

УДК 81'42

Гордиенко Е.И.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

**СУБЪЕКТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА ВЫСКАЗЫВАНИЯ
В ИНСЦЕНИРОВКАХ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЫ
С СОХРАНЕНИЕМ АВТОРСКОГО ТЕКСТА ОТ ТРЕТЬЕГО ЛИЦА**

E. Gordienko

Lomonosov Moscow State University

**THE SUBJECTIVE PERSPECTIVE IN STAGE ADAPTATIONS OF NARRATIVE
FICTION WITH THE AUTHOR'S TEXT WRITTEN IN THE THIRD PERSON**

Аннотация. В статье рассматривается особый вид инсценирования недраматургических текстов, в котором наравне с прямой речью персонажей в реплику включается повествовательный авторский текст. В качестве основополагающей черты подобного «театра повествования» вместо называемого театроведами отсутствия адаптации текста предлагается считать модификацию структуры текста и источников речи. Применение к текстам инсценировок модели субъективной перспективы высказывания позволило выявить, что текст нарратора присваивается тем или иным актером не случайно, но в соответствии с одним из двух возможных принципов: персонаж, которого он играет в данный момент, должен совпадать либо с вербализованным в высказывании субъектом диктума, либо с субъектом модуса.

Ключевые слова: лингвистика текста, коммуникативно-функциональная грамматика, субъективная

перспектива, модус, точка зрения, авторизация.

Abstract. The article is dedicated to the theatre-narrative experiments as a special method of theatre adaptations of non-dramatic texts. This method consists in pronouncing both narrator's and character's texts, so that one cue could include third-person and first-person narratives. Specialists in drama study usually mention non-adaptation as the main principle of this theatre practice, and we suppose that this is a modification of text structure and subjects of discourse. The research has revealed that a character, in whose cues the narrator's discourse is put in, is obligatory to be the subject of the utterance's dictum or modus.

Key words: text linguistics, communicative-functional grammar, subject perspective, modus, point of view, authorization.

В современной филологии особое внимание уделяется изучению коммуникативной структуры текста, значению говорящего, субъективной перспективе высказывания. С тех пор как Шарль Балли ввёл в научный обиход понятия модуса и диктума [1], общепризнано, что объективное содержание высказывания, отражающее внеязыковую ситуацию, дополняется субъективными смыслами, проявляющими позицию субъекта речи. Развившийся в конце XX века¹ тип инсценирования повествовательной прозы, при котором сохраняется нарративная структура текста первоисточника, и актёры чередуют внутри одной реплики вы-

¹ Впервые театр повествования («*théâtre-récit*») появился во Франции в 1970-х гг., когда А. Витез поставил этим методом «Катрин» по «Базельским колоколам» Луи Арагона и «Пятницу, или Дикую жизнь» М. Турнье. На русской сцене в это же время Ю.П. Любимов ставит повествовательную прозу с элементами повествовательного текста в прошедшем времени, распределённого «по голосам», однако третье лицо переводится в первое. В 1990-2000-е годы русский театр переживает новую волну инсценировок, значительная часть из которых сделана как театр повествования. Инсценировки К. Гинкаса, С. Женовача, М. Карбаускиса стали важнейшими вехами современного театрального процесса.

© Гордиенко Е.И., 2013.

сказывания от первого и от третьего лица, представляет собой уникальный предмет изучения для лингвистики текста. Такая инсценировка лежит вне традиционного разделения на роды литературы в зависимости от речевой организации текста, вне классической дихотомии мимесис/диегесис, подразумевавшей, начиная с Платона, противопоставление прямого изображения речей героев их опосредованному повествованию поэтом. Если традиционно переделка недраматургического произведения в пьесу предполагала исчезновение не включённого в круг персонажей повествователя и трансформацию текста в диалоги героев, то в «театре повествования», как называют этот способ инсценирования исследователи [7, с. 357], в сценический текст входит не только речь персонажей, но и повествовательный авторский текст. Артист «вправе произнести и весь текст от автора, и свою реплику, затем снова «повествовательный» текст и снова свою фразу и т. д.» [8, с. 66].

