 1960. С. 32-67.
127. [Aragon, 1972] Aragon L. Les cloches de Bâle. Paris: Gallimard, Denoël, 1972 [1934]. 438 p.
128. [Claudel, 1958] Claudel P. Le Soulier de Satin. Paris, Gallimard, 1958 [1929]. 309p.
129. [Claudel, 1965] Claudel P. Le livre de Christophe Colomb // Claudel P. Théâtre, 2. Paris: Gallimard, 1965. Pp. 1131-1188.
130. [Dahl, 1997] Dahl R. James et la grosse pêche, Folio Junior, Édition spéciale, Gallimard Jeunesse, Paris, 1997. 195 p.
131. [Danis, 2001] Danis D. Le langue-à-langue des chiens de rôches. Paris, L'Arche, 2001. 92 p.
132. [Flaubert, 1857] Flaubert G. Madame Bovary: mœurs de province. Paris; M. Lévy frères, 1857. 490 p.
133. [Hugo, 1879-1882] Hugo V. Les Misérables. Paris: E. Hugues, 1879-1882. 5 volumes. 1 vol. (Fantine): 390 p. 4 vol. (L'Idylle Rue Plumet et L'Epopée Rue Saint-Denis): 432 p.
134. [Ionesco, 1958] Ionesco E. Tueur sans gages // Ionesco E. Théâtre II. Paris: Gallimard, 1958. Pp. 59-172.
135. [Ionesco, 1963] Ionesco E. Rhinocéros // Ionesco E. Théâtre III. Paris: Gallimard, 1963. Pp. 7-117.
136. [Ionesco, 1954] Ionesco E. Victimes du devoir // Ionesco E. Théâtre I. Paris: Gallimard, 1954. Pp. 181-235.
137. [Minyana, 2001] Minyana P. Pièces. Paris, Ed. Théâtrales, 2001. 126 p.
138. [Renaude, 1997] Renaude N. Promenades. Paris, Ed. Théâtrales, 2003. 44 p.

139. [Une femme à Berlin, 2006] Une femme à Berlin: journal, 20 avril – 22 juin 1945 / Anonyme; présentation de Hans Magnus Enzensberger; traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart. Paris: Gallimard, 2006. 259 p.
140. [Zola, 1900] Zola E. L'Assommoir. Paris: E. Fasquelle, 1900. 574 p.
141. [Zola, 1922] Zola E. Jacques Damour // Zola E. Nais Micoulin: Nantas; La mort d'Olivier Bécaille; Madame Neigeon; Les coquillages de M. Chabre; Jacques Damour. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1884. Pp. 313-379.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. Сцена из спектакля *L'Assommoir* по роману «Западня» Э. Золя (инсценировка В. Бюснаша и О. Гастино). Théâtre de la Porte Saint-Martin, Paris, 1900. Архив Национальной библиотеки Франции (портал gallica.bnf.fr)



Рис. 2. Сцена из спектакля *Les Misérables* по роману «Отверженные» В. Гюго (инсценировка Ш. Гюго). Théâtre de la Porte Saint-Martin, Paris, 1878 (премьера – Théâtre des Caleries-Saint-Hubert, Bruxelles, 1863). Архив Национальной библиотеки Франции (портал gallica.bnf.fr)



Рис. 3. Сцена из спектакля «Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому, реж. Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ, Москва, 1910. Архив Музея МХАТ



Рис. 4. Сцена из спектакля «Воскресение» по Л. Н. Толстому, реж. Вл. И. Немирович-Данченко. МХАТ, Москва, 1930. Архив Музея МХАТ



Рис. 5. Сцена из спектакля «Мертвые души» по Н. В. Гоголю (инсценировка М. Булгакова), реж. В. Г. Сахновский. МХАТ, Москва, 1932. Архив Музея МХАТ



Рис. 6. Сцена из спектакля *Rhinocéros*, реж. Ж.-Л. Барро. Odéon-Théâtre de l'Europe, Париж, 1960. Фотограф Е. В. Weill. Архив Национальной библиотеки Франции (портал gallica.bnf.fr)

