



TOWARDS THE ISSUE OF THE SMALLEST THEATRICAL TEXT UNIT

Olga A. Chureyeva

V.I. Vernadsky Crimean Federal University,
95007, Russia, Simferopol, Academician Vernadsky Avenue, 4

Abstract. *This research aims to identify the smallest unit of theatrical text as a specific polyphonic sign system from the point of view of the apparatus that governs it. The initial difficulty, which arises in connection with theatrical text, is the issue of a theatrical sign. The author considers different approaches targeted to synthesize the definition of the smallest unit, which is required for the scientific description of the object under analysis. It is pointed out that any disregard of a polymodal nature of theatrical text leads to invalid results. Theatrical text as a direct result of complex sign semiosis should be regarded holistically. It is important to realize that any speech event in the theater is performative and applied in an equivalent theatrical sign (acteme), which is the result of polyvalent sign systems on the stage. The term 'acteme' applied for theatrical signs, as it is assumed, can facilitate the process of linguistic description of theatrical text and its reading. It is pointed out that although the issue of theatrical text is less elaborated in language theory than the issue of dramatic text as a literary work, it is evident that investigations in this field have considerably progressed and the search for an adequate comprehension of semiotic procedures continues.*

Key Words: *theatrical text, theatrical discourse, the smallest unit of analysis, theatrical sign, texteme, dicteme, acteme, play, holistic approach*

For citation: Chureyeva O.A. 2021. Towards the Issue of the Smallest Theatrical text Unit. *Philological Sciences at MGIMO*. Vol. 7. No 1(25). P. 91–99. <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2021-1-25-91-99>

К ВОПРОСУ О МИНИМАЛЬНОЙ ЕДИНИЦЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ТЕКСТА

О.А. Чуреева

Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского,
295007, Россия, Симферополь, проспект Академика Вернадского, 4

Аннотация. *Настоящее исследование нацелено на выявление минимальной единицы театрального текста с учётом его специфики как полифонической знаковой системы, рассматриваемой с точки зрения аппарата, управляющего ею. Исходная трудность, возникающая в связи с*

театральным текстом, касается вопроса о театральном знаке. Автор рассматривает различные подходы, направленные на синтез определения минимальной единицы, что обусловлено требованиями научного описания исследуемого объекта. Отмечается, что любые результаты анализа, достигнутые без учёта полимодального характера театрального текста, не могут считаться достоверными. Театральный текст как прямой результат семиозиса следует рассматривать в русле холистического подхода. В этом отношении необходимо понимать, что речевое событие в театре перформативно и апплицируется на эквивалентный театральный знак (актему), который является результатом поливалентности знаковых систем на сцене. Можно предположить, что оперирование термином «актема» в связи с номинацией театральных знаков могло бы облегчить процесс лингвистического описания театрального текста и его прочтения. Хотя проблема театрального текста менее разработана в теории языка, чем проблема драматического текста как литературного произведения, очевидно, что исследования в этой области значительно продвинулись вперёд и поиск адекватного понимания семиотических процессов продолжается.

Ключевые слова: театральный текст, театральный дискурс, минимальная единица анализа, театральный знак, текстема, диктема, актема, игра, холистический подход

Для цитирования: Чуреева О.А. 2021. К вопросу о минимальной единице театрального текста. *Филологические науки в МГИМО*. Том 7. № 1(25). С. 91–99. <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2021-1-25-91-99>

В постмодернистскую эпоху, характеризующуюся сменой научной парадигмы, произошло переосмысление объёма понятия «текст», которое стало вмещать в себя не только то, что вербализовано или предназначено для вербализации, но также и то, что не высказано словесно. Сегодня в фокусе внимания исследователей находятся тексты художественной и специальной литературы, медиатексты и кибертексты, тексты разных видов искусства и спорта, тексты общественно-политических акций и церемоний, тексты военных действий и дипломатических переговоров, тексты поведения человека в цифровом пространстве и др. Особый интерес учёных вызывает исследование театрального текста, что обусловлено осознанной необходимостью уяснения механизмов, которые управляют коммуникацией театрального типа, с целью определения инструментов воздействия на сознание реципиента, идентификации намерения адресанта, овладения кодом, с помощью которого зашифровано сообщение, и адекватного декодирования текста. Проблема анализа любого текста сопряжена с проблемой определения его минимальной единицы. В этимологическом смысле «анализ» представляет собой не что иное, как «разбор», то есть сегментацию. Процесс сегментирования и декодирования тем сложнее, чем сложнее код, то есть система символов и правил, знание которых обеспечивает возможность передачи и понимания информации. В ходе создания театрального текста сообщение шифруется при помощи символов различных кодовых систем, поэтому адекватная интерпретация текста требует понимания того, как устроена система театрального текста, из каких единиц она состоит, что является главным строительным элементом этой системы.

