

Гордиенко Елена Игоревна

**ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ ТЕКСТ В ПРОШЕДШЕМ ВРЕМЕНИ В ИНСЦЕНИРОВКАХ ПРОЗЫ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ**

В статье рассматриваются возникшие в XX веке типы инсценировок повествовательной прозы, в которых сохраняется текст нарратора в прошедшем времени. Функционирование прошедшего времени в инсценировках рассматривается в связи с соотношением текста персонажа и текста нарратора, с природой сценической условности, с категорией времени в драматургическом и нарративном текстах.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/11.html](http://www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/11.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (32): в 2-х ч. Ч. II. С. 52-57. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

УДК 81'42

**Филологические науки**

*В статье рассматриваются возникшие в XX веке типы инсценировок повествовательной прозы, в которых сохраняется текст нарратора в прошедшем времени. Функционирование прошедшего времени в инсценировках рассматривается в связи с соотношением текста персонажа и текста нарратора, с природой сценической условности, с категорией времени в драматургическом и нарративном текстах.*

*Ключевые слова и фразы:* инсценировка; семиотика театра; театр повествования; прошедшее нарративное; режимы высказывания.

**Гордиенко Елена Игоревна**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
jelenagordienko@gmail.com

**ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ ТЕКСТ В ПРОШЕДШЕМ ВРЕМЕНИ  
В ИНСЦЕНИРОВКАХ ПРОЗЫ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ<sup>©</sup>**

В современном театре постановки по недраматургическим произведениям являются неотъемлемой частью репертуара. На русской сцене уже во второй половине XIX века появляется множество переделок повествовательных произведений Н. М. Карамзина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого. Историю русского театра в XX веке невозможно представить без инсценировок А. П. Чехова, М. А. Булгакова, Ю. В. Трифонова, Ю. В. Бондарева, Б. Л. Васильева, М. А. Шолохова, В. Г. Распутина, В. М. Шукшина. Период конца XX – начала XXI века ознаменовался новой волной спектаклей по повествовательной прозе: с афиш не сходят имена В. Гроссмана, Л. Андреева, А. Платонова, М. Шишкина, Б. Вахтина, Вл. Набокова, А. Иванова, из классиков – Н. С. Лескова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, не говоря о постановках по прозе зарубежных авторов. Такое повышенное внимание к повествовательной литературе есть одна из сторон всеобщей эпизации театра, с конца XIX в. значительно изменившей внутреннюю структуру драмы как таковой.

Эпос от драмы еще со времен Платона и Аристотеля различают по субъектной организации текста: если пьесы представляют собой обмен речами между персонажами, то в повествовательной прозе субъектом высказывания является нарратор, и речь персонажей может быть только включена внутрь него. Это различие определяет также расхождение употребляемых в этих текстах времен и режимов высказываний: в повествовательной прозе употребляется 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; драматургия же ограничивается речевым режимом<sup>1</sup>. Инсценировка, исходя из такого противопоставления, должна отказаться от текста нарратора и оставить только диалогические места книги. Однако XX век предложил и другие пути трансформации повествовательного текста, которые позволили авторскому слову в полной мере зазвучать со сцены.

Первым опытом нового подхода к тексту романа стала постановка Вл. И. Немировичем-Данченко в Художественном театре «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского в 1910 г. На сцену выходил Чтец и зачитывал между сценами целые отрывки из романа, позволяющие связать сцены между собой и глубже обрисовать атмосферу действия. Чтец прямо обращался к зрительному залу и тем самым разрушал иллюзорность театрального действия. Сам режиссер называл постановку «бескровной революцией» в театре, благодаря которой «все театральные условности потеряли силу» [11, с. 40].

