

Научная статья  
УДК 81'22:81'42  
doi: 10.17223/19986645/91/7

## Театральный текст и театральный дискурс

Ольга Александровна Чуреева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского,  
Симферополь, Россия, au-room-ua@mail.ru*

**Аннотация.** Исследование посвящено проблеме соотношения текста и дискурса как форм существования языка. Доказывается, что театральный текст как проект идеального спектакля, в котором учитываются все факторы, включая прогнозируемые зрительские реакции и конечный перлокутивный эффект, актуализируется в разнообразных дискурсах. Инвариантный театральный текст может быть пересоздан или отредактирован его авторами в соответствии с ситуацией высказывания. Подчёркивается особое значение фактора зрительской реакции как триггера процессов семиотизации и / или десемиотизации.

**Ключевые слова:** театральный текст, театральный дискурс, семиотизация, десемиотизация, интерпретация, референциальная интерференция

**Для цитирования:** Чуреева О.А. Театральный текст и театральный дискурс // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 91. С. 131–144. doi: 10.17223/19986645/91/7

Original article  
doi: 10.17223/19986645/91/7

## Theatrical text and theatrical discourse

Olga A. Chureyeva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *V.I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russian Federation,  
au-room-ua@mail.ru*

**Abstract.** The article surveys some examples, in which text theory has been leveraged in the mode appealing both to itself and to discourse theory. This discussion underpins the present research and forms the basis for a distinction between theatrical text and theatrical discourse. The article aims to outline some features of a theatrical discourse, based on a functional analysis of the performance *The Seagull* as an intersemiotic translation of the eponymous Chekhov's play. The study was carried out by employing methods such as definitional, descriptive, semiotic, and functional analysis. Since the theatrical text is considered in comparison with the dramatic and the theatrical discourse is compared with the theatrical text, methods of comparative analysis and interpretation were also used. This research focuses on several crucial aspects of text and discourse theories, viewed in pragmatic respect. A theatrical text can be defined as a concrete implementation of the stage language (theatrical discourse). Nevertheless,

these concepts cannot be considered completely identical due to some significant differences. One theatrical text can be actualized in several theatrical discourses. Therefore, it is characterized by volatility, mobility, repeatability, renewability, interactivity (explicit or implicit). Theatrical discourse as a communicative practice is not characterized by repeatability, since the configuration of signs will always depend on the situation: time, space, participants, spontaneous words, and other factors. It is proved that the text of the intersemiotic translation into the language of the stage as a blueprint of a perfect performance manifests itself in discourses. Analysis of the theatrical text of a production presented in a certain place at a certain time with certain actors can be referred to as an analysis of theatrical discourse. The authors recreate the original theatrical text in accordance with the situation of the utterance. The functional analysis of the experience of *The Seagull* play performance, directed by Pavel Kartashev, has led to the inference that the spontaneous intrusion of reality into the polycode text of a stage work being constructed “here” and “now” can trigger the process of desemiologization or a more complex semiotic process of referential interference which means an overlap of one reality (ordinary) and another (mimetic). A dialectical connection is formed between the processes of semiotization and desemiologization, which results in a more intense impact on the cognitive sphere of the recipient and the perception of the image of the performance that drives recipients to draw certain inferences. Thus, a particular discourse is the result of the action (interaction or counteraction) of two forces, two mechanisms of semiosis.

**Keywords:** theatrical text, theatrical discourse, semiotization, desemiologization, interpretation, referential interference

**For citation:** Chureyeva, O.A. (2024) Theatrical text and theatrical discourse. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 91. pp. 131–144. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/91/7

## Введение

Теоретическому осмыслению процесса перевода с естественного языка художественного произведения на поликодовый язык сценического представления посвящено значительное количество трудов исследователей пражской, женевской и французской семиотических школ. Внимание учёных, разрабатывавших проблему в русле структуралистского направления, фокусируется главным образом на соотношении инструментов текста, оформленного графически, и произведения другого вида искусства, создаваемого на его основе. Патрис Пави и Юлия Кристева в своих работах рассматривали произведения сценического искусства сквозь призму прагматики текста, часто используя термины «театральный текст» и «театральный дискурс» как синонимы, что находит отражение в описании свойств сценического произведения вообще, без указания на дифференциальные свойства театрального текста и театрального дискурса. Исходя из вышеизложенного, мы разделяем позицию учёных, рассматривающих сценическое произведение с учётом его поликодовой природы как особое явление и отдельный предмет исследования (Анн Юберсфельд, Освальд Дюкро, Фридрих Дюрренматт, Доминик Менгено, Эрика Фишер-Лихте). В научной литературе последних десятилетий понятие театрального дискурса зачастую используется авторами для обозначения текстов театральных рецензий, анонсов,