В свете вышесказанного представляется важным определение объёма понятия театрального текста, рассмотренного с различных точек зрения, а также попытка вычленения его минимальной единицы.

Исследование сценического представления как текста особой природы стало возможным во многом благодаря трудам структуралистов, подготовивших почву для дальнейших научных изысканий. Так, ещё в 1970 году Ю. М. Лотман в работе «О структуре художественного текста» выделял в качестве особого объекта исследований тексты искусства и предлагал рассматривать их как «вторичную моделирующую систему: «Искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведения искусства – как текст на этом языке» [4, с. 22].

В XX веке тезаурус лингвистической науки обогатился новыми терминами, необходимыми для того, чтобы «молодой» объект исследования обрёл форму, стал объёмным и осязаемым. Так, в трилогии «Читать театр» французская исследовательница Анн Юберсфельд рассматривает сценическое действие как «текст-представление», в книге «Образ спектакля» А. А. Михайлова использует термин «сценическое произведение», позднее в научную понятийную систему прочно встраивается термин «театральный текст» (Э. Розик, П. Павис, И. В. Цунский).

В широком смысле «текст» представляет собой последовательность знаков, образующую единое целое и составляющую предмет исследования теории текста. Развитие науки сегодня сопровождается конвергенцией различных областей научного знания, и любое исследование становится междисциплинарным. Текст является объектом изучения не только лингвистики, но и целого комплекса филологических, философских, психологических, математических и других наук, так как находится в точке пересечения интересов семиологии, коммуникативной прагматики, культурологии, теории игр, кибернетики, практической психологии, философской герменевтики, теории перевода и т. д.

Итак, в качестве объекта исследования в рамках настоящей работы рассматривается осмысленная последовательность знаков театрального языка – театральный текст. Используются общенаучные методы наблюдения и описания, а также методы структурного и функционального анализа.

Цель предпринятого исследования состоит в том, чтобы на основе изучения природы и функции театрального текста определить минимальную единицу системы, с помощью которой возможен анализ театрального текста.

Известны различные подходы к изучению театрального текста, сформированные на методологической платформе семиологии и, следовательно, объединённые понятием знака. Вопрос о театральном тексте как процессе и результате трансмутации в разных аспектах освещается в работах Р. О. Якобсона, У. Эко, Ю. М. Лотмана, Р. Барта, Я. Мукаржовского и др. Герменевтический подход предполагает рассмотрение театрального текста сквозь призму философской герменевтики и психологии (И. В. Цунский, А. А. Михайлова, И. Н. Губанова). В русле прагматического подхода театральный текст исследуется как особым образом организованная коммуникация, то есть служит объектом дискурс-анализа (В. Герман, И. Осолсоб, Е.В. Илова, Н.Н. Бонч-Томашевский, В.В. Зацепкина и др.).

Вопрос о соотношении понятий «театральный текст» и «театральный дискурс», который также широко обсуждается в научном сообществе, мы оставим за рамками настоящего исследования, акцентируя внимание лишь на тех моментах, которые являются значимыми для обсуждения заявленной темы и достижения поставленной цели. В этом отношении важно подчеркнуть, что любой театральный текст является системой коммуникации и может быть определён также как конкретная реализация сценического языка – театральный дискурс.

В настоящей работе рассматривается театральный текст как разветвлённая система лингвистических и экстралингвистических кодов, конструируемая в процессе семиозиса поливалентных знаков в момент представления.

Представление – «наделение присутствием чего-то, что с этого момента начинает существовать для нашей памяти, нашего слуха (а не только для глаз) и в нашем времени» [6, с. 279]. Этот тезис Патриса Пави является существенным для понимания особой природы театрального текста как вторичного по отношению к драматическому произведению, актуализацией которого он служит.

