

Научная статья

УДК 83.3(2Рос-Рус)6

СПЕЦИФИКА ТРАНСФЕРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ИЗ ЭПОСА В ДРАМУ (на примере пьесы В. Сигарева «Алексей Каренин»)

Мария Сергеевна Лантух¹, Елена Александровна Селютина²

¹ Челябинский государственный университет, Челябинск, Россия, maralanaaa@gmail.com

² Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, l22502@yandex.ru

Аннотация. Целью статьи является анализ пьесы В. Сигарева как образца трансфера текста из дискурса эпического повествования в дискурс драматического действия. Описываются приемы изменения текста-источника, сопоставляются формально-содержательные особенности текстов Л. Н. Толстого и В. Сигарева, определяется основной принцип трансферных изменений. Исследование показало, что межродовой трансфер осуществляется на уровне событий, композиции, словесного оформления сюжета, а также побочного текста драмы. Драматический текст характеризуется переакцентировкой в идейном комплексе и проблематике. Трансфер предполагает создание целостного текста, подчиненного единству действия. Трансформации повествовательного текста в текст драматургический зависят от смены фокализации, выбора субъекта речи и его отношения к повествуемому миру.

Ключевые слова: межродовой трансфер, эпос, драма, «Алексей Каренин», фабула, сюжет, композиция, нарратор, фокализация, ремарка

Для цитирования: Лантух М. С., Селютина Е. А. Специфика трансфера художественного текста из эпоса в драму (на примере пьесы В. Сигарева «Алексей Каренин») // Вестник Челябинского государственного университета. 2023. № 2 (472). Филологические науки. Вып. 131. С. 108–116.

Original article

SPECIFICS OF LITERARY TEXT TRANSFER FROM EPIC TO DRAMA (using the example of “Alexei Karenin” by V. Sigarev)

Maria S. Lantukh¹, Elena A. Selyutina²

¹ Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russia, maralanaaa@gmail.com

² Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, l22502@yandex.ru

Abstract. The aim of the article is to analyze the play by V. Sigarev as a sample of text transfer from the discourse of epic narrative into the discourse of dramatic action. To achieve the goal the following particular objectives are pursued: to describe the methods of textual source change, to compare the ideological complex of the texts of Leo Tolstoy and V. Sigarev, to define the main principle of transfer changes. In Sigarev’s text one can observe the exclusion of entire plot lines, the inversion of events, the addition of original scenes, the change in the spatial and temporal organisation of some episodes, and the change in the degree of focalisation and the type of narrator as compared to Tolstoy’s novel. The remarks are vividly episodic, metaphorical, contain elements of narrative discourse, and express the narrator’s attitude to the action by means of an abundance of evaluative vocabulary. The speech of the characters is a compilation of the remarks of the characters and the speech of the author of the novel, which indicates a profound change in the language of the text following the discourse of speech. The study showed that the intergenerational transfer takes place on the level of events, composition, verbalization of the plot, as well as on the level of the incidental text of the drama. The dramatic text is characterised by a reaccounting in the ideological complex and problems. Transformation involves the creation of a coherent text subordinated to the unity of action. Transformations of a narrative text into a dramatic text depend on a change in the degree of focalization, the choice of the subject of speech and their attitude towards the narrated world.

Keywords: transfer, epic, drama, “Alexei Karenin”, plot, story, composition, narrator, focalization, remark

For citation: Lantukh MS, Selyutina EA. Specifics of literary text transfer from epic to drama (using the example of “Alexei Karenin” by V. Sigarev). *Bulletin of Chelyabinsk State University*. 2023;(2(472):108-116. (In Russ.).

Введение

Интерпретация эпического текста для сцены — это проблема, которая находится на стыке интересов исследователей разных профилей: литературоведения, культуроведения, теории сценического искусства, лингвистики. Текст-источник претерпевает значительные изменения, и их характер определяет соотношение текста и оригинала. Проблема анализа и классификации приемов переноса в таких адаптациях, несомненно, актуальна, так как находится в русле общих исследований о переходе текстов из одного рода в другой (что важно в контексте изучения постдраматического периода в сценических искусствах) и транссемиотических переносах в классическом и новейшем искусстве и изящной словесности, позволяет видеть стабильность элементов культуры и востребованность канонических литературных феноменов.