афиш или произведений других жанров, имеющих отношение к описанию театральных событий (М.М. Груздева, В.А. Доманский и др.). Попытка разграничить понятия театрального текста и театрального дискурса была принята А.С. Шевченко в рамках диссертационного исследования, в котором театральный текст рассматривается как составляющая театрального представления: «...театральное представление содержит театральный текст» [1. С. 5]. Под театральным дискурсом автор понимает коммуникативную деятельность, выстраиваемую вокруг театрального события, рассматривая театральный дискурс как компонент системы массовой коммуникации. Однако само театральное представление как особым образом организованная коммуникация, реализация театрального текста на уровне высказывания, не включается учёным в объём понятия театрального дискурса, что является основанием для переноса фокуса с периферии исследовательского поля театрального дискурса на его ядро – конкретное театральное событие, разворачиваемое перед зрителями «здесь и сейчас».

Таким образом, несмотря на разнообразие подходов к исследованию сценических произведений, единство в понимании терминов, используемых для анализа исследуемой проблемы, не достигнуто в силу того, что грань между понятиями театрального текста и театрального дискурса остаётся довольно размытой до сих пор. Вопрос о соотношении этих понятий требует детального исследования и научного описания.

Научная новизна статьи заключается в рассмотрении двух смежных понятий (театрального текста и театрального дискурса) сквозь призму прагматики на основе научной обработки теоретического материала и на примере функционального анализа конкретного сценического произведения (интерсемиотического перевода пьесы А.П. Чехова «Чайка» на язык сцены).

Цель настоящей работы состоит в том, чтобы обосновать выдвинутую нами гипотезу о том, что театральный дискурс не вполне идентичен театральному тексту. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: перечислить некоторые ключевые особенности театрального дискурса, продемонстрировать механизм семиотизации и десемиотизации в процессе актуализации театрального текста (конструирования театрального дискурса) и проиллюстрировать основные тезисы на конкретных примерах.

Исследование выполнено с применением методов дефиниционного анализа (при уточнении понятий, составляющих терминологический аппарат исследования), семиотического и функционального анализа (при изучении механизмов смыслогенеза и функционирования знаков), дискурсивного анализа, учитывающего экстралингвистические и социоллингвистические параметры коммуникации (при рассмотрении сценического представления с прагматической точки зрения: как коммуникации коллективного адресанта с коллективным адресатом). Поскольку в работе театральный текст сопоставляется с драматическим, а театральный дискурс сравнивается с театральным текстом, для выявления сходства и различия рассматриваемых объектов нами использовались также методы сопоставительного анализа и интерпретации.

## Постановка проблемы, обсуждение и результаты исследования

Разные театральные тексты выступают по отношению к художественному произведению (письменному тексту-источнику) как разные варианты его интерпретации. Один драматический текст (пьеса) включает в себе возможность множества адекватных сценических интерпретаций. *Любой театральный текст потенциально является системой коммуникации и становится дискурсом в момент сценического высказывания. Таким образом, театральный дискурс как конкретная реализация сценического языка включает в себя и текст и контекст.* Театральный текст образуется в ходе соотнесения текста драматического произведения и возможностей его сценической реализации. Рассматривая процесс перевода художественного произведения в театральный текст в свете теории лингвистической прагматики и используя терминологию Освальда Дюкро, можно заключить, что такое превращение происходит благодаря тому, что предложение текста как некая абстракция, принадлежащая к области теории языка, становится конкретным высказыванием, что отсылает нас к теории дискурса. Высказывание и текст суть две стороны одного целого [2. С. 282], но это две различно акцентированные стороны: «...высказывание коммуникативно актуально, текст коммуникативно потенциален» [3. С. 79].

Последователи школы Ф. де Соссюра под дискурсом понимали использование и актуализацию языка, «речевую цепь» [4. С. 101]. Исследуя дискурс в русле функционального подхода, бельгийский лингвист Эрик Бюиссанс предложил дефиницию, согласно которой дискурс представляет собой функциональную единицу устной речи [5. Р. 130]. Учёный указывал на вариативность как имманентное свойство дискурса и подчёркивал важность учёта вариаций, возникающих в процессе функционирования языка. Признавая факт того, что понятия «текст» и «дискурс» сближаются на основании общих свойств, таких как системность и связность, следует заметить, что они не могут рассматриваться в качестве абсолютных синонимов в силу того, что дискурс, будучи объектом прагматики, подразумевает учёт экстралингвистических факторов. На это различие между текстом и дискурсом, в частности, указывает Н.Д. Арутюнова [6]. Зеллиг Харрис определяет дискурс как «предложения, последовательно произнесенные или написанные одним лицом или более в одной ситуации» [7. Р. 17]. Произнесённая фраза, звуковая вариация предложения, попадает в сплетение огромного количества экстралингвистических факторов (эмоциональное состояние актёра, температура воздуха, настроение зрительного зала, время представления, особенности пространства и пр.), становясь единицей дискурса.