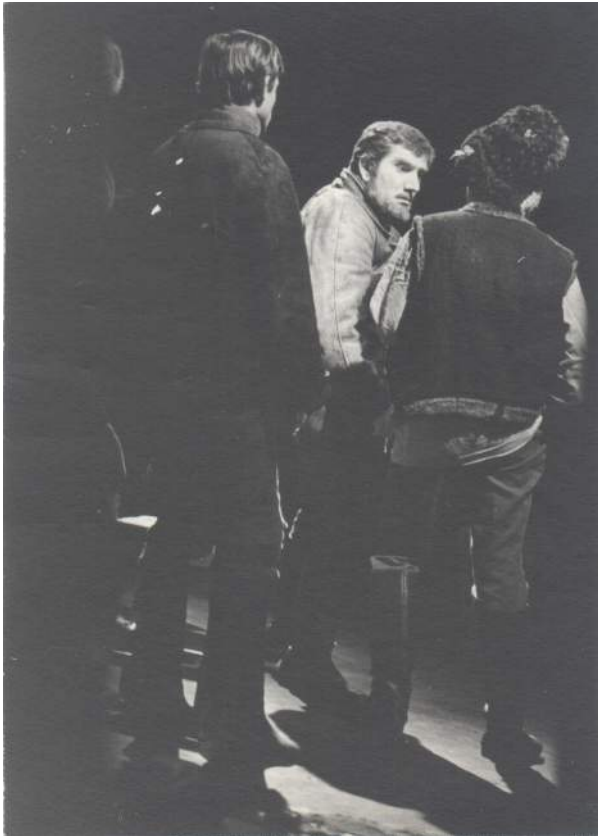


Рис. 7. Сцена из спектакля «Разгром» по А. Фадееву, реж. М. Захаров. Театр им. Вл. Маяковского, Москва, 1969. Архив театра



Рис. 8. Сцена из спектакля «Леди Макбет Мценского уезда» по Н. С. Лескову, реж. А. Гончаров. Театр им. Вл. Маяковского, 1979. Архив театра



Рис. 9. Сцена из спектакля *Catherine* по роману «Базельские колокола» Л. Арагона, реж. А. Витез, Théâtre d'Ivry, 1975. Фотограф М. Enguerand. Архив библиотеки *Gaston Baty*



Рис. 10. Сцена из спектакля *Catherine* по роману «Базельские колокола» Л. Арагона, реж. А. Витез. Théâtre d'Ivry, 1975. Архив библиотеки *Gaston Baty*



Рис. 11. Сцена из спектакля *Martin Eden* по Д. Лондону, реж. Ж. Бурде. Театр *Salamandre*, 1976. Архив Дома культуры Гренобля



Рис. 12. Сцена из спектакля *L'écume des jours* по роману «Пена дней» Б. Виана, реж. Б. Дамьен. Фотограф D. Locus. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1981. Архив Королевской библиотеки Бельгии



Рис. 13. Сцена из спектакля «Обмен» по Ю. В. Трифонову, реж. Ю. П. Любимов. Театр драмы и комедии на Таганке, Москва, 1976. Фотограф А. Стернин. Архив фотографа



Рис. 14-15. Сцены из спектакля «Дом на набережной» по Ю. В. Трифонову, реж. Ю. П. Любимов. Театр драмы и комедии на Таганке, Москва, 1980. Фотограф А. Стернин. Архив фотографа



Рис. 16. Сцена из спектакля «Деревянные кони» по Ф. Абрамову, реж. Ю. П. Любимов. Театр драмы и комедии на Таганке, Москва, 1974. Фотограф А. Стернин. Архив фотографа



Рис. 17. Сцена из спектакля «Черный монах» по А. П. Чехову, реж. К. Гинкас. Московский театр юного зрителя, 1999. Архив театра



Рис. 18. Сцена из спектакля «Дама с собачкой» по А. П. Чехову, реж. К. Гинкас. Московский театр юного зрителя, 2001. Фотограф Е. Лапина. Архив театра



Рис. 19. Сцена из спектакля «Скрипка Ротшильда» по А. П. Чехову, реж. К. Гинкас. Московский театр юного зрителя, 2004. Архив театра



Рис. 20. Сцена из спектакля «Семейное счастье» по Л. Н. Толстому, реж. П. Фоменко. Мастерская П. Фоменко, Москва, 2001. Фотограф М. Гутерман. Архив театра



Рис. 21. Сцена из спектакля «Семейное счастье» по Л. Н. Толстому, реж. П. Фоменко. Мастерская П. Фоменко, Москва, 2001. Фотограф М. Гутерман. Архив театра



Рис. 22. Сцена из спектакля «Война и мир. Начало романа» по Л. Н. Толстому, реж. П. Фоменко. Мастерская П. Фоменко, Москва, 2001. Фотограф О. Лопач. Архив театра