Так в театре стал возможным комментарий к действию. Помимо изображения событий диегезиса<sup>2</sup>, которыми классическая драма ограничивается – и в таком отсутствии опосредующей повествовательной инстанции исследователи видят главную особенность драматического рода литературы как такового, – МХТ ввел

© Гордиенко Е. И., 2014

<sup>1</sup> Теория режимов высказывания восходит к французскому лингвисту Эмилю Бенвенисту [3], разграничившему план исторического повествования и план речи касательно функционирования временных форм французского глагола. Для плана повествования характерно третье лицо, не противопоставленное первому и второму, и формы прошедшего нарративного времени (аориста). В плане речи употребляются все личные формы, базовое время – настоящее, соотносимое с ситуацией высказывания «я-ты, здесь, сейчас». Аористные формы уступают место совершенным. В русском языке нет морфологического противопоставления нарративных и речевых форм глаголов, но выделяются разные режимы высказывания, исходя из того, ориентируется ли текст на говорящего и момент речи или отрывается от него: Н. С. Поспелов [14] выделяет «план информации» и «план коммуникации», Е. В. Падучева говорит о речевом, первичном, и нарративном, вторичном, режимах интерпретации. «В нарративном режиме отношения предложения к моменту речи не существует... видовременная форма интерпретируется не относительно момента речи, а относительно другой точки отсчета – текущего момента текстового времени» [13, с. 286].

<sup>2</sup> Термин «диегезис» вошел в теорию литературы из семиотики кино. Кристиан Метц определяет его как «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство, и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, рассматриваемые с точки зрения денотации» [10, с. 130].

гетеродиегетический<sup>1</sup> повествовательный уровень, существующий в принципиально другом пространстве и времени. В «Братьях Карамазовых» актер Званцев, игравший Чтеца, располагался сбоку, за отдельной кафедрой. Когда он говорил – действие прерывалось. В «Воскресении» по Л. Н. Толстому, которое Вл. И. Немирович-Данченко поставил в 1930 г., Чтец стал Лицом от автора<sup>2</sup>, уже выполнявшим не только служебную функцию связывания сцен между собой, но активно вторгающимся в пространство сцены, слышащим мысли персонажей, болеющим за одних и осуждающим других. Однако и здесь два повествовательных уровня были разделены: если В. Качалов в роли Лица от автора видел и слышал, что происходит в мире персонажей, то персонажам о его присутствии «не дано было знать» [15, с. 35]. В языковом плане такая разделенность выражалась различием режимов высказываний: события одного временного плана передавались в репликах персонажей в привычном для драматургии речевом, или диалогическом, режиме, в тексте Чтеца или Лица от автора – в режиме нарративном. Ср. 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 дорого, – поспешно, много выпустив и сократив, но однако точно и ясно, *передал* ей о загадочной встрече своей со школьниками («Братья Карамазовы», инсценировка Вл. И. Немировича-Данченко [5, л. 70]).

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, т.е. к сценическому настоящему.

Другим вариантом посредника между зрителями и персонажами в инсценировках и в драматургии XX века стал хор, наследующий античному хору трагедии. Хор является действующим лицом в пьесах А. Арбузова («Иркутская история»). Хор появляется в инсценировках «Тихого Дона» Г. А. Товстоногова и Д. М. Шварц, «Деревянные кони» по Ф. А. Абрамову Ю. П. Любимова, «История лошади» М. Г. Розовского и Г. А. Товстоногова по «Холстомеру» Л. Н. Толстого. Возобновление хорового начала в мировом театре связано с традицией эпического театра Бертольта Брехта. Брехт с помощью хоров и зонгов создавал «эффект очуждения», остракая действие и создавая критическое к нему отношение. В его пьесах хор играл 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» [4, с. 337]. Брехт напрямую в этом следует древнегреческой трагедии, где хор выполнял, прежде всего, функцию контрастирования [6, с. 23]. Однако в постановках по прозе на русской сцене хор зачастую выражал не столько переход в эпический план объективного и вневременного комментария, сколько погружение во внутренний мир человека, непрекращаемую работу его сознания, в котором представляемые голоса других людей существуют наравне с собственными мыслями. «?Людей бы постыдился», – *видел бы кто*?, – *что люди скажут*» – эти явные и тайные укеры, ожоги страха и стыда или, напротив, тоска по человеческому сочувствию, участию, помощи – находили в театре зримую реализацию: на сцене присутствовали – *внутренние свидетели*?, представители подразумеваемого людского суда» [19, с. 205]. Поэтому хору становится возможным, в отличие от Чтеца, не только слышать мысли героев, но и вступать с ними в диалог в качестве внутреннего голоса:

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.

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 (М. А. Шолохов. Тихий Дон: сценическая композиция Г. Товстоногова и Д. Шварц [27, с. 35-36]).