Рассматривая вопрос о языке театра, который Антонен Арто называл звуковой вариацией языка [8. С. 92], можно признать тот факт, что звуковой вариацией языка художественного произведения, по существу, является дискурс. Представитель французской школы конверсационного анализа Луи Гюспен под дискурсом подразумевает высказывание, рассмотренное с

точки зрения дискурсивного механизма, который его обуславливает [9]. Исходя из этой предпосылки, сценический дискурс, или театральный дискурс, должен трактоваться как способ организации выразительных средств театра в соответствии с ритмом и связями, свойственными конкретной постановке, реализованной в определённом контексте.

Мы разделяем точку зрения В.И. Карасика о том, что отношение текста к дискурсу опосредовано моментом высказывания [10. С. 5]. Причём в сочетании «момент высказывания» ключевым, на наш взгляд, является слово «момент», под которым можно понимать отрезок времени между ещё не сказанным и уже сказанным.

Применительно к театральному дискурсу как высказыванию уместно оперировать понятиями пресуппозиции и имплицатуры, так как «театральный дискурс – это проявление означающего на уровне его риторики, его пресуппозиций и его высказывания» [11. С. 112]. Подчёркивая особую герменевтическую роль пресуппозиций и указывая на их перлокутивный эффект, Освальд Дюкро отмечает, что пресуппозиции являются драйверами драматической ситуации и важнейшим инструментом воздействия на зрительское сознание, орудием, умелое владение которым помогает внушить публике определённые идеи и эстетические представления, убедить зрителей в определённом положении вещей [12]. Тезис О. Дюкро является существенным для понимания когнитивных процессов, запускаемых в театральной дискурсивной практике. Знание о содержании, не эксплицированном явно, может быть выведено, в том числе за счёт проекции аналогий по сходству, из того, что высказано и является очевидным. Так, наличие на сцене предмета вызывает в представлении зрителя определённый образ или образы, а также вопрос о том, с какой целью тот или иной предмет был вынесен на сцену. Включение в систему театральных знаков конкретного текста определённых предметов, звуков, аксессуаров костюма должно быть уместным и оправданным. На важность этого условия для адекватной интерпретации произведения обращал внимание А.П. Чехов в письме Александру Лазареву (Грузинскому) 1 ноября 1889 г., выражая мнение о неуместности монолога героини: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружьё, если никто не имеет в виду выстрелить из него. Нельзя обещать» [13. С. 707]. Иными словами, если на стене висит ружьё, то оно должно выстрелить (утверждение, ставшее аксиоматичным). Однако далеко не всегда то, что было предусмотрено в театральном тексте, может быть реализовано в театральном дискурсе. Условно говоря, может не быть ружья, стены или звукового эффекта выстрела. Кроме того, каждый момент высказывания характеризуется определённой степенью непредсказуемости даже при чётком следовании заданному плану и сценарию. В театральной коммуникации важную роль играет зритель как участник смыслогенеза. Его реакции могут быть учтены и даже запрограммированы в театральном тексте, но это не гарантирует чёткого воспроизведения заданного сценария в конкретной ситуации сценического высказывания, в театральном дискурсе. На уровне театрального текста

управление пресуппозициями осуществляет его автор (режиссёр-постановщик); театральный дискурс в силу своей зависимости от ситуации и зрительской реакции предоставляет право управления пресуппозициями соавторам театрального текста (актёрам и зрителям).

Театральный текст (сценический текст, текст сценического произведения) создаётся как проект идеального спектакля, в котором учитываются все факторы, включая прогнозируемые зрительские реакции и конечный перлокутивный эффект – внушённое зрителю идейное или эстетическое суждение или убеждение. Как отмечалось выше, реализация такой идеальной постановки будет зависеть от конкретной ситуации высказывания. В момент высказывания театральный текст требует внесения определённых коррективов: просодических (интонация, тон, регистр и т.д.), проксемических (расстояние между актантами и между элементами декорации), актантных (замена актёров, сокращение числа лиц, задействованных в постановке), лингвокультурологических (купирование или расширение основного текста, внесение комментирующего вербального или невербального паратекста).

Интерпретация театрального текста зависит от его восприятия в момент высказывания, которое регулируется ситуацией высказывания (социокультурным или этнокультурным контекстом, пространственно-временными, гендерными, физическими, психосоматическими и прочими факторами). Ситуация определяет организацию дискурса и обеспечивает возможность варьирования высказывания. Представитель Женевской функциональной школы Альбер Сеше подчёркивал, что именно ситуация высказывания обеспечивает вариативность языкового выражения [14. Р. 354]. Эта же мысль находит подтверждение и в рассуждениях Анн Юберсфельд, которая отмечала, что вопрос театрального дискурса по своей природе – это вопрос статуса слова: кто с кем говорит? в каких условиях? [15]. Ответ на этот вопрос во многом облегчает путь поиска адекватной интерпретации сообщения. В театральном дискурсе в коммуникации участвуют две стороны, условно разделённые рампой: сцена говорит со зрительным залом, авторы спектакля – со зрителями.