Итак, целью создания драматического текста является его представление на сцене, визуализация вербальных знаков. Таким образом, линейный текст, вписанный в хронотоп реального действия, становится трёхмерным и вовлекается в сложную систему отношений между различными знаковыми системами. Создаётся театральный текст, в котором уже не только слово «говорит», но «говорить» начинает интонация, жест, поза, мизансцена, свет, цвет, декорации, любая деталь, находящаяся в фокусе зрительского внимания.

«Текст-представление» имеет свои особенности, связанные с дискретностью хронотопа. В отличие от драматического текста, который делится на акты и действия, театральный текст сегмен-

тируется также антрактами и занавесом. Переход от явления к явлению на сцене происходит естественным образом, благодаря чему возникает ощущение непрерывности действия и достигается сходство с течением событий в реальной жизни. Можно говорить о структурно организованном целом, имеющем определённые границы, которые детерминируются действием, ситуацией.

Театральный текст немыслим вне ситуации. Данный тезис ещё получит своё развитие в ходе нашего рассуждения о том, из каких элементов складывается эта система, что следует считать системообразующим фактором и возможно ли вычленить минимальную единицу театрального текста. Понятие коммуникативной ситуации, являющееся ключевым в теории речевых актов, подразумевает всю совокупность условий, при которых происходит речевое взаимодействие (участники, время, место, обстоятельства, атмосфера и т. д.), следовательно, учёт ситуации высказывания имеет важнейшее значение для интерпретации сообщения. В столь же значительной степени, и даже в большей, фактор ситуации (лингвистической и сценической) влияет на организацию и прочтение театрального текста, вступающего в сложные отношения с драматургическим материалом.

Театральный текст создаётся на основе литературного произведения многими соавторами: режиссёром, актёрами, художниками и др. Вопрос о том, как следует расценивать театральный текст по отношению к драматическому тексту, поднимался разными исследователями в области теории языка и является предметом дискуссий до сих пор. Театральные тексты, стимулом к созданию которых служит один драматический текст, могут рассматриваться и как варианты по отношению к инварианту, и как разные самостоятельные, «даже взаимопротивопоставленные тексты» [4, с. 76]. На наш взгляд, решение в пользу того или иного взгляда лежит в плоскости выбора методологии, в русле которой исследуется объект, и зависит от того, анализируется театральный текст как результат актуализации драматического текста или как произведение театрального искусства.

Примечательна в этой связи позиция А. А. Михайловой, которая, указывая на двойственную природу сценического произведения, предлагает интегративное решение и вводит понятие «образ спектакля». Исследовательница отмечает: «Театр воспроизводит «древний текст» в его целостности, он толкует драму, превращая её в спектакль» [5]. Театральный текст (спектакль) понимается как сценическая интерпретация инварианта.

Термин «образ спектакля», используемый в связи с театральным текстом, мы встречаем также в работе И. В. Цунского, который понимает под театральным текстом последовательность событий, или «событийно-образный ряд» [8, с. 166]. Исследователь предлагает в качестве «макрознака» рассматривать художественный образ спектакля, который создаётся авторами постановки и формируется в сознании зрителя в результате декодирования театрального текста. И. В. Цунский рассматривает театральный текст также как ролевою игру, то есть моделирование поведения в предлагаемых обстоятельствах (в определённое время, в определённом пространстве, в определённых условиях и т. д.)

Это коррелирует с тезисом Ю. М. Лотмана о том, что спектакль, театральный текст – это «сыгранный словесный текст пьесы» [4, с. 88]. Таким образом, акцентируется внимание на игровой составляющей объекта исследования. В этой связи уместно обратиться к работе Д. Б. Элькониной «Психология игры», автор которой предпринимает попытку вычленить минимальную единицу анализа игровой деятельности, обладающую свойствами целого. Исследователь исходит из того, что «роль и органически с ней связанные действия представляют собой основную, далее неразложимую единицу развитой формы игры» [9, с. 36]. Иной точки зрения придерживается И. Е. Берлянд, полагая, что роль является слишком крупной единицей. Исследовательница предлагает рассматривать в качестве минимальной единицы «игровое действие, понятое как изображение», которое создаёт образ действия [1, с. 17-23]. Данный подход сближает концепции, согласно которым под минимальной единицей может быть понято действие, событие, образ, образ события. В глобальном смысле любая игра складывается из ходов каждого участника, актанта, то есть из отдельных предпринимаемых им действий, являющихся частью определённой стратегии, вписанных в кодекс конвенциональных установок (правил) и влияющих на весь ход игры.