Главной особенностью и главным завоеванием театра повествования в театроведении считается отсутствие адаптации текста. В частности, французские исследователи оценивают его как «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» [13, р. 480]; «больше речь не идёт о трансформации, адаптации для сцены, но, напротив, сохраняется романическая форма как она есть, специфика повествовательной литературы, и она считается основой для театра» [14, р. 124]. В русском театроведении поэтому говорят, в частности, о «прямом режиссёрском чтении», определяя его как способ инсценирования, «когда режиссёр, не изменяя текст, разыгрывает его целиком» [9, с. 94]. Сравнение инсценировок с текстами первоисточников тем не менее показывает, что изменения имеют место, однако они имеют отличный от

инсценировок-адаптаций характер. Лингвистический анализ призван выявить, какова особенность театра повествования как нового принципа построения драматургического текста, в чём состоит трансформация нарративного текста в драматургический при видимом отсутствии существенных текстовых изменений.

Ключевым изменением по отношению к тексту первоисточника является, как нам видится, соединение текста нарратора и текста персонажа в реплике одного актёра, что означает изменение источника речи. Структуру текста в театре повествования можно представить в виде: $TA = TH + TP$, где TH – это текст нарратора, TP – текст персонажа, TA – текст, произносимый актёром. В обычных пьесах и классических театральных инсценировках $TA = TP$, т. е. актёр произносит только прямую речь своего персонажа. Вместо ожидаемой трансформации $TH + TP \Rightarrow$ (ремарка / ш) + TP , согласно которой текст нарратора либо элиминируется, либо предстаёт в виде ремарки, которая не предполагается быть воспроизведённой со сцены, то есть фактически не входит в сценический текст, оба типа текста в равной степени конституируют реплику. При этом в отличие от опытов Вл.И. Немировича-Данченко в Московском художественном театре¹, спектаклей с Чтецом или Лицом от автора, в театре повествования нет отдельной фигуры рассказчика, который произносил бы весь повествовательный авторский текст: он распределяется между всеми актёрами. Структурообразующим принципом инсценировки оказывается текстовая интерференция, характерная для повествовательных жанров, но по отношению к драме обычно не рассма-

¹ Имеются в виду постановки «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского (1910) и «Воскресения» Л.Н. Толстого (1930) в Московском художественном театре, в которых впервые в истории инсценировок был произнесён повествовательный авторский текст. На сцену выходил Чтец и зачитывал отрывки из романа, помогая зрителю ориентироваться в сюжете. В «Воскресении» Лицо от автора проникало также в мысли героев, проговаривая за них их внутренние монологи. Роль «от автора» укоренилась на русской сцене XX века, от инсценировок перейдя и в драматургию (Ведущий в пьесах Вс. Вишневского и др.)

триваемая. «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) <...> Интерференция получается вследствие того, что в одном и том же отрывке повествовательного текста одни признаки отсылают к тексту нарратора, другие же – к тексту персонажа» [11, с. 199].

Соединение повествовательного авторского текста и речи персонажа в реплике одного артиста – главная структурная особенность театра повествования, отличающая его от остальных инсценировок. 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. Каковы же принципы такого отнесения и как меняется субъективное содержание текста в зависимости от того, кто является источником речи?

В своём анализе мы опираемся на предложенную Г.А. Золотовой и Н.К. Онипенко модель субъектной перспективы высказывания [см. 6; 5, с. 229-251]. «Соотнесение сообщаемого факта (диктума) и субъекта факта сообщения (модуса) и вербализация их в конкретном высказывании позволяют выстроить субъектную перспективу высказывания, «прочертить» ось между *Он* субъекта исходной модели и *Я* говорящего» [5, с. 231]. Всего выделяется пять субъектных зон, из которых две относятся к диктуму (S_1 – субъекта базовой модели и S_2 – субъекта-каузатора), остальные – к модусной стороне высказывания (S_3 – субъекта авторизатора, S_4 – субъекта говорящего, S_5 – адресата). Мы утверждаем, что повествовательный текст включается в реплику актёра тогда и только тогда, когда в субъектной перспективе произносящегося высказывания хотя бы одна из субъектных зон относится к персонажу, которого играет в данный момент этот актёр. Как правило,

персонаж является во включённом в реплику повествовательном отрывке либо субъектом базовой модели S_1 , либо субъектом-авторизатором S_3 .

1. $S_4 = S_1$. В репликах данного типа субъект диктума, о котором говорится в ТН, совпадает с субъектом модуса, говорящим. Театровед Бернар Мартэн предложил для такого театрального субъекта понятие «нарратор» – «сложное слово, которое объединяет и подводит под один класс субъект повествования (диегетический) и субъект игры (миметический)» [12, р. 174]. Персонаж обозначен в тексте именем собственным или местоимением, референт которого ясен из контекста.