Таким образом, театральный дискурс есть освоение сценических систем, индивидуальное использование их сценического потенциала. Один и тот же театральный текст может быть реализован в большом количестве дискурсов, отличных друг от друга. На эту особенность указывал Роман Ингарден, рассматривая текстовую семантику как нелинейную: «...сопоставление множества различных обликов, которые приобретает одно и то же произведение при многократном его чтении тем же самым читателем, а особенно обнаружение того факта, что представители разных эпох (и даже одной эпохи) по-разному формируют видовой слой одного и того же произведения, приводит нас к мысли, что причина этого кроется не только в разнообразии способностей и вкусов читателей и условий, при которых совершается чтение, но, кроме того, и в определенной специфике самого произведения» [16. С. 77]. «Устранение мест неполной определенности» осуществляется в процессе «исполнения» произведения читателем, актуализации тех

смысловых версий произведения, которые «в нем самом пребывают лишь в потенциальном состоянии», и только читатель «актуализирует» их в процессе «эффективного переживания» [16. С. 77]. В этом отношении предложенная Ингарденом концепция чтения направлена на смещение фокуса с фигуры автора на фигуру читателя, которому отводится роль не пассивного наблюдателя за развёртыванием смысла, имманентного тексту, но активного участника смыслогенеза в процессе чтения.

Театральный текст как некий идеальный вариант сценической актуализации драматического текста, как его сценическая партитура учитывает все решения создания того же эффекта воздействия, что и текст-источник (световые, звуковые, сценографические, бутафорские, актерские и пр.). Используя те или иные инструменты создания театрального текста, его авторы рассчитывают на определённый перлокутивный эффект. В том случае, если этот эффект достигается (например, смех в зале как интерпретанта того, что реплика персонажа была смешной), можно говорить о корректном воплощении партитуры. Десемиотизация (вторжение обыденной реальности в миметическую), как правило, влечёт за собой искажение партитуры: разрушается референциальная иллюзия, трансформируется образ спектакля, результатом чего может быть воздействие на сознание реципиента, не тождественное воздействию драматического текста и не соответствующее ожиданиям авторов театрального текста. Вследствие десемиотизации происходит редактирование сценического текста: контролируемое, если актёры своими вербальными и невербальными действиями устраняют сбой в работе механизма означивания, и неконтролируемое, если «сдвиги в сценической ситуации запускают механизм автономного управления действием и влияют на конечный перлокутивный эффект» [17. С. 481].

Непроизвольное вторжение реальности в конструируемый здесь и сейчас текст сценического произведения может запустить также комплексный семиотический процесс референциальной интерференции, под которой мы понимаем наложение одной реальности (обыденной) на другую (миметическую). Между когерентными процессами семиотизации и десемиотизации формируется диалектическая связь, результатом чего является более интенсивное воздействие на когнитивную сферу реципиента и восприятие образа спектакля. В качестве иллюстрации можно привести фрагмент театрального дискурса постановки «Чайка. Первая авторская редакция» (реж. П. Карташёв), представленной в Ялте в 2011 г.

Театральный текст рассматриваемого произведения создавался таким образом, чтобы его можно было моделировать и перестраивать в зависимости от ситуации высказывания (пространства, в котором он должен развёртываться, зрительской аудитории и т.д.). Перед крымскими гастролями спектакль демонстрировался в Москве и Санкт-Петербурге и был благожелательно встречен критиками и публикой. В отличие от столицы и крупных агломераций, зрительскую аудиторию приморских городов и туристических центров в курортный сезон составляют преимущественно отдыхающие, поэтому прокатчики, как правило, делают выбор между серьёзным и лёгким

жанром в пользу последнего, предпочитая сложным театральным текстам схематичные антрепризные инсценировки с незамысловатой житейской фабулой, перипетиями и мотивами. Курортная публика ждёт развлекательного комедийного зрелища, не требующего подключения фоновых знаний и запуска механизма осмысления онтологических процессов, декодирования смыслов, распутывания интертекстуальных связей, осознанного включения в сценическое действие и анализа театрального текста. Крымский показ спектакля «Чайка. Первая авторская редакция» состоялся в разгар бархатного сезона, что потребовало серьёзной дополнительной работы, связанной не только и не столько с подготовкой события, сколько с подготовкой зрителя к восприятию события. В эту работу были вовлечены и авторы театрального текста, и организаторы мероприятия, от которых зависели условия реализации театрального текста в конкретном пространстве. В качестве сценической площадки не случайно был выбран Ялтинский театр им. А.П. Чехова. Эта связь произведения и места была обыграна в промороликах: актёр, исполнявший главную роль, лично приглашал зрителей в театр имени Чехова «поговорить» о «Чайке» Чехова. Таким образом, зритель настраивался на серьёзный неслучайный разговор в знаковом и неслучайном месте. Информация на рекламных буклетах содержала референсы, отсылающие к произведениям мировой культуры, в духе которых был создан спектакль. Таким образом, зритель мог оценить заранее, насколько ему знакома, близка, интересна такая художественная манера, и принять соответствующее решение. В самом названии спектакля сообщалось, что его авторы не планируют разыгрывать текст пьесы по ролям, а намерены представить реконструкцию создания произведения и событий, в нём описанных. Это спектакль-исследование, совместное исследование со зрителями, в ходе которого в сознании должно созреть понимание текста и подтекста Чехова. Для каждого города, для каждого зрителя спектакль настраивался особым образом, исходя из атмосферы места, культурных традиций, степени погружённости в материал и т. д. При этом театральный текст не переписывался, а трансформировался с учётом ситуации.