Хор способствовал зримому воплощению внутренних противоречий протагониста, переводя его внутренние размышления во внешний диалог. Пространственно-временная система координат Хора и персонажей оставалась при этом различной, как и в случае с Чтецом: прошедшее нарративное произносит здесь

<sup>1</sup> Термин французской школы нарратологии. В гетеродиегетическом повествовании «рассказчик не фигурирует в истории (диегезисе) в качестве *актора*, т.е. рассказчик не выступает в функции действующего лица» [18, с. 25]. Противопоставлен гомодиегетическому повествованию, в котором рассказчик является персонажем рассказываемой им истории.

<sup>2</sup> Роль «от автора» укоренилась на русской сцене XX века. Среди выдающихся спектаклей с подобным приемом – «Дали неоглядные» на основе романа Н. Е. Вирты «Крутые горки» (1957, Театр им. Моссовета) и «Петербургские сновидения» Ю. А. Завадского по «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского (1969, Театр им. Моссовета). Вслед за инсценировками такой гетеродиегетический нарратор появляется в пьесах Вс. Вишневского (Ведущий в пьесах «Конная армия», «Оптимистическая трагедия»), Л. Зорина (голос автора в «Декабристах»), А. Штейна (дикторский голос в пьесе «Ночью без звезд»).

только Хор, тогда как персонаж продолжает существовать в обычном речевом режиме, и точкой отсчета для него является его момент речи.

В 1970-80-х годах главным структурным принципом инсценировки стал прием воспоминания. 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, вспоминая события своего прошлого. Они знали, чем закончилась история, и пытались разобраться в произошедшем. Такой персонаж «уже видит все события не только как их участник, но и как лицо исповедующееся, заново осмысляющее прошлое» [23, с. 111]. Даже монтаж событий осуществлялся, словно исходя из скачков памяти и работы сознания героя. Дистанция между молодостью и зрелостью, временем прошедшим и временем наступившим, зазор между повествующим «я» и «я» повествуемым становились основой драматургического конфликта.

Прошедшее время в подобных инсценировках сохраняется и переходит из нарративного в речевой режим высказывания, т.е. обозначает уже не текущий момент текстового времени, что свойственно прошедшим формам в нарративных текстах, но предшествование моменту речи персонажа. Третье лицо повествования неизменно заменяется на первое. Ср. отрывок из «Дома на набережной» Ю. В. Трифонова [20, с. 108].

Текст повести	Текст инсценировки (Повесть для театра Ю. В. Трифонова и Ю. П. Любимова)
<p>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 прошло несколько месяцев! Он тоже <i>был</i> зачинщиком, хотя в последнюю минуту <i>решил</i> не принимать участия. Но кто-нибудь мог рассказать.</p> <p>&lt;...&gt; <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.</p>	<p>Отчим Шулепникова. &lt;...&gt; Скажи мне, Вадим, кто был зачинщиком бандитского нападения на моего сына Льва в школьном дворе?</p> <p>Глебов. Я <i>обомлел</i>. Никак <i>не ожидал</i> такого вопроса. <i>Казалось</i>, та история давно забыта, ведь прошло 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!</p> <p>&lt;...&gt; смутно помню, смешно сказать, сорок лет прошло, <i>остался</i> неприятный осадок.</p>

Об изменении режима высказывания в данном отрывке свидетельствует следующее изменение: если в отрывке из «Дома на набережной» «неприятное чувство» не покидало Глебова «несколько дней», то в инсценировке сохраняется и через сорок лет. Высказывание с перфектной формой глагола «остался неприятный осадок» в инсценировке обозначает – вплоть до сегодняшнего для персонажа дня.

События прошлого в таких инсценировках даются через призму их восприятия героями «сегодня», в отношении к моменту их речи, который совпадает с актом воспоминания, совсем не легким, подчас болезненным, в котором герои то узнают, то не узнают себя, оправдываются перед самими собой и перед зрителями – и одновременно судят. «Соотношение прошлого и настоящего как важнейшая категория автобиографического повествования проявляется в том, что автор выступает в качестве зрелой дискурсивной личности в настоящем, в момент воспоминаний, оценки и описания своего Я в прошлом» [16, с. 173]. Для установления новой точки отсчета в текст инсценировки даже могут вводиться фразы в настоящем времени, которых не было в тексте изначальном. Сам спектакль Театра на Таганке начинался со слов Милентьевны, которых нет в рассказе Федора Абрамова: «Ох, что пережито-пройдено! Начнешь вспоминать-рассказывать... не всякий и поверит...» [1, с. 3]. Инсценировка «Обмена» 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» [21, с. 51]. В повести была только фраза «Лена любила сайру», и была она в прошедшем времени. Настоящее здесь нужно для установления отдельной от событий истории временной оси.