В XX в. текст драмы начинает представляться многими исследователями как тип коммуникации, отличный от естественного диалога. Например, К. Элам в книге «Семиотика театра и драмы» выделяет сообщения «персонаж-персонажу» (character-to-character) и «актер-зрителю» (actor-to-audience; performer-spectator transaction) как два типа вербальной театральной коммуникации [11. С. 39]. Ю. М. Лотман считал, что «сущность игрового поведения в том, чтобы и знать и не знать одновременно, помнить и забывать, что ситуация вымышленная» [5. С. 90]. М. Иссахаров называет сцену «пространством фиктивного высказывания» [13. С. 16]. В 1920-х гг. немецкий режиссер Э. Пискатор вводит в театроведческий обиход термин «эпический театр», система которого была затем в полной мере развита Б. Брехтом. Значительное расширение репертуара театров с помощью эпических драм говорит о гораздо более широких возможностях театра, чем это представлялось сто лет назад, когда «эпичность в театре принималась, но подразумевалась на уровне сюжета, а не на уровне наррации» [1. С. 5]. Кроме того, огромное количество театральных адаптаций, инсценировок эпических текстов представляет собой доказательство развития театра в сторону активного создания межродового типа искусства, начатое, фактически, еще в античности (когда эпические произведения предна-

значались для сценического прочтения в той же мере, что и драматические) и поддерживаемое традицией «драмы для чтения» (Lesedrama, Buchdrama), к жанру которой относятся «Самсон-борец» Мильтона, «Фауст» Гёте и «Разбойники» Шиллера. Таким образом, анализ пьес, построенных на эпической основе, предполагает их изучение как фикционального текста, состоящего не из калки живых диалогов, а из продуманной системы реплик и ремарок, позволяющих совместить языковые различия драматического и эпического рода литературы. Важно отметить, что речь идет не о создании драмы на материале, эпическом по содержанию (напр., докудрама), а о процессе адаптации наррации к другому, театральному, дискурсу.

Основной тезис нашего исследования — языковое оформление текста полностью определяется полнотой воплощения идейного замысла первоначального произведения. Так как межродовой трансфер предполагает «перевод» текста из одной текстовой системы в другую, неизбежно возникают «непереводимые» элементы, для которых необходимо находить аналог на других уровнях текста. Возможность классификации такого сложного процесса мы видим в рассмотрении аспектов лингвистического анализа художественного текста, систематизированных Ж. Женеттом, Б. В. Успенским.

Методы исследования

В научной литературе часто исследуются инсценировки эпических текстов, однако большая часть этих работ относится к области театроведения или литературоведения, так как в них анализируется инсценирование только с позиции идеи произведения-источника, перевода вербальных описаний в образы на сцене. При этом языковое оформление нового текста и его отличие от источника всё еще недостаточно изучены. Кроме того, в исследованиях вторичных текстов наблюдается очевидное смешение понятий инсценировки-текста (Ж. Женетт [12]) и инсценировки-спектакля (В. Хализев [9]), а также инсценировки-адаптации, в которой объектом становится даже не текст, а сюжет (мифы, средневековые мистерии, «Доктор Фаустус» К. Марлоу). На наш взгляд, необходимо разграничивать эти понятия,

отделить также и от самого процесса изменения текста. В нашей работе мы предполагаем подробно рассмотреть этот процесс, поэтому предлагаем термин «интермедиаальный трансфер», который понимаем как воплощение текста одного литературного рода в форме и с помощью средств выразительности другого рода, если при этом соблюдены или «переведены» на язык другого искусства все ключевые для понимания изначальной идеи текстовые аспекты.

В качестве основного метода исследования используется описательно-сопоставительный метод. Также применяются методы обобщения и систематизации теоретических сведений, методы языкового анализа (лексико-семантического, синтаксического), семиотический анализ, метод нарративного анализа текста.