Включаясь в коммуникацию со зрителем, театральный текст превращается в театральный дискурс, который говорит и с коллективным адресатом (зрительным залом как единым целым), и с каждым отдельным зрителем как индивидуальным адресатом. Создавая театральный текст, его авторы могут рассчитывать на определённую реакцию зрителей, но эту реакцию невозможно гарантировать. Так, спектакль, показанный в Ялте, был встречен иначе, чем в Москве и в Санкт-Петербурге в силу того, что часть публики всё же не была подготовлена к восприятию представления. Зрители, пришедшие посмотреть комедию, посмеяться и отдохнуть, ощутили эффект обманутого ожидания: вместо лёгкой комедии по известному произведению русской классики, вместо «шутки», зрителям было предложено философское и литературоведческое сценическое прочтение «Чайки», полное образов и символов, представлен детальный разбор одного из самых загадочных

произведений мировой литературы. Разговоры о новых формах рассматривались не в виде линейного текста пьесы, а в парадигматическом культурном срезе, сквозь призму других классических художественных произведений. Экспрессивные монологи Треплева о неприятии театра, в котором актёры «изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки», и «пьесу сочинения Константина Гавриловича» ялтинская публика не поняла и не приняла, так же как не приняла манифест молодого драматурга и постановщика Кости Треплева курортная публика дачного театра; зрители стали отправлять артистам вербальные и невербальные сигналы протеста (выкрики «Не понимаем!», «Что это?», хлопанье сиденьями кресел). Из пассивного наблюдателя с навязанной ролью зритель превратился в активного участника театрального события, влияющего на его ход. В этой связи необходимо отметить важность фактора точки зрения и захвата внимания, аттенсионального фокуса [18].

Сценическое представление, разворачивающееся здесь и сейчас, представляя собой коммуникацию сцены со зрительным залом, обладает соответствующими инструментами воздействия на адресата, среди которых одним из важнейших является захват внимания. Как правило, за каждым зрителем закреплено определённое место, с которого действие просматривается под определённым и неизменным углом, при этом артисты, рассказывающие историю со сцены, обращаются к зрительному залу косвенно, адресуя реплики друг другу или же зрительному залу как аморфному коллективному адресату. В рассматриваемом нами примере коммуникации сцены и зрительного зала следует особо подчеркнуть роль фактора аттенсионального фокуса в процессе моделирования театрального дискурса, его влияния на процесс смыслогенеза. В ответ на реакцию зрителей каждый из актёров применил ту аттенсиональную технику, которая соответствовала его роли, а также драматической, сценической и реальной ситуации. Так, артист, исполнявший роль Треплева, мгновенно резко отреагировал соответствующей чеховской репликой: «Довольно! Занавес! Занавес! Занавес!», – нервно замахав руками и топнув ногой. Важно и примечательно, что эта реплика Треплева прозвучала именно в тот момент, когда она должна была прозвучать, если чётко следовать тексту Чехова, и была запрограммирована режиссёром в партитуре как ответ на реакцию действующих лиц пьесы, зрителей спектакля Треплева. Сравним: в тексте Треплев произносит: «*Довольно! Занавес! Подавай занавес! (Топнув ногой.) Занавес!*» [19. С. 110]. Восклицательные знаки указывают на высокую степень эмоциональности. Препозитивная ремарка (*топнув ногой*) усиливает коннотацию эмоционального возбуждения, гнева, раздражения. Троекратный выкрик однословной команды «*Занавес!*» подчёркивает решительность в отношении намерения не продолжать представление. В контексте сценической актуализации драматического текста ответ Треплева-персонажа становится одновременно ответом Треплева-актёра на реакцию зрительного зала, требует обратной реакции от зрителя и получает её. Зрители спектакля, осознав, что к ним обращаются, их тоже видят, оказываются вовлечёнными в действие, которое становится

иммерсивным, происходит уже не только на сцене, но охватывает всё пространство; зрители участвуют в конструировании театрального дискурса и влияют на него. Публика из райка, полагая, что спектакль провалился и продолжения не будет, покидает зал; другие зрители, ощущая неловкость и чувствуя себя виновниками произошедшего, робко просят прощения и садятся на прежние места; зрители, знакомые с текстом-источником, понимают, что продолжения спектакля по пьесе К.Г. Треплева не будет, но спектакль по пьесе А.П. Чехова продолжается согласно авторскому тексту, и произошедшее – ключ к пониманию художественного произведения «Чайка».