Рис. 23. Сцена из спектакля «Самое важное» по М. Шишкину, реж. Е. Каменькович. Мастерская П. Фоменко, Москва, 2006. Фотограф М. Гутерман. Архив театра



Рис. 24. Сцена из спектакля «Самое важное» по М. Шишкину, реж. Е. Каменькович. Мастерская П. Фоменко, Москва, 2006. Фотограф О. Лопач. Архив театра



Рис. 25. Сцена из спектакля «Дар» по Вл. Набокову, реж. Е. Каменькович. Мастерская П. Фоменко, Москва, 2012. Архив театра



Рис. 26. Сцена из спектакля «Кроткая» по Ф. М. Достоевскому, реж. И. Керученко. Московский театр юного зрителя, 2009. Фотограф Е. Лапина. Архив театра



Рис. 27. Сцена из спектакля «Кроткая» по Ф. М. Достоевскому, реж. И. Керученко. Московский театр юного зрителя. Фотограф Г. Ярошенко. Архив театра



Рис. 28-29. Сцены из спектакля «Рассказ о семи повешенных», реж. М. Карбаускис. Театр-студия п/р О. Табакова, Москва, 2005. Фотограф М. Гутерман. Архив театра



Рис. 30. Сцена из спектакля «Рассказ о семи повешенных», реж. М. Карбаускис. Театр-студия п/р О. Табакова, Москва, 2005. Фотограф Д. Жулин. Архив театра



Рис. 31. Сцена из спектакля «Рассказ о счастливой Москве», реж. М. Карбаускис. Театр-студия п/р О. Табакова, Москва, 2007. Фотограф М. Гутерман. Архив театра



Рис. 32. Сцена из спектакля «Рассказ о счастливой Москве», реж. М. Карбаускис. Театр-студия п/р О. Табакова, Москва, 2007. Фотограф И. Захаркин. Архив театра



Рис. 33-34. Сцены из спектакля «Ничья длится мгновение» по И. Мерасу, реж. М. Карбаускис. Российский академический молодежный театр, Москва, 2010. Фотограф Е. Люлюкин. Архив фотографа



Рис. 35. Сцена из спектакля «Будденброки» по Т. Манну, реж. М. Карбаускис. Российский академический молодежный театр, Москва, 2011. Фотограф Д. Жулин. Архив фотографа



Рис. 36. Сцена из спектакля «Будденброки» по Т. Манну, реж. М. Карбаускис. Российский академический молодежный театр, Москва, 2011. Фотограф Е. Люлюкин. Архив фотографа



Рис. 37-39. Сцены из спектакля «Захудалый род» по Н. С. Лескову, реж. С. Женовач. Студия театрального искусства п/р С. Женовача, Москва, 2006. Фотограф А. Иванишин. Архив театра



Рис. 40. Сцена из спектакля «Мальчики» по роману «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, реж. С. Женовач. Студия театрального искусства п/р С. Женовача, Москва, 2004. Фотограф А. Иванишин. Архив театра



Рис. 41. Сцена из спектакля «Три года» по А. П. Чехову, реж. С. Женовач. Студия театрального искусства п/р С. Женовача, Москва, 2009. Фотограф А. Иванишин. Архив театра



Рис. 42-43. Сцены из спектакля «Река Потудань» по А. Платонову, реж. С. Женовач. Студия театрального искусства п/р С. Женовача, Москва, 2009. Фотограф А. Иванишин. Архив театра



Рис. 44. Сцена из спектакля «Записки покойника» по М. А. Булгакову, реж. С. Женовач. Студия театрального искусства п/р С. Женовача, Москва, 2014. Фотограф А. Иванишин. Архив театра