Таким образом, мы вновь возвращаемся к мысли о том, что вопрос о выделении минимальной единицы анализа театрального текста требует решения с позиции комплексного подхода.

По мнению Эли Розика, театральный текст представляет собой «всю совокупность вербальных и невербальных знаков (предложений), организованных определённым образом и предназначенных для прочтения (декодирования), понимания и переживания реципиентом» [13, с. 175]. Исследователь, отталкиваясь от изысканий Иржи Вельтруски, который под минимальной единицей текста понимал иконический знак, вводит понятие «иконической фразы».

Рассуждения о минимальной единице театрального текста независимо от того, в русле какой методологии он рассматривается, выстраиваются вокруг понятия театрального знака, или «семиотической единицы текста-представления» [11, с. 214]. По мнению Тадеуша Ковзана, такая единица представляет собой «срез, заключающий в себе все одновременно продуцируемые знаки» [11, с. 215]. Эти знаки, относящиеся к различным кодовым системам, накладываются друг на друга. Слово, жест, поза, мимика, расстояние между актантами, костюм, свет, будучи знаками различной природы, интегрируются в некий семиотический фрагмент. «Ковзановский срез» подвергался критике со стороны других учёных. Патрис Пави считал попытки Тадеуша Ковзана вычленивать и классифицировать театральные знаки утопией и следствием заражения «догматическими пред-рассудками». Кир Элам указывал на то, что идея «среза знаков» не получила практической реализации и не доказала свою состоятельность на примере текстуального анализа. Эли Розик, хотя и называл идею коллеги в определённом смысле прорывной, но в то же время отмечал в качестве существенного недостатка тот факт, что принцип, предложенный для сегментирования текста на значимые единицы, парадоксальным образом не учитывает критерий значения и поэтому представляется чисто механическим. Эли Розик предлагает рассматривать в качестве минимальной единицы не «срез знаков», а «иконическую фразу, описывающую одно действие» [13, с. 177].

В качестве иллюстрации тезиса Эли Розика можно привести фрагмент драматического диалога из спектакля «Белая гвардия», поставленного в МХТ им. А. П. Чехова по пьесе М. А. Булгакова «Дни Турбиных» (реж. С. Женовач):

Елена: Пристал, как змея... как змея.

Шервинский: Какая же я змея?

Вопрос Шервинского является риторическим, так как цель вопроса состоит не в получении ответной реплики, а в отрицании сказанного («Я не змея»). В контексте коммуникативной ситуации важным является факт отрицания уместности сравнения со змеей, или змеем как символом изворотливости, лукавства, обольщения. Сема «искушения» актуализируется и подкрепляется следующей репликой Елены («Пользуется каждым случаем и соблазняет»). Таким образом, отрицание «Я не змея» подразумевает под собой отрицание намерения обольстить, искушить. В тексте пьесы отсутствует ремарка, подсказывающая актёру, как должна быть произнесена реплика, с какой интонацией, какими движениями она должна сопровождаться. Решение этой задачи предоставляется авторам театрального текста. Артист, играющий роль Шервинского, произносит свою реплику мягким и вкрадчивым голосом, приближаясь к героине, при этом движения его головы и корпуса имитируют пластику змеи. Вербальное высказывание и невербальное вступают в противоречие и, накладываются друг на друга, образуют иконическую фразу, семантическое содержание которой выходит за рамки отрицания факта уместности приведённого сравнения. Кинеморфема (минимальная значимая единица языка тела) нивелирует смысл, выраженный вербально, и меняет его на противоположный, в результате чего реплика Шервинского интерпретируется как подтверждение сказанного героиней («Да, я искуситель»). Таким образом, одновременно эмитируемые знаки (вербальные, просодические, кинесические, проксеимические, световые, шумовые, ольфакторные и т.д.) образуют один комплексный знак, который и включает в себе истинный смысл передаваемого сообщения.