Важно упомянуть ещё об одном обстоятельстве, имеющем отношение к описываемому примеру. Во время интерактивного взаимодействия Треплева со зрителями артист, исполнявший роль Тригорина, внимательно наблюдал за происходящим на сцене и в зале, и когда (в точке наивысшего напряжения) он, глядя в глаза каждому зрителю, произнёс реплику «*Каждый пишет так, как он хочет и как может*» [19. С. 111], которая соответствовала тексту пьесы и партитуре театрального текста, в сценическом дискурсе и в сознании зрителей произошла ключевая трансформация, было достигнуто понимание того, что произошло на спектакле Треплева, с чем столкнулся начинающий драматург, получив обратную связь из зала. Таким образом, зрители спектакля Карташёва стали зрителями спектакля Треплева в пьесе Чехова, и комментарий Тригорина был обращён непосредственно к ним. Каждый, кто пришёл на спектакль, из пассивного наблюдателя превратился в свидетеля, даже более того, в соучастника. В этой точке пароксизма (от гр. *paroxismos* – ‘раздражать’, ‘обострять’) был найден общий код, понятный зрителю и авторам спектакля, посредством которого стала возможна расшифровка кода текста-источника. Произошло наложение трёх когерентных измерений действительности (драматической, сценической и обыденной). По замыслу авторов театрального текста, зрители должны были испытать эмоцию недоумения, неприятия представляемого зрелища, для того чтобы возник эффект эмпатии и зрители почувствовали то же, что испытывали зрители в пьесе Чехова. Но в театральном тексте не предполагалось, что этот запрограммированный эффект воздействия выйдет за рамки внутренней реакции и найдёт выражение в реальном физическом действии. Тем не менее то, что должно было ознаменовать провал, обеспечило успех и способствовало достижению адекватного понимания чеховского текста. Этот эффект когнитивной интерференции был достигнут единожды (во время ялтинского представления), и воспроизвести его на других подмостках не удавалось (даже в иммерсивном пространстве площадки Екатеринбурга, которое предполагало присутствие зрителей на одной сцене с актёрами). Как видим, динамичность театрального дискурса обусловлена его тесной связью с изменениями в драматической ситуации и может зависеть как от конфликтов, так и от спонтанного слова, которое в силе поменять исходный вектор действия [20]. Реакция зрителей обеспечивает «интерактивность как обязательную и неотъемлемую характеристику театрального дискурса: постановка достраивается на глазах у аудитории, точнее, возникает в результате взаимодействия актёров и аудитории» [21. С. 26].

Михаил Бахтин справедливо отмечал, что «воспроизведение текста субъектом <...> есть новое, неповторимое событие в жизни текста, новое звено в исторической цепи речевого общения» [2. С. 284]. То же применимо и к театральному дискурсу. Изучение и сравнительный анализ разных вариантов актуализации одного и того же театрального текста позволили бы выработать алгоритм герменевтических операций, способствующих достижению понимания смысла художественного высказывания в процессе театральной коммуникации, учитывая тот факт, что, по справедливому замечанию Эрики Фишер-Лихте, каждый участник этой коммуникации одновременно влияет на смыслогенез и подвергается его влиянию, «не будучи в состоянии полностью контролировать развитие этого процесса» [22. С. 280].

### **Заключение**

Проведённое исследование позволило подтвердить выдвинутую нами гипотезу о том, что понятие театрального текста не вполне идентично понятию театрального дискурса: театральный текст и театральный дискурс соотносятся как проект идеального спектакля и конкретная сценическая реализация этого проекта. Театральный текст представляет собой открытую динамичную многомерную знаковую систему и является потенциально коммуникативным, т.е. театральный текст становится дискурсом только в момент сценического высказывания (представления), включаясь в коммуникацию со зрителем и превращаясь в коммуникативное событие, участниками которого выступают коллективный адресант (авторы театрального текста) и коллективный и / или индивидуальный адресат (зрительный зал как единое целое и каждый отдельный зритель).

Один театральный текст как партитура спектакля актуализируется в разных театральных дискурсах, число которых равно числу представлений, и является каркасом каждого дискурса. Поэтому применительно к театральному дискурсу правомерно использовать также термины с компонентом «текст» («театральный текст», «сценический текст», «текст сценического представления», «текст спектакля» и т.д.), однако, анализируя текст конкретной сценической постановки, мы, строго говоря, анализируем её дискурс. Анализ собственно театрального текста как проекта идеального спектакля, учитывающего все факторы, включая прогнозируемые зрительские реакции и конечный перлокутивный эффект, возможен в результате анализа совокупности дискурсов (ряда сценических актуализаций одного театрального текста).