В 1990-х – 2000-х годах превалирующим на русской сцене становится тип инсценировок повествовательной прозы, который Н. С. Скороход вслед за Т. К. Шах-Азизовой называет «прямым режиссерским чтением», во Франции его же называют «театром повествования» [12, с. 357]. Это постановки К. М. Гинкаса («Жизнь прекрасна» (1993, по «Даме с собачкой»), «Черный монах» (1999), «Скрипка Ротшильда» (2004) А. П. Чехова), С. В. Женовача («Захудалый род» Н. С. Лескова (2006), «Три года» А. П. Чехова (2009), «Река Потудань» А. Платонова (2009)), М. Карбаускиса («Рассказ о семи повешенных» Л. Н. Андреева (2005), «Рассказ о счастливой Москве» по А. Платонову (2007), «Ничья длится мгновение» И. Мераса (2010)), М. Брускининой («Пролетный гусь» по В. Астафьеву (2002), «Река с быстрым течением» по В. Маканину (2006), «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева (2009)), Е. Б. Каменьковича («Самое важное» по М. Шишкину (2006)) и др. Определяющей чертой «прямого режиссерского чтения» исследователи называют то, что текст произведения звучит в сыром, необработанном виде, без изменений озвучиваясь со сцены актерами [17, с. 80]. Адаптация, однако, в этих инсценировках все равно имеет место быть, начиная с сокращения текста и монтажа сцен, модификации системы персонажей, заканчивая изменением тех или иных деталей текста, расходящихся с объективными характеристиками актеров и декораций и поэтому опускающихся или преобразовывающихся в соответствующие сценической правде, заменой слов контекстными синонимами, новым порядком слов. Главной

особенностью таких инсценировок является не отсутствие адаптации текста, а текстовая интерференция, характерная для повествовательных жанров, но по отношению к драме обычно не рассматриваемая. «Текстовая интерференция – это гибридное явление, в котором смешиваются мимесис и диэгесис (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» [26, с. 199]. При этом текст нарратора теперь распределяется между всеми участниками спектакля, а не отдается отдельному рассказчику, гетеродиегетическому (Чтец, Лицо от автора, Хор) или гомодиегетическому (герой, вспоминающий свое прошлое). В примере обозначим текст нарратора курсивом:

ПОЛИНА. *Во время девятой симфонии она опять прошла мимо, как бы нечаянно.*

Вы проведете сегодня вечер со мной. Мы отсюда поедем вместе чай пить. Слышите? Я этого требую. Вы мне многим обязаны и не имеете нравственного права отказать мне в этом пустяке.

АЛЕКСЕЙ. Хорошо, поедемте. *После симфонии начались нескончаемые вызовы. Публика вставала с мест и выходила чрезвычайно медленно, а Лаптев не мог уехать, не сказавшись жене. Надо было стоять у двери и ждать* («Три года» А. П. Чехова, инсценировка С. В. Женовача [24, с. 13]).

Соединение текста нарратора и текста персонажа в одной реплике приводит к тому, что противопоставление прошедшего и настоящего времени теряет силу. Прошедшее время в повествовательной части реплики не выражает здесь предшествования моменту речи персонажа, но употребляется для описания последовательности событий диэгезиса, описываемых и/или изображаемых в то же время на сцене. Оно обозначает тот же временной план, что настоящее – в прямой речи персонажа. Когда Юлия Свежакова, играющая Таню в «Черном монахе» К. М. Гинкаса, говорит: ««Странный мираж», – сказала Таня, которой не понравилась легенда» [25, с. 6], ее персонаж произносит тем самым эту фразу в текущий момент сценического времени Коврину и испытывает неловкое чувство от рассказанной истории – в настоящее для персонажа время. Когда Яна Сексте в «Рассказе о семи повешенных» М. Карбаускиса говорит от лица матери Василия Каширина, ушедшей из тюрьмы, опомнившейся и захотевшей вернуться к сыну, но заблудившейся в родном городе: «Старуха вскочила, хотела бежать назад к тюрьме, но вдруг крепко закурилась голова, и она упала. Было скользко, и старуха никак не могла подняться. Она вертелась, приподнималась на локтях и коленях и снова валилась на бок» [2, с. 7], – зритель представляет себе на месте молодой актрисы в платке, постоянно поскальзывающейся и скатывающейся вниз по наклонному планшету сцены, реальную немолодую женщину, осознающую в текущий момент сценического времени тяжесть горя. В отличие от воспоминания, события не представляются как уже произошедшие и только повторяемые в чьем-то сознании: они совершаются в настоящем сценическом на глазах у зрителя. Нет никакой временной дистанции между речью персонажа и его действием, но речь и становится действием.