Обсуждение

Часто перевод эпоса в драму осуществляет автор первоисточника. На наш взгляд, такие трансферы можно считать каноническими, максимально полно отражающими авторский замысел в первоначальном тексте. Иной вариант, более частотный в современной литературе, — трансферы эпических текстов, написанные другими авторами. В таких текстах изменения, как правило, выражены сильнее, так как перед драматургом чаще всего стоит задача акцентировать внимание на частной мысли из всего идейного комплекса либо даже совершить переакцентировку, поставив на первый план одну из второстепенных идей первого текста.

На примере пьесы В. Сигарева «Алексей Каренин» рассмотрим приемы трансфера текста из одной художественной системы в другую, а также влияние на речь героев смены регистра высказывания. Пьеса по мотивам романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (пять действий, восемь героев) была создана в 2011 г. и впервые опубликована в литературно-философском журнале «Топос» [7]. Пьеса была поставлена во множестве российских театров: в театре «Русская антреприза» имени Андрея Миронова (Ю. Цуркану), в МХТ им. Чехова (В. Мейкшанс), в Челябинском театре драмы им. Наума Орлова (Е. Маленчев) и др.

Трансформация при инсценировании, несомненно, происходит одновременно в нескольких уровнях текста. В основе нашей классификации мы вслед за структуралистами (Р. Барт, Э. Бенвенист [2]) выделим три основных уровня текста: уровень событий (фабула, диегезис), уровень композиции (сюжет), уровень словесного оформления

сюжета (наррация, фокализация). Все эти уровни комплексно направлены на выражение идеи, которая, однако, существенно отличается от идейного комплекса, заложенного Толстым. В отличие от романа в центр действия выходит мужской образ, судьба одинокого и несчастного мужчины, тяжело переживающего предательство, развод, свою старость и вероломство общества. Следовательно, особое внимание при анализе такого текста необходимо уделить фокализации. Впервые этот термин ввел Ж. Женетт, который определил его как «ограничение поля, то есть выбор нарративной информации по отношению к тому, что обычно называется “всеведение”» [12. С. 49]. Несмотря на то, что сам термин «фокализация» возник из стремления отказаться от термина «точка зрения», определения фокализации так или иначе сохраняют тесную связь со своим терминологическим прототипом. В этом контексте мы считаем особенно важным обратить внимание на дихотомическую теорию Б. Успенского о «точке зрения», в которой он выделяет четыре уровня (план оценки, фразеологии, пространственно-временной характеристики, психологии) и разграничивает взгляд автора и взгляд нарратора [8]. Анализ степени фокализации необходим, так как ее изменение влечет за собой смену представления о воспроизводимой художественной действительности, а значит, создает условия для реорганизации всего строя художественного текста. В нашей работе мы придерживаемся определения термина Ж. Женетта, однако считаем возможным обращаться к системе Б. Успенского при анализе уровней текста.

Уровень событий. Смена угла зрения закономерно ведет за собой изменение фабульной целостности истории. При этом целостность в трансфере должна пониматься не как буквальное сохранение всех эпизодов романа, а как создание театрального единства действия, необходимого пьесе как ее смысловой стержень. В. Г. Белинский писал: «Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов <...> в драме всё должно быть направлено к одной цели, к одному намерению» [3]. Например, в романе Л. Н. Толстого Каренин никак не взаимодействует с Левиным, а значит, во время переживаний о собственной судьбе этот герой никак не мог оказаться в поле зрения Алексея Каренина. Тем не менее в романе образ Левина имеет колоссальное значение не только для идейной целостности романа, но и для понимания образа интересующего Сигарева героя. Три семьи — Ка-

ренина, Облонского и Левина — так или иначе сталкиваются с трудностями, испытывающими их на прочность, однако только Левин оказывается нравственно устойчивым и выдерживает этот натиск. Будучи ни в чем не виновным перед Анной, Каренин стремится сохранить хотя бы обстановку счастья, но из этого ничего не получается, кроме новой лжи. Облонский в этой лжи живет постоянно и даже доволен такой жизнью, где несчастье жены — лишь небольшая семейная неурядица. Левин же находится в постоянном осмыслении себя, своего места в жизни, своего отношения к богу и приходит к выводу о том, что счастье — в «трудоустрой, чистой, общей и прелестной жизни»¹. Левин в пьесе отсутствует, то есть образ Каренина сопоставляется только с Облонским и Вронским, а идеи Левина никак не явлены в идейном комплексе пьесы