Кроме того, важно принимать во внимание не только то, как объекты исследования соотносятся друг с другом, но и характер их соотношения с текстом драматического художественного произведения, интерсемиотическим переводом которого является спектакль. В связи с этим следует подчеркнуть, что театральный текст, зафиксированный в режиссёрской партитуре, рассматривается только в контексте его отношения к тексту-источнику (художественному произведению), в то время как конкретный театральный

дискурс находится в фокусе сопоставления не только с текстом-источником, но и с другими реализациями исходного театрального текста на уровне сценического высказывания в момент представления. Таким образом, театральный дискурс заключает в себе и текст и контекст.

Итак, поскольку один театральный текст может быть актуализирован в нескольких театральных дискурсах, он характеризуется нестабильностью, подвижностью, интерактивностью (эксплицитной или имплицитной). Являясь каркасом постановки, театральный текст обладает также такими свойствами, как повторяемость (может иметь большое количество реплик, показов спектакля) и возобновляемость (может быть восстановлен и воспроизведён в разных временных отрезках и в разных пространствах). Однако следует сделать акцент на том, что повторяемость и возобновляемость театрального текста являются условными и формальными качествами, так как ни одна его реплика не может быть идентична другой, а восстановленный текст не будет полностью идентичен инвариантному в силу необходимости учёта фактора сценической ситуации, условий сценической реализации.

Театральный дискурс как коммуникативная практика повторяемостью не характеризуется, так как конфигурация знаков всегда зависит от ситуации: времени, пространства, участников, зрительской реакции, спонтанного слова и прочих факторов. Авторы могут пересоздать исходный театральный текст в соответствии с ситуацией высказывания (скорректировать мизансцены, освещение и т. д., исходя из возможностей зала, отредактировать вербальные и невербальные действия актеров, исходя из их возможностей, купировать некоторые фрагменты и т. д.). Каждое новое театральное представление воспроизводит театральный текст с учётом этих факторов и не может быть идентичным предыдущему или последующему. Кроме того, важно отметить, что в процессе смыслогенеза на уровне дискурса существенную роль играет не только семиотизация, но и возможная десемиотизация. Таким образом, конкретный дискурс является результатом действия (взаимодействия или противодействия) двух сил, двух механизмов семиозиса.

#### Список источников

1. Шевченко А.С. Театральный дискурс: структура, жанры, особенности лингвистической репрезентации (на примере, русского, английского, бурятского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012. 20 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 445 с.
3. Силантьев И.В. Дискурс и жанр // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология, 2010. Т. 9, вып. 6. С. 78–83.
4. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. 696 с.
5. Buysse E. Les langues et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie. Bruxelles : Office de publicité. 99 p.
6. Арутюнова Н.Д. Лингвистический энциклопедический словарь. М. : Сов. энцикл., 1990. С. 136–137.
7. Harris Z. Discourse analysis // The language. 1952. Vol. 28, № 1. P. 1–30.

8. Арто А.А. Театр и его двойник. М. : Мартис, 1993. 191 с.
9. Guespin L. Problématique des travaux sur le discours politique [Problematic of works on political discourse] // Langage. 1971. P. 3–24.
10. Карасик И.В. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000. С. 5–20.
11. Павис П. Словарь театра. М. : ГИТИС, 2003. 516 с.
12. Ducrot O. De Saussure a la philosophie du langage: introduction a la traduction française de Speech Acts de J.R.Searle. Paris, 1972. P. 5–23.
13. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 3. М. : Наука, 1976. 573 с.
14. Sechehaye A. Programme et méthodes de la linguistique théorique. Psychologie du langage. Paris : Honore Champion, 1908. 267 p.
15. Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. М. : Союзтеатр, 1992. С. 191–201.
16. Ингарден П. Исследования по эстетике. М. : Изд-во иностр. лит., 1962. 570 с.
17. Чуреева О.А. Театральный текст как результат трансмутации: соотношение первичной и вторичной моделирующих систем // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 469–483.
18. Sanford A.J., Molle J., Emmott C. Shallow processing and attention capture in written and spoken discourse // Discourse Processes. 2006. № 2 (42). P. 109–130.
19. Чехов А.П. Избранное. М. : ЭКСМО-Пресс, 1998. 736 с.
20. Dürrenmatt F. Theater-Schriften und Reden. Zürich : Die Arche, 1972. 287 p.
21. Борботько Л.А., Вишневецкая Е.М. Пьеса как составляющая театрального дискурса: между семантикой и прагматикой // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2020. № 1. С. 22–30.
22. Фишер-Лухте Э. Эстетика перформативности. М. : Канон-плюс, 2015. 375 с.