Точно так же, как прошедшее время нарратива подразумевает по смыслу настоящее время сценического действия, так и третье лицо становится неотличимо от первого. Исполнители от прямой речи персонажа ментально переходят к рассказу о нем в третьем лице и обратно, и эти переходы составляют основу игры. Сама возможность таких переходов возникает неслучайно: фрагмент повествовательного текста включается в реплику того артиста, который исполняет роль персонажа, являющегося в этом фрагменте субъектом модуса и/или диктума. Если эксплицитно роль этого персонажа в высказывании не выражена, он автоматически становится его авторизатором, т.е. источником информации, субъектом оценки и восприятия. Чаще всего поэтому для инсценировки подобным методом выбираются произведения, в которых доминирует повествование с внутренней точки зрения [22]. Грамматическое третье лицо в них не противоречит Я-модусной рамке, свидетельствуя «о переключении точки зрения автора в ментальную зону героя» [7, с. 283-284]. Третье лицо в этом случае становится чистой условностью, за которой не стоит «чужое сознание». Это тот же самый внутренний монолог, но уже не всегда осознаваемый самим персонажем, не по его воле произносимый, а протоколирующий его самые разные помыслы, раскрывающий его природу, его внутренний мир «без спроса». Включение повествовательных фрагментов в состав драматических реплик позволяет в полной мере показать персонажа не только как субъекта действия и речи, но и как субъекта сознания.

Для появления «театра повествования» в равной степени необходимо было осознание двух вещей: 1) повествование в форме третьего лица еще не обозначает семантического различия субъектов говорящего и действующего, то есть возможно повествование в третьем лице о герое с его точки зрения; 2) играя роль, актер вправе не растворять свою личность в персонаже, но, наоборот, подчеркивать дистанцию между собой и персонажем, словно показывая его и изнутри, и со стороны. Это принцип расщепления образа актера, на котором основан эпический театр Бертольта Брехта. Действительно, совмещение нарратора и персонажа в лице одного актера невозможно вне эстетики его двупланового существования – как персонажа и как актера-рассказчика одновременно. Бернар Мартен предложил для такого театрального субъекта понятие «пагастеиг» (нарратор) – «сложное слово, которое объединяет и подводит под один класс субъект повествования (диэгетический) и субъект игры (миметический)» [28, р. 174].

Эксперименты в инсценировании повествовательной прозы отражают процесс эпизации драматургии [29]. В противовес инсценировкам, созданным по принципу «абсолютной драмы», исключаяющей посредничество эпического субъекта и разворачивающейся «как абсолютная последовательность моментов настоящего времени», они отстаивают возможность сосуществования в театре нескольких пространственно-временных уровней действия, изображения, наряду с событиями повествуемой истории, самого акта наррации. Вместе с тем, идя против нормативной драматической структуры, такие приемы вскрывают условную, знаковую природу любого театрального текста.