Марья Николаевна: Скажет-с; я с ним к младшей сестре съезжу: она хитренькая, притворится и всё у него выпросит. *На другой день Марья Николаевна действительно съездила обыденкой с братом к сестре и, вернувшись к вечеру домой, прибежала к княгине* [16, с.17].

Надзиратель: *Однажды днём в сопровождении конвойного к нему вошёл старший надзиратель. Покосился на заплёванный пол и угрюмо сказал:*

- Ишь запакостил! [15, с. 4]

Коврин: *Когда пение прекратилось, он взял Таню под руку и вышел с нею на балкон.*

(Тане) Меня сегодня с самого утра занимает одна легенда. Не помню, вычитал ли я её откуда, или слышал, но легенда какая-то странная, ни с чем не сообразная [21, с. 5].

2. $S_4 = S_3$. 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» [4, с. 263]. В ТН в этом случае вербализована одна или несколько из выделяемых [5, с. 280] эксплицитных модус-

ных рамок: (1) перцептивная, (2) ментальная, (3) волюнтивная, (4) реактивная, (5) речевая.

(1) Гуров: **Он видел**, как в ворота вошёл нищий и на него напали собаки. Потом, час спустя, **слышал** игру на рояле, и звуки доносились слабые, неясные. Должно быть, Анна Сергеевна играет [19, с. 14].

(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 девочкой [18, с. 2].

(3) Алексей: **Ему вдруг страстно захотелось** обнять свою спутницу, осыпать поцелуями её лицо, руки, плечи, зарыдать, упасть к её ногам, рассказать, как он долго ждал её [20, с. 2].

(4) Москва: **Затем Москва одевалась, удивляясь** химии природы, превращающей скудную пищу, каких только нечистот она не ела, в розовую чистоту и в цветущее пространство её тела [17, с. 3].

(5) Монах: **А чёрный монах шептал** ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже потеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения [21, с. 21].

Эти два случая часто сочетаются в рамках одной реплики, образуя фрагменты текста, «фокализованные» (термин Ж. Женетта) на персонаже, написанные с внутренней точки зрения (в терминологии Б. Успенского). В такого рода репликах даже при повествовании от третьего лица сохраняется Я-модусная рамка, выражающая совпадение зон S_4 и S_3 .

Субъект-авторизатор в тексте может быть эксплицитно выражен, как мы видели в приведённых выше примерах, но может и оставаться только подразумеваемым, понятным из контекста. Ср. предложение из «Дамы с собачкой»: «Анна Сергеевна, эта – дама с собачкой», к тому, что произошло, отнеслась

как-то особенно серьёзно, очень серьёзно, точно к своему падению, – так казалось, и это было странно и не кстати». Здесь употреблены предикаты, подразумевающие наличие авторизатора (*казалось, странно, не кстати*), однако опущены субъектные синтаксемы, которые бы эксплицитовали субъекта оценки и мнения. Тем не менее то, что это Гуров, следует из контекста, и в инсценировке К. Гинкаса эту фразу произносит именно Гуров. Театр повествования выявляет субъектную организацию текста, наглядно представляя, кто есть истинный субъект речи в каждом конкретном случае.

Мы рассмотрели примеры, в которых совпадение персонажа с субъектом высказывания содержалось уже в тексте-первоисточнике. Что же происходит с предложениями, в которых присутствие персонажа никак не вербализовано? Рассмотрим реплику Алексея Лаптева в инсценировке С. Женовача «Три года»:

Алексей: И Лаптев немного погодя простился и пошёл домой. Когда человек неудовлетворён и чувствует себя несчастным, то какою пошлостью веет на него от этих лиц, 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 её и говорить с ней и ещё раз убедится, что он для неё чужой. Послезавтра опять то же самое. Для чего? И когда и чем всё это кончится? Дома он пошёл к сестре [20, с. 3].

В этой реплике 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 (подчёркнутый), в котором формально персонаж не является субъектом ни модуса, ни диктума высказывания. Однако, становясь частью реплики, текст нарратора приобретает свой-

ства речи персонажа, и Лаптев, от лица которого произносится высказывание, становится авторизатором суждения. Не изменяя пропозиционального содержания включённого в реплику предложения, инсценировщик трансформирует его модусную сторону, интегрируя в дискурс персонажа повествовательный элемент. Как заметил Ж. Женетт, «включённое в дискурс повествование превращается в элемент дискурса, а включённый в повествование дискурс остаётся дискурсом и образует нечто вроде кисты, которую легко распознать и вычленишь» [3, с. 297]. Не случайно эксплицитно выраженные 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» [4, с. 264].