## References

1. Shevchenko, A.S. (2012) *Teatral'nyy diskurs: struktura, zhanry, osobennosti lingvisticheskoy reprezentatsii (na primere russkogo, angliyskogo, buryatskogo yazykov)*. [Theatrical discourse: structure, genres, peculiarities of linguistic representation (on example of Russian, English, Buryat languages)]. Abstract of Philology Cand. Diss.: St. Peterburg.
2. Bakhtin, M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo.
3. Silant'ev, I.V. (2010) Diskurs i zhanr [The discourse and genre]. *Vestnik NGU. Seriya: Istoriya. Filologiya*. 9 (6). pp. 78–83 (In Russian).
4. Saussure, F. (1977) *Kurs obshchey lingvistiki* [Course in General Linguistics]. In: Saussure, F. de. *Trudy po yazykoznaniiyu* [Works on linguistics]. Moscow: Progress.
5. Buysens, E. (1943) *Les languages et le discours. Essai de linguistique fictionnelle dans le cadre de la sémiologie*. Bruxelles: Office de publicité.
6. Arutunova, N.D. (1990) *Lingvisticheskii entsiklopedicheskii slovar'* [The linguistic encyclopedic dictionary]. Moscow. pp. 136–137.
7. Harris, Z. (1952) Discourse analysis. *The language*. 28 (1). pp. 1–30.
8. Artaud, A. (1993) *Teatr i ego dvoynik* [The theater and its Double]. Moscow. Martis.
9. Guespin, L. (1971) Problématique des travaux sur le discours politique. *Langage*. 23. pp. 3–24.
10. Karasik, I.V. (2000) O tipakh diskursa [About types of dicourse]. In: *Yazykovaya lichnost': institutsional'nyy i personal'nyy discours* [Language personality: institutional and personal discourse]. Volgograd. pp. 5–20 (In Russian).

11. Pavis, P. (2003) *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theatre]. Moscow: Gitis.
12. Ducrot, O. (1972) *De Saussure a la philosophie du langage: introduction a la traduction francaise de Speech Acts de J.R.Searle*. Paris: Hermann. pp. 5–23.
13. Chekhov, A.P. (1976) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 tomakh. Pis'ma: v 12 tomakh* [The complete Works and Letters: in 30 Vols. Letters: in 12 Vols.]. Vol. 3. Moscow: Nauka.
14. Sechehaye, A. (1908) *Programme et méthodes de la linguistique théoretique. Psychologie du langage*. Paris: Honore Champion.
15. Ubersfeld, A. (1992) *Chitat' teatr* [To read the theatre]. Translated from French by S. Isaev. In: *Kak vseгда ob avangarde: Antologiya francuzskogo teatral'nogo avangarda* [As always about vanguard: ontology of French theatrical avanguard]. Moscow: TPF Soyuzteatr. pp. 191–201.
16. Ingarden, R. (1962) *Issledovaniya po estetike* [Research in Aesthetics]. Translated from Polish. Moscow: Izd-vo inostr. lit.
17. Chureyeva, O.A. (2023) *Teatra'niy tekst kak rezul'tat transmutatsii: sootnoshenie pervichnoy i vtorichnoy modeliruyuschikh sistem* [Theatrical Text as a Result of Transmutation: Correlation between Primary Modeling System and Secondary Modeling System]. *Kritika i semiotika*. 1. pp. 469–483.
18. Sanford, A.J., Molle, J. & Emmott C. (2006) Shallow processing and attention capture in written and spoken discourse. *Discourse Processes*. 2 (42). pp. 109–130.
19. Chekhov, A.P. (1998) *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow: Eksmo-press.
20. Dürrenmatt, F. (1972) *Theater-Schriften und Reden*. Zürich: Die Arche.
21. Borbot'ko, L.A. & Vishnevskaya, E.M. (2020) *P'esa kak sostavlyayushchaya teatral'nogo diskursa: mezhdru semantikoy i pragmatikoy* [Play as a constituent part of theatrical discourse: on the verge between semantics and pragmatics]. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki*. 1. pp. 23–30.
22. Fischer-Lichte, E (2015) *Estetika performativnosti* [Aesthetics of Performativity]. Moscow: Kanon-plus.

**Информация об авторе:**

**Чуреева О.А.** – старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного Института филологии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского» (Симферополь, Россия). E-mail: au-room-ua@mail.ru

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about the author:**

**O.A. Chureyeva**, senior lecturer, V.I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russian Federation). E-mail: au-room-ua@mail.ru

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья поступила в редакцию 27.09.2023;  
одобрена после рецензирования 31.03.2024; принята к публикации 30.09.2024.*

*The article was submitted 27.09.2023;  
approved after reviewing 31.03.2024; accepted for publication 30.09.2024.*