Нормативная поэтика драматургии исходит из максимального сближения изображающего и изображаемого действия. Такому сближению помогает то, что «одна из характеристик театрального знака – быть из того же материала, что и означаемое. На сцене человека изображает человек, стул – стул» [30, р. 37]. Однако природа театральной условности состоит именно в том, что зритель одновременно забывает и помнит о знаковой природе театра: «сущность игрового поведения в том, чтобы и знать и не знать одновременно, помнить и забывать, что ситуация вымышленная» [9, с. 585]. Зритель не забывает, что перед ним актер, – но считывает его речь как речь персонажа, не забывает, что находится в театре, – но погружается в события смоделированного сценическими средствами мира. Создание нескольких нарративных уровней в спектакле, нескольких временных осей подчеркивает условность театрального действия и театральной речи, разрыв между сценическим и фикциональным миром. Все высказывания в спектакле адресованы зрителю, обращенный напрямую публике текст повествователя только делает это явным. Все актеры передают речь своих персонажей, третье лицо конструкций типа «сказал он» только делает эксплицитным этот семиотический механизм. Театральное настоящее время – это только воскрешение времени, как писал Д. С. Лихачев, «и при этом такое воскрешение, при котором зрители должны забыть, что перед ними прошлое» [8, с. 300]. Зачитывание текста в прошедшем времени, обозначающем действие, происходящее в тот же момент на сцене, в полной мере иллюстрирует этот парадокс театрального времени.

В инсценировках с сохранением повествовательного текста в прошедшем времени находит лингвистическое выражение семиотическая структура театрального текста. Театр есть репрезентация, но не удвоение действительности и не сама действительность. Эпический претерит в литературе выступает, прежде всего, как знак фикциональности, смещающий авторскую систему координат в фиктивные системы героев. В театре он подчеркивает разрыв между изображающим и изображаемым действием, принципиальное несоответствие между означаемым и означающим.

#### Список литературы

1. **Абрамов Ф. А.** Деревянные кони: пьеса в 2 действиях по повестям «Деревянные кони», «Пелагея», «Алька». М.: ВААП, 1974. 66 с.
2. **Андреев Л. Н.** Рассказ о семи повешенных. Инсценировка М. Карбаускиса // Экземпляр литературной части Московского театра п/р О. Табакова. М., 2005. 13 с.
3. **Бенвенист Э.** Отношения времени во французском глаголе // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 270-284.
4. **Бояджиев Г. Н.** От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1988. 351 с.
5. **Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы.** Инсценировка Вл. Ив. Немировича-Данченко // Запасной экз. пьесы первого вечера. Музей МХАТ. Брч. № 186. 169 л.
6. **Забудская Я. Л.** Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии: дисс. ... к. филол. н. М., 2001. 191 с.
7. **Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю.** Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Наука, 2004. 544 с.
8. **Лихачев Д. С.** Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. 372 с.
9. **Лотман Ю. М.** Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 583-603.
10. **Метц К.** Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. М.: Радуга, 1984. С. 112-133.
11. **Немирович-Данченко Вл. И.** Избранные письма: в 2-х т. М.: Искусство, 1979. Т. 2. 742 с.
12. **Пави П.** Словарь театра / пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
13. **Падучева Е. В.** Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
14. **Поспелов Н. С.** О двух рядах грамматических значений глагольных форм времени в современном русском языке // Вопросы языкознания. 1966. № 2. С. 17-29.
15. **Рудницкий К. Л.** Проза и сцена. М.: Знание, 1981. 112 с.
16. **Савельева Е. Б.** Темпоральная организация авторского присутствия (на материале автобиографического романа А. Жида "Si le grain ne meurt") // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4. Ч. 1. С. 171-175.
17. **Скороход Н. С.** Как инсценировать прозу: проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. 344 с.
18. **Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины:** энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. 319 с.
19. **Сокурова О. Б.** Большая проза и русский театр (сто лет сценического освоения прозы). Изд-е 2-е. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2004. 329 с.
20. **Трифонов Ю. В., Любимов Ю. П.** Дом на набережной // Трифонов Ю. Театр писателя: три повести для театра. М.: Сов. Россия, 1982. С. 96-139.
21. **Трифонов Ю. В., Любимов Ю. П.** Обмен // Трифонов Ю. Театр писателя: три повести для театра. М.: Сов. Россия, 1982. С. 50-95.
22. **Успенский Б. А.** Поэтика композиции (1970) // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 9-218.
23. **Чепуров А. А.** Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров: дисс. ... к. искусствоведения. М., 1984. 235 с.
24. **Чехов А. П. Три года.** Композиция Сергея Женовача // Экземпляр литературной части Студии театрального искусства п/р С. Женовача. М., 2006. 83 с.