Очевидно, что амплитуда взглядов на проблему минимальной единицы театрального текста достаточно широка (даже внутри семиотической школы). Сценический язык более динамичен, чем вербальный, поэтому исследовать структуру театрального текста представляется возможным только посредством исследования принципов означивания и механизмов генерирования

смысла. Опираясь на понятие «знак», мы должны чётко понимать, о чём мы говорим, когда говорим о знаке сценической языковой системы.

Тезис Ф. де Соссюра о том, что лингвистика может служить моделью (*patron général*) для любой семиологической системы, лёг в основу развития семиологии текста [7, с. 101]. Понимание знака как единства означаемого и означающего в этом контексте требует некоторого уточнения.

Следует отметить, что перенос понятия знака в плоскость театрального представления как текста особой природы создаёт серьёзные трудности для исследователей. Во многом это обусловлено тем, что в театре план означающего (выразительный) создаётся сценическими средствами (фигуры, цвет, форма, свет, мимика, движение и др.), в то время как план означаемого – это некая интегративная концепция, некое значение, взятое в качестве неизменной величины при том, что компоненты означающего подвижны и могут изменяться.

Исходя из концепции Ф. де Соссюра, для определения значения достаточно плана означающих систем и плана означаемых систем [7]. При этом нет необходимости вводить понятие референта, то есть реального или воображаемого объекта, к которому отсылает знак. Если знак естественного языка характеризуется немотивированностью, то есть связь между означаемым и означающим является произвольной, а не устанавливается по аналогии, то, говоря о театральном знаке, необходимо подчеркнуть элемент обусловленности и ввести понятия аналогии и иконичности. Означающее воспринимается как референт, вследствие чего исследователи начинают проводить параллель между условной действительностью и реальной действительностью, сводя тем самым сценическое искусство к мимесису (имитации действительности), концентрируясь на репрезентативной функции драматического текста и оставляя вне поля зрения план выражения идеи, имплицитированной в драматическом тексте средствами сценического языка. Исследователи, трактующие театральное представление как референциальную иллюзию, склонны полагать, что театральное представление является одновременно и знаком, и референтом [10].

Как представляется, теория театрального знака нуждается в конкретизации. Исходя из вышесказанного, можно заключить, что театральное представление отличается подвижностью, то есть подвержено изменениям означаемого. Одно и то же означаемое, например, дом, может быть выражено в различных означающих: в декорациях, музыкальном или световом оформлении, в жесте и т. п. Однако возможна и обратная связь, когда изменяется само означаемое. Например, в театральном тексте С. Женовача «Белая гвардия», представляющем собой интерсемиотический перевод пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных» с естественного языка на язык сцены, декорационная конструкция в виде наклонной плоскости соотносится то с Андреевским спуском, то с тонущим кораблём, то с военным плацем и т. д. (в зависимости от того, какой семантический аспект инвариантного текста требует актуализации и какой образ авторы текста-представления хотят сформировать в сознании реципиента).

Понятие театрального знака представляется сложным и многогранным. Во многом соотносится с языковым знаком и имея такую же структуру, знак театральное представление, как мы видим, имеет ряд специфических свойств и особым образом актуализируется в каждом конкретном театральном тексте.

Театральная семиология, экстраполировавшая на материал театра лингвистические модели, претерпела в своём развитии ряд существенных метаморфоз. Искусство нового времени характеризуется «атектоничностью» (термин Г. Вёльфлина), и мы продолжаем наблюдать, как тектонические сдвиги меняют топографию текстов искусства и семиотики текста в целом. Предпринимались попытки рассматривать театральное представление как механическую смесь знаков различных подсистем, то есть выделять звуковые и зрительные ряды, что противоречит представлению о целостности дискурса и наличию синтетического пространства, поэтому они не получили дальнейшего развития. Смесь (механическое соединение элементов) не есть система (рациональная организация структурных единиц). Смесь, будучи соединением, не может быть разъята и перестроена. В системе каждый элемент рассматривается как часть конфигурации, положения относительно других элементов с учётом всех связей, при этом конфигурация может изменяться в зависимости от того, что принимается в качестве системообразующего фактора. Знаки в системе театрального текста могут накладываться друг на друга, конвертироваться, компактифицироваться, ду-

