

## Трансформация драматического текста в конце XIX – начале XX века\*

С.Ю. Бочавер  
МОСКВА

Юрий Сергеевич Степанов, будучи авангардистом, изучал различные проявления авангарда в науке и искусстве. В XX веке театр стал одним из основных мест литературного эксперимента и языкового творчества; «немаловажным предикатом мысли века является театральность: XX век в значительной степени можно считать веком театра как искусства» [Азарова 2010: 14]. Не случайно, что Ю.С. Степанов выделил «*Весь мир – театр*» в качестве одной из констант европейской культуры. Как отмечает исследователь: «идея, что весь мир – это театр, буквально пронизывает разные стороны жизни и разные эпохи» [Степанов 2004: 948].

В театре конца XIX – начала XX в. трансформации подверглись наиболее характерные признаки драматического текста. В качестве черт, отличающих драматический текст от других видов текста, мы рассматриваем графическую организацию текста (деление на реплики, явления и т.д.), имя действующего лица перед репликой и рубрикационные элементы (*сцена, картина, акт, явление, действие*). Функционирование этих элементов изучается на материале испанских и русских текстов данного периода.

К драматическому тексту в полной мере применимо противопоставление *академического* и *авангардного*, описанное Ю.С. Степановым [Степанов 2002]. При этом *академическая* пьеса может рассматриваться как эталон, который может быть использован *авангардистом* для выявления правил и принципов построения текста, которые могут быть изменены в его творчестве.

*Академическая* пьеса рассматриваемого периода характеризуется определенной структурой; как правило, такой драматический текст состоит из после-

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ РФ, проект № НШ-1140.2012.6 «Образы языка в лингвистике начала XXI века» (рук. В.З. Демьянков).

довательности актов (действий), которые строятся из явлений, а те, в свою очередь, – из имен действующих лиц, реплик и ремарок. Так структурируют текст многие авторы XVIII-XIX вв., например, В.В. Капнист, Д.И. Фонвизин, А.С. Грибоедов, Н.В. Гоголь, А.Н. Островский.

Акты (действия) и явления выделяются при помощи пропуска строки, образующего пробел между двумя фрагментами текста. За пропуском строки обычно следуют рубрикационные элементы: *акт, действие, явление, сцена, картина, acto, escena, cuadro* – в сочетании с числительными.

Перечисленные элементы чаще всего используются в одной и той же форме и оформляются прописными буквами, что обеспечивает устойчивость графической формы обозначений данных единиц драматического текста. Традиция использовать прописные буквы для этих элементов сформирована в XVIII веке и была устойчива в XIX веке. Повторяемость слов, обозначающих сегмент драматического текста, *акт, явление* и др., дает возможность соотносить различные фрагменты текста между собой, а нумерация однозначно устанавливает их последовательность.

Деление на акты и явления удобно для адресатов, поскольку оно структурирует текст и позволяет ориентироваться в нем читателю, режиссеру и актерам. Явления представляют собой небольшой фрагмент текста, который в пьесе выделен графически. Такое обозначение явлений и актов часто сопровождается ремарками, которые отмечают смену обстановки или смену действующих лиц. При представлении текста в театре графическое деление на явления коррелирует со сменой действующих лиц на сцене.

Кроме того, деление на соотносимые друг с другом фрагменты формирует определенные ожидания относительно продолжительности и содержания каждого из фрагментов у читателя. Это деление позволяет соотнести текст с другими аналогичными по структуре текстами и поэтому облегчает его восприятие. Ожидания зрителя относительно продолжительности и структуры спектакля могут формироваться на основе предварительного знакомства с текстом пьесы, а также благодаря так называемой «околотекстовой» информации [Орлова 2007], которая поступает зрителю из программ, афиш и устной коммуникации.

Реплики в драматическом тексте начинаются с новой строки, при этом реплике предшествует имя действующего лица. Такое оформление позволяет однозначно соотносить реплику и говорящего. Реплики, таким образом, могут быть соотнесены с абзацами в других типах текстов. Интересно отметить, что даже длинные реплики-монологи в *академической* пьесе не делятся на абзацы. Имя персонажа всегда занимает предсказуемое место в тексте пьесы, всегда в начале строки, предваряя реплику персонажа.

Важно отметить, что повторяемость тех или иных элементов текста формирует читательские ожидания, связанные с ними. В свою очередь, воплощение одной и той же структуры текста в различных драматических произведениях формирует театральную традицию, на фоне которой особенно заметны отклонения и несоответствия ожиданиям, связанным с традицией.

Театр начала XIX – конца XX в. характеризуется отступлением от *академических* театральных традиций, что проявляется в изменении структуры драматического текста. Отклонения от канона отражаются и в графическом

оформлении произведения, и в том, как в тексте пьесы используются рубрикационные элементы, а также имя персонажа.

Во многих *авангардных* драматических текстах исследуемого периода была выявлена тенденция к нетипичному использованию рубрикационных элементов. Некоторые авторы (А.П. Чехов, Е. Шварц, В. Маяковский, Р.М. Валье-Инклан, Х. Бергамин) отказывались от традиционного структурирования текста, в соответствии с которым более крупные сегменты текста (акты, действия, *actos*) строятся из более мелких (явления, *apariciones*, сцены, *escenas*). Согласно наблюдениям Ю.С. Степанова, в *авангардном* тексте устраняется деление на главы и подглавы, параграфы и другие сегменты текста [Степанов 2002]. Это применимо и к драматическому тексту изучаемого периода, в котором зачастую устраняется деление пьесы на действия или акты. Весь текст авангардной пьесы состоит из сегментов одного порядка. При этом для наименования сегментов текста могут быть использованы как традиционные, например, *сцена* (*escena*, R.M. Valle-Inclán «*Luces de Bohemia*») или *картина* («Клоп» В.В. Маяковский), так и новые рубрикаторы, как в пьесе К. Мендес «Предчувствуемый персонаж» («*El personaje presentido*») появляется новое обозначение и новая единица драматического текста – *momento* ‘момент’.

В драматических текстах рассматриваемого периода внутренние границы элементов, образующих пьесу, и их иерархия расплываются. Так, пьесы А.П. Чехова не разделены на явления. В пьесе Асорина «Сервантес, или заколдованный дом» («*Cervantes o la casa encantada*») не используется деление на акты, но акты не дробятся на более мелкие сегменты, в пьесе отсутствуют слова-рубрикаторы *cuadro* ‘картина’, *aparición* ‘явление’ или *escena* ‘сцена’. Тем не менее «явления» отделены друг от друга пропуском строки и ремарками, сообщающими о перемещениях действующих лиц. Аналогично оформляют текст Е. Шварц и В. Маяковский, последний использует только цифры для разделения картин в пьесе «Клоп».

Несмотря на изменения, которые происходят в структуре драматического текста в рассматриваемый период, и русские, и испанские авторы уделяют большое внимание оформлению границ текста и внутритекстовых границ. Во многих пьесах мы встречаем двойное маркирование финала пьесы: часто авторы комбинируют ремарку *занавес, опускается занавес, telón, cae el telón* и *конец, fin*.

В ряде произведений переосмысляются маркеры завершения текста или его сегмента. Так, А. Введенский в пьесе «Елка у Ивановых» обозначает не только начало каждого сегмента *картина первая, картина вторая*, но и окончание каждого сегмента *конец первой картины, конец второй картины* и т.п. Нестандартно и завершение текста в целом:

*Конец девятой картины, а в месте с ней  
и действия, а вместе с ним и всей пьесы  
На часах слева от двери 7 часов вечера.*

Р.М. Валье-Инклан в пьесе «*Luces de Bohemia*» не использует деление на акты или действия, пьеса состоит из 15 сцен (*escenas*). При этом он также два-

жды указывает на финал пьесы. Пьесу завершает слово *FIN*, а в названии пятнадцатой сцены нет порядкового числительного, как во всех остальных, она называется *escena última* ‘последняя сцена’, это обозначение также появляется и в пьесе Х. Бенаvente «Сотворенные интересы» («*Los intereses creados*»). Однако Х. Бенаvente, в отличие от Р.М. Валье-Инклана, использует это обозначение в каждой последней сцене действия.

Эти и другие примеры говорят о том, что относительно структуры драматического текста можно проследить две противоположные тенденции: с одной стороны, к устранению границ внутри сегмента текста, а с другой – к подчеркиванию границ между сегментами текста.

Таким образом, *авангардный* драматический текст строится не так, как ожидает зритель / читатель, который оказывается вынужден корректировать свои ожидания и представления о структуре текста и о продолжительности его сегментов.

*Авангардность* текста может проявляться и в том, как используется имя действующего лица. В *академической* пьесе имя персонажа, находящееся перед репликой, обладает большой стабильностью, всегда появляется перед репликой в неизменной форме. В рассматриваемых драматических текстах это правило подвергается трансформации.