Если повествовательный фрагмент текста о персонаже P_1 произносит актёр, играющий персонажа P_2 , это может обозначать только две вещи. Или этот актёр 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 передаётся произнесением Анной Сергеевной фраз о Гурове, а Гуровым – об Анне Сергеевне [19, с. 4]: их действия даны в их непосредственном наблюдении, с их точки зрения. Новый оттенок получает слово *ласково* в синтагме *Он ласково поманил к себе шпичка*: будучи произнесено Анной Сергеевной, оно свидетельствует о её восприятии и оценке действий и характера Гурова. Произнесённая 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 приём – 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 ещё всего тридцать пять лет и что она в этой своей поре даже и краше и притом втрое богаче своей дочери...*» – поделена в режиссёрской композиции С. Женовача [16, с. 28-29] между Варварой Никаноровной и графом. Последнему достаётся 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 интересе 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.

Сочетание в тексте одного актёра текста персонажа и текста нарратора представляет собой уникальный для драматургии случай текстовой интерференции. В.В. Виноградов писал, что в образах персонажей «Пиковой дамы» «диалектически слиты две стихии действительности: их субъективное понимание мира и самый этот мир, частью которого они являются сами» [2, с. 111]. Включение повествовательных фрагментов в состав драматических реплик позволяет в полной мере показать персонажа не только как субъекта действия и речи, но и как субъекта восприятия. Персонаж, произносящий высказывание, становится, как правило, авторизатором

суждения. Поэтому не случайно то, что чаще всего для инсценировки подобным методом выбираются произведения, в которых доминирует повествование с персональной точки зрения. Грамматическое третье лицо в них не противоречит Я-модусной рамке, текст нарратора и текст персонажа оказываются слиты. Как ни парадоксально, но театр повествования, распределяющий повествовательный текст «на голоса», вплотную подходит к изначальному драматическому способу изображения, в котором существует только прямая речь героев. Одним из различий драмы от эпоса считается то, что «собственно повествование сводится на нет ради большего акцента на высказываниях действующих лиц» [10, с. 45]. В отличие от обычных инсценировок-адаптаций, в рассматриваемых инсценировках повествовательная часть текста не урезается, наоборот подчас становясь главной составляющей текста, но она приобретает свойства речи персонажа и наравне с ней начинает характеризовать говорящего.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языкознания. – М.: Иностранная литература, 1955. – 416 с.
2. 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.
3. Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х тт. – Т. 1. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 283-299.
4. Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. – М.: Либроком, 2009. – 352 с.
5. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. – М.: Наука, 2004. – 544 с.
6. Онипенко Н.К. Идея субъектной перспективы в русской грамматике // Русистика сегодня. – 1994. – №3. – С. 74-83.
7. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
8. Рудницкий К.Л. Проза и сцена. – М.: Знание, 1981. – 112 с.
9. Скороход Н.С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. – СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. – 344 с.
10. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
11. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
12. Martin, B. La thйvtralisation du texte йcrit non-thйvtral: these de doctorat. – Saint-Denis: Paris VIII, 1993. – 625 p.
13. Plana, M. La relation roman-thйvtre des Lumières a nos jours, thйorie, йtudes de textes: these de doctorat. – Paris: Paris 3, 1999. – 590 p.
14. Fouano, R. Les adaptations thйvtrales de textes de fiction narrative en France depuis 1968: these de doctorat. – Paris: Paris IV, 1992. – 578 p.

ИСТОЧНИКИ:

15. Андреев Л.Н. Рассказ о семи повешенных. Инсценировка М. Карбаускиса. – Экземпляр литературной части Московского театра п/р О. Табакова, 2005. – 13 с.
16. Лесков Н.С. Захудалый род: семейная хроника князей Протозановых в двух частях. Композиция Сергея Женовача. – Экземпляр литературной части Студии театрального искусства п/р С. Женовача, 2006. – 83 с.
17. 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.
18. Толстой Л.Н. Дьявол. Инсценировка М. Станкевича. – Экземпляр литературной части Московского театра п/р О. Табакова, 2011. – 21 с.
19. Чехов А.П. Дама с собачкой. Инсценировка К.М. Гинкаса. Экземпляр литературной части МТЮЗа, 2004. – 19 с.
20. Чехов А.П. Три года. Композиция Сергея Женовача. – Экземпляр литературной части Студии театрального искусства п/р С. Женовача, 2009. – 31 с.
21. Чехов А.П. Чёрный монах. Инсценировка К.М. Гинкаса. – Экземпляр литературной части МТЮЗа, 1999. – 21 с.