блироваться, образуя один сложный знак, отождествляемый с театральным текстом. По мнению Ю. М. Лотмана, текст, рассмотренный таким образом, «может распадаться на знаки и, соответственно, синтагматически организовываться. Но это будет не синтагматика цепочки, а синтагматика иерархии; знаки будут связаны, как куклы-матрёшки, вкладываемые одна в другую» [4, с. 35]. Концепция учёного в этом отношении когерентна точке зрения Яна Мукаржовского, который предложил отождествить сам текст-представление с минимальной семиотической единицей [12, с. 209]. Таким образом, поиски минимальной единицы рационально вести, исходя из представления о театральном тексте как о единой системе знаков и «сверхсложном знаке» [3, с. 81].

Вербальные, зрительные, акустические и другие театральные знаки сводятся, таким образом, к уровню элементов знака глобального.

Конструирование образа происходит внутри сети семиотических систем, элементы которых вступают в сложные отношения означивания. В процессе создания театрального текста функциональные единицы действия (мотивы) эксплицируются средствами сценического языка. Так, например, актуализация мотива соперничества Тригорина и Треплева в интерсемиотических переводах пьесы А. П. Чехова «Чайка» возможна при помощи выстраивания семантических оппозиций на различных уровнях: на уровне актантных знаков, относящихся к выбору исполнитель (молодой – немолодой, известный – начинающий, высокий – невысокий), на уровне просодических знаков (тихий голос – громкий; высокий регистр – низкий; эмоционально окрашенная интонация – бесцветная, быстрый темп речи – медленный), на уровне знаков костюма (белый – чёрный, модный – консервативный, новый – поношенный), на уровне кинесических знаков (язык модерн-балета – язык классического танца, резкие жесты – сдержанные, живая мимика – статичная маска), на уровне проксемических знаков (более низкое или более высокое расположение актёров в пространстве сцены по отношению друг к другу, дистанция между героями), на уровне знаков предметов реквизита (манипуляции с писчим пером, книгой, экземпляром литературного журнала, чайкой и т.д.), на уровне световых знаков (герой в свете софитов – в тени, воспроизведение эффекта метания молний, электрических разрядов между актантами), на уровне цветовых знаков (красный угол – синий угол), на уровне визуальных медиасюжетов (лицо с экрана и лицо перед экраном), на уровне акустических, музыкальных и шумовых знаков (лейтмотивы персонажей, крик чайки – звук выстрела), на уровне эффекта физического действия (проигрывание несостоявшейся дуэли, перетягивание воображаемого каната) и т.д. Приведём пример того, как знаки, взаимодействуя между собой, конструируют образ. Вышеупомянутый приём перетягивания воображаемого каната как метафора соперничества двух героев был использован режиссером Павлом Карташёвым в спектакле «Чайка» (2010 г.) для перевода на язык сцены финального диалога между двумя писателями. Артисты одеты в костюмы контрастных цветов (Тригорин в чёрном, Треплев в белом), находясь на значительном расстоянии друг от друга, они ведут светский диалог, который сопровождается почти незаметным перетягиванием невидимого каната. Вербальная инициатива персонажа подкрепляется кинесическим знаком перехватывания каната. Постепенно расстояние между ними сокращается, и к концу диалога оба героя уже идут бок о бок к краю сцены. Тригорин со зловещей интонацией произносит реплику: «Кстати, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия». На сочетании «то место» он сухим жестом трогает висок Треплева, осматривает то место, куда однажды целился Константин и куда, вероятно, попадёт другая пуля под занавес действия. «Помните?», – напоминает Тригорин Треплеву о его ране (душевной, сердечной и физической). Тригорин наблюдает и описывает окружающую действительность, он чувствует под собой твёрдую основу. Треплев живёт и создаёт воображаемую реальность, он парит в собственных мечтах. В бинарной оппозиции «Тригорин – Треплев» заключены отсылки к оппозициям «профессиональный наблюдатель – профессиональный мечтатель», «искусство как жизнь – искусство как жизнь, которая представляется в мечтах», «мучительный цикл – мучительный поиск», «привычка – любовь», столь важные для интерпретации ключевых мотивов драматического текста.