25. Чехов А. П. **Черный монах. Инсценировка К. М. Гинкаса** // Экземпляр литературной части МТЮЗа. М., 1999. 21 с.  
26. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.  
27. Шолохов М. А. **Тихий Дон: сценическая композиция в 2-х ч. Г. Товстоногова и Д. Шварц**, М.: ВААП, 1977. 80 с.  
28. Martin B. La théâtralisation du texte écrit non-théâtral: thèse de doctorat. Saint-Denis: Paris VIII, 1993. 625 p.  
29. Szondi P. Theorie des modernen Dramas. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp Verlag, 1956. 144 p.  
30. Ubersfeld A. Lire le théâtre II. L'école du spectateur. Paris: Belin, 1996. 318 p.

#### PAST TENSE NARRATIVE TEXT IN DRAMATIZATIONS ON RUSSIAN STAGE

Gordienko Elena Igorevna

Lomonosov Moscow State University

jelenagordienko@gmail.com

In the article the dramatizations types of narrative prose, which appeared in the XX<sup>th</sup> century and have narrator's text in past tense are considered. Past tense functioning in dramatizations is analyzed in connection with the correlation of character's and narrator's texts, with the nature of stage conventionality, and time category in dramaturgic and narrative texts.

*Key words and phrases:* dramatization; semiotics of theatre; theatre of narration; past narrative; conditions of statement.

УДК 811.112.2'373.7

#### Филологические науки

*В статье освещается вопрос устойчивости коммуникативно-экспрессивных фразеологизмов, которые представляются в виде отдельного функционального поля фразеологических экспрессивов и коммуникативов. Проведенный анализ их структурно-синтаксической вариативности показал, что эти единицы обладают лишь относительной устойчивостью, в связи с чем на первый план выходит критерий их функциональной фиксации, употребительности и общеизвестности.*

*Ключевые слова и фразы:* фразеологические экспрессивы и коммуникативы; устойчивость; вариативность; функциональное использование; конвенциональный характер; употребительность.

Гордий Оксана Мирославовна

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника, Украина

oksaganagord@yandex.ru

#### СТРУКТУРНО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЭКСПРЕССИВОВ И КОММУНИКАТИВОВ. ПОНЯТИЕ УСТОЙЧИВОСТИ И ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ<sup>©</sup>

В рамках исследования функционирования в интернет-дискурсе коммуникативно-экспрессивной фразеологии немецкого языка – фразеологизированных предложений типа *(Ach), du kriegst die Tür nicht zu! / Это уж ни в какие ворота не лезет! Abwarten und Tee trinken! / Запасемся терпением! (букв. Сначала ждать, а чай пить потом); Das fängt ja gut an! / Ничего себе начало! So schnell schießen die Preußen nicht / Так скоро это не делается; Demnächst in diesem Theater / (Авось) когда-нибудь да будет; Ab nach Kassel! / С глаз долой! Скатертью дорога!* – мы обратили внимание на некоторую относительность понятия их устойчивости. В целом **новизной** нашего исследования является представление этих единиц как отдельного функционального поля фразеологических экспрессивов и коммуникативов, что представляет собой индуктивный синтез существующих подходов. **Фразеологические экспрессивы и коммуникативы (ФЭиК)** мы определяем как отдельные высказывания, синтаксически оформленные в виде предложений (эллиптических предложений), закрепленные узуально в языковом сообществе для выражения интенций, оценок и эмоций говорящего, которые характеризуются употребительностью, воспроизводимостью, относительной устойчивостью, комплексным значением и выполняют коммуникативную и часто экспрессивную функции.

Анализ научной литературы по нашему предмету исследования показал, что данные единицы, несмотря на разноречие в терминологии, повсеместно описываются как устойчивые воспроизводимые единицы со структурой предложения, и только в специальных исследованиях высказываются некоторые замечания.

Следует отметить, что понятие «устойчивости», которое и в отношении фразеологических единиц (ФЕ) в целом рассматривается как одно из категориальных, в последние десятилетия релятивируется многими ведущими учеными. Системные структурные трансформации идиом были предметом исследований как в англо-американских работах по идиоматике [14; 20], так и в немецком языкознании [7; 9]. Г. Бургер, анализируя вариативность и окказиональные модификации ФЕ, говорит об «относительности» их структурной устойчивости и приходит к выводу о необходимости «более гибкой концепции фразеологии, которая бы