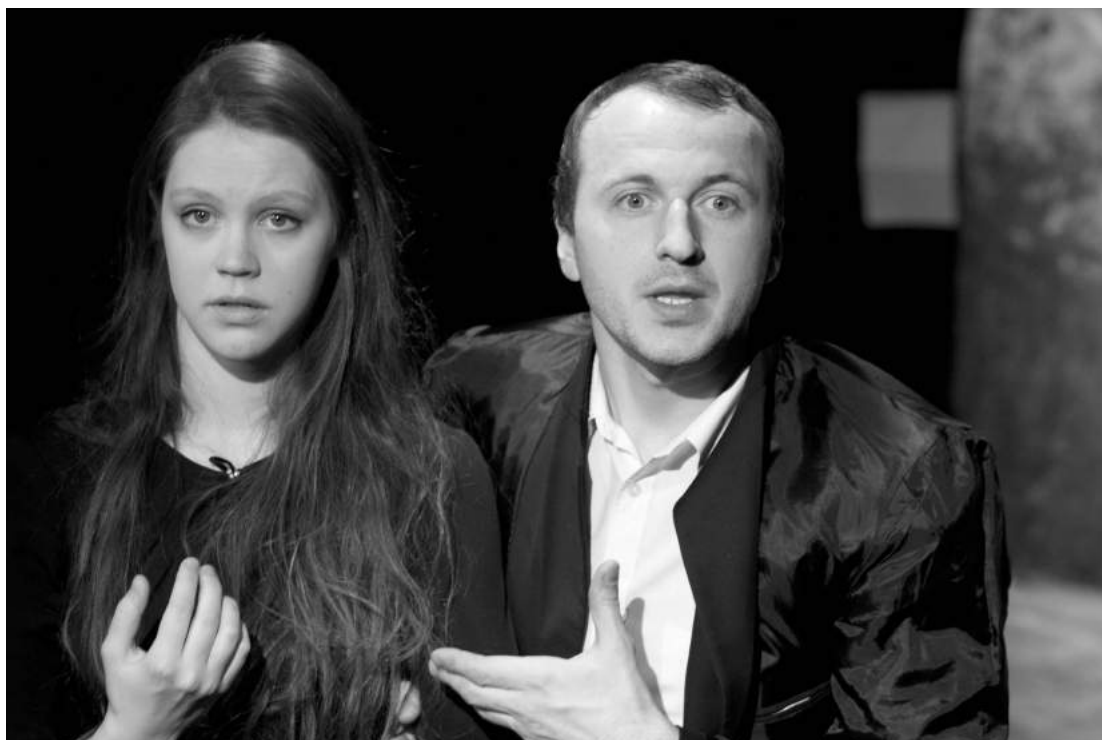


Рис. 45. Сцена из спектакля «Кампанила Святого Марка» по М. Шишкину, реж. Н. Кобелев. Центр им. Мейерхольда, Москва, 2012. Архив режиссера



Рис. 46. Сцена из спектакля «Повесть о господине Зоммере» по П. Зюскинду, реж. Н. Кобелев. Театр юного зрителя им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург, 2012. Архив режиссера



Рис. 47. Сцена из спектакля «Дьявол» по Л. Н. Толстому, реж. М. Станкевич. Театр-студия п/р О. Табакова, Москва, 2011. Фотограф А. Булгаков. Архив театра



Рис. 48. Сцена из спектакля «Жена» по А. П. Чехову, реж. М. Станкевич. Театр-студия п/р О. Табакова, Москва, 2012. Фотограф К. Бубенец. Архив театра



Рис. 49. Сцена из спектакля *Tempête sous un crâne* по «Отверженным» В. Гюго, реж. Ж. Беллорини. Compagnie Air de Lune, Théâtre du Soleil, Paris, 2010. Архив режиссера



Рис. 50. Сцена из спектакля *Tempête sous un crâne* по «Отверженным» В. Гюго, реж. Ж. Беллорини. Compagnie Air de Lune, Théâtre du soleil, Paris, 2010. Фотограф Р. Dolzan. Архив режиссера



Рис. 51. Сцена из спектакля *Paroles gélées* по Ф. Рабле, реж. Ж. Беллорини. Compagnie Air de Lune, Théâtre national de Toulouse, 2012. Архив режиссера



Рис. 52. Сцена из спектакля *J'aurais voulu être égyptien* по А. А. Асвани, реж. Ж.-Л. Мартинелли. Nanterre-Amandiers, Paris, 2011. Архив театра



Рис. 53. Сцена из спектакля «Пролетный гусь» по В. Астафьеву, реж. М. Брусникина. МХТ им. Чехова, Москва, 2002. Архив театра



Рис. 54-55. Сцена из спектакля «Крейцерова соната», реж. А. Яковлев. МХТ им. Чехова, Москва, 2008. Фотограф Е. Цветкова. Архив фотографа



Рис. 56. Сцена из спектакля «Гаргантюа и Пантагрюэль» по Ф. Рабле, реж. К. Богомолов. Театр Наций, Москва, 2014. Фотограф Д. Жулин. Архив фотографа



Рис. 57. Сцена из спектакля «Машенька» по Вл. Набокову, реж. И. Орлов. Театр им. Моссовета, Москва, 2014. Фотограф О. Лапина. Архив театра