Сценическое действие можно представить как процесс перетекания одной знаковой системы в другую, который выстраивает театральные знаки в соответствии с партитурой театрального

текста, при этом значимые векторы зависят в равной степени и от исходного текста, и от его сценического варианта.

Проведённое исследование позволяет заключить, что театральный текст как система знаков различной природы, выстроенная на основе драматургического материала сообразно преследуемой цели, представляет собой вторичный текст по отношению к драматическому тексту (пьесе). Разные театральные тексты выступают по отношению к инварианту как разные варианты текста, разные сценические интерпретации. Один драматический текст включает в себе потенциал множества сценических интерпретаций (интерсемиотических переводов, театральных текстов, театральных дискурсов). Любой театральный текст является системой коммуникации и может быть определён также как конкретная реализация сценического языка – театральный дискурс.

В качестве минимальной значимой структурной единицы такой системы рассматривались такие компоненты, как «иконический знак», «символ», «образ», «образ события», «речевое событие», «действие», «ситуация», «впечатление», «актема».

Обзор и анализ существующих работ, посвящённых исследованию театрального текста и театрального дискурса, позволяет констатировать, что различные подходы к изучению театрального текста и к поиску его минимальной единицы объединяет понимание того, что структурной единицей театрального текста является знак. Именно театральный знак служит строительным элементом этой сложной системы. Рассматривая знак как структурный элемент системы текста, следует помнить об иерархичности знаковых систем. Если исходить из предпосылки, что каждый уровень языка как кода системы выстраивается при помощи структурных компонентов её подсистем, то целесообразно говорить о тексте как минимальной единице сценического языка на уровне текста и о диктеме как минимальной единице дискурса. Понятие «диктемы», введённое в обиход М. Я. Блохом, применительно к театральному тексту синонимично понятию «актемы» в его широком понимании, предложенному Е. В. Иловой, так как слово в языке театра равноценно действию (говорить – значит действовать, действовать – значит говорить). Актемой исследовательница называет «минимальную коммуникативную единицу театрального воздействия» [2, с. 56]. На наш взгляд, использование термина «актема» представляется удачным, так как не противоречит подходам, согласно которым минимальной единицей анализа театрального текста следует считать «образ события», «роль», «ход», «действие», «ситуацию» и т. д., а напротив, расширяет возможности научного лингвистического описания столь сложной системы. При этом важно понимать, что, анализируя язык того или иного театрального текста на разных уровнях и оперируя понятиями, обозначающими соответствующие единицы, мы, тем не менее, должны исходить из понимания сложного единства всех элементов (вербальных и невербальных) и рассматривать тот или иной структурный элемент или их совокупность в контексте глобального высказывания (холистический подход). В определённой степени можно считать театральным текстом одновременно и макрознаком, и микрознаком, так как его декупаж (деление на части) без учёта всех отношений внутри системы, изолированное рассмотрение сценических средств, неизбежно приведёт к потере смысла. Поэтому фокусирование внимания на отдельных элементах, выхваченных из общеязыкового контекста, вне связи с другими элементами системы представляется контрпродуктивным с точки зрения функционального подхода к анализу текста и отсылает к аристотелевскому паралогизму «знающий буквы знает и слова», являющемуся не чем иным, как мнимым силлогизмом. Анализ тех или иных театральных знаков (вербальных, музыкальных, хореографических, световых, шумовых, ритмических и др.) возможен только при условии знания и понимания всех кодов системы поливалентных элементов и должен быть вписан в анализ театрального текста, формирующего в сознании зрителя определённое впечатление и представление, модель универсума.

Дальнейшая разработка проблемы изучения театрального текста и сценического языка на платформе лингвистической науки, функциональная типологизация актемы представляется перспективным направлением исследований в области теории текста, так как позволит расширить возможности анализа театрального текста, описать средства, с помощью которых эксплицируется тот или иной смысл, важный для формирования образа спектакля.