Так, в испанских текстах, несмотря на существование тенденции к стабильности и неизменяемости имени персонажа на протяжении всей пьесы, имена с артиклями могут изменяться. При этом именно артикль становится той частью имени, которая в некоторых случаях может трансформироваться. Эти изменения могут происходить по общеязыковым правилам (*una vieja pintada – la vieja pintada* ‘крашеная старуха’ R.-M. Valle-Inclán «*Luces de Bohemia*»; *Un Trotamundos – El Trotamundos* ‘путешественник’ M. Aub «*Narciso*»), а могут и не подчиняться этим правилам (*el tío – tío* ‘дядя’ F. García Lorca «*Rosita la soltera o lenguaje de las flores*»). И то, и другое противоречит языковым закономерностям, действующим в драматическом тексте. В большинстве случаев артикль в составе имени действующего лица не изменяется.

В русском языке нет артикля, соответственно в русских текстах имя действующего лица, находящееся перед репликой, не может быть трансформировано посредством смены артикля или его пропуска. Несмотря на это, именно в русских текстах был найден пример предельно нестандартного употребления имени в пьесе, а именно отсутствие имен перед репликой у Л. Андреева:

- Хотелось бы мне знать, что родится у нашей приятельницы: сын или дочь?
- А разве вам не все равно?
- Я люблю мальчиков.
- А я люблю девочек. Они всегда сидят дома и ждут, когда к ним приходишь. (Л. Андреев «Жизнь человека»).

Нередко в драматическом тексте встречаются переходы от прозы к стиху и от стиха к прозе. Можно только отметить, что подобные переходы крайне редко не совершаются внутри одной реплики. Реплика в абсолютном большинстве случаев полностью написана или в стихах, или в прозе. Таким обра-

зом, любая граница реплик может рассматриваться как место возможного перехода от одного типа организации текста к другому.

Из этой закономерности обнаружено несколько исключений, например в пьесе «Нарцисс» М. Ауба, где в пределах одной реплики совершается переход от прозы к стиху:

*NARCISO. ¿Por qué no corro, grito, mato? ¿Por qué no siento mis músculos centuplicados? ¿Por qué no le aplasto? Matar. ¡Eco, Eco! Ya ni eso. Al fin y al cabo soy yo que marché y cómo se va a engañar. ¿Eco sin mí? Agua sin nada que reflejar.*

*Ni yo,  
ni tú,  
ni él,  
ni vosotros,  
ni vosotros,  
ni ellos,  
nada, es todo ni tú, ni yo, ni el. ¡Eso se pierde la humanidad!*<sup>1</sup>

(М. Ауб «Narciso»).

Сходные примеры можно найти в пьесе Х. Бергамина «Враг, который бежит» («El enemigo que huye»).

Таким образом, все наиболее характерные признаки драматического текста на рубеже XIX-XX в. переосмысляются. Приведенные примеры драматических текстов позволяют рассмотреть начало одного из активных процессов в искусстве XX века, заключающегося в изменениях структуры художественного текста. В рассматриваемый период перестали существовать правила создания драматических текстов, поскольку любая закономерность построения текста стимулирует создание текстов, противоречащих ей, а пьесы, в которых она воплощается, становятся отрицательной моделью для драматурга-авангардиста.

Отклонения от академической структуры драматического текста, регулярно встречающиеся в авангардных драматических текстах конца XIX – начала XX века, обусловлены стратегией коммуникации и текстообразования, в рамках которой основные типологические особенности драматического текста осознаются авторами как правила, провоцирующие нарушения.

<sup>1</sup> Нарцисс. Почему же я не бегу, не ору, не убиваю? Почему же не чувствую силу в мускулах? Почему же я не раздавлю его? Убить. Эхо, Эхо! И это не осталось. В конце концов, я тот, кто ушел, и как оно обманется. Эхо без меня? Вода без того, что отражается.

*Ни я,  
ни ты,  
ни он,  
ни вы,  
ни вы,  
ни они,  
ничего, и все это ни ты, ни я, ни он. В этом теряется человеческое.*

*Литература*

Азарова 2010 – *Азарова Н.М.* Свидетели века о самом веке: творчество Ю.С. Степанова как свидетельство мысли XX в. // Под знаком «Мега»: Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14–16 марта. М.; Калуга, 2011. С. 12–25.

Орлова 2007 – *Орлова Т.А.* Графическая информативность недиалоговой части англоязычного драматического текста (на материале пьес американских авторов XX века) // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер.: Лингвистика. 2007. №1. С. 127–135.

Степанов 2002 – *Степанов Ю.С.* Авангард наших дней: атмосфера и сеть // Язык и искусство: динамический авангард наших дней. М., 2002.

Степанов 2004 – *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. М., 2004.

Степанов 2006 – *Степанов Ю.С.* Семиотика. Философия. Авангард // Семиотика и Авангард. Антология / Под ред. Ю.С. Степанова. М., 2006. С. 5–32.