© Чуреева О.А., 2021

Список литературы

1. Берлянд И. Е. Игра как феномен сознания. Кемерово: Алеф, 1992. С.17-23.
2. Илова Е. В. Актуализация актем в дискурсивно-семиотическом пространстве театральной коммуникации // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2017. № 3. С. 54-64.
3. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. М., 2001. С. 72-81.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 704 с.
5. Михайлова А. А. Образ спектакля. М.: Искусство, 1978. 247 с.
6. Павис П. Словарь театра. М.: Изд-во «ГИТИС», 2003. 516 с.
7. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 696 с.
8. Цунский Н. В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста // ОНС. 2000. № 3. С. 161-171.
9. Эльконин Д. Б. Психология игры. М., 1978. 304 с.
10. Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 191-201.
11. Kowzan, T. *Litterature et Spectacle*. The Hague/Paris: Mouton, 1975. 172 p.
12. Mukařovský, J. *Umění jako sémiologický fact*. Studie I. Brno: Host, 2000. pp. 208-214.
13. Rozik, E. *The homogeneous nature of the theatre medium*. In *Semiotica* 168-1/4, 2008. pp. 169-190.

References

1. Berliand, I. E. *Igra kak fenomen soznaniia* [Play as phenomenon of mind]. Kemerovo: Alef, 1992, pp.17-23.
2. Ilova, E. V. *Aktualizatsiia aktem v diskursivno-semioticheskom prostranstve tetralnoi kommunikatsii* [Actualization of actemes in discursive-semiotic space of theatrical communication]. *Aktualnye problemy filologii i pedagogiceskoi lingvistiki* [Actual problems of philology and pedagogical linguistics], 2017, no. 3, pp. 54-64.
3. Kubriakova, E. S. *O tekste i kriteriakh ego opredeleniia* [About the text and criteria of its definition] // *Tekst. Struktura i semantika* [Text. Structure and semantics]. vol. 1. M., 2001. pp. 72-81.
4. Lotman, Ju. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta. Analiz poeticheskogo teksta* [The structure of a artistic text. Analysis of a poetic text]. Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2018. 704 p.
5. Mikhailova, A. A. *Obraz spektaklia* [Image of the performance]. M.: Iskustvo, 1978. 247 p.
6. Pavis, P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theatre]. M.: Izd-vo «GITIS», 2003. 516 p.
7. Saussure, F. *Kurs obshchei lingvistiki* [Course in General Linguistics] // *Sossyur, F. de. Trudy po iazykoznaniiu*. M.: Progress, 1977. 696 p.
8. Tsunskiy, N. V. *Teatral'naiia germenevtika i analiz teatral'nogo teksta* [Theatrical hermeneutics and analysis of the theatrical text] // *ONS*. 2000. no. 3. pp. 161-171.
9. El'konin, D. B. *Psikhologiya igry* [Psychology of play]. M., 1978. 304 p.
10. Jubersfel'd, A. *Chitat' teatr* [To read the theatre] // *Kak vseгда ob avangarde: Antologija francuzskogo teatral'nogo avangarda* [As always about vanguard: ontology of French theatrical vanguard]. M.: TPF Sojuzteatr, 1992, 288 p.
11. Kowzan, T. *Litterature et Spectacle*. The Hague/Paris: Mouton, 1975. 172 p.
12. Mukařovský, J. *Umění jako sémiologický fact*. Studie I. Brno: Host, 2000. pp. 208-214.
13. Rozik, E. *The homogeneous nature of the theatre medium*. In *Semiotica*. 168-1/4, 2008. pp. 169-190.

Сведения об авторе:

Чурева Ольга Александровна – старший преподаватель кафедры русского языка Медицинской академии имени С. И. Георгиевского «КФУ им. В. И. Вернадского» (Симферополь, Россия). Сфера научных и профессиональных интересов: функциональная лингвистика, интерсемиотический перевод, компаративная лингвистика, русский язык как иностранный. E-mail: au-room-ua@mail.ru

About the author:

Olga A. Chureyeva – PhD candidate, Senior Lecturer of the Russian Language Department, Medical Academy named after S. I. Georgievsky «V. I. Vernadsky Crimean Federal University» (Simferopol, Russia). Spheres of research and professional interest: functional linguistics, intersemiotic translation, comparative linguistics, Russian as a foreign language. E-mail: au-room-ua@mail.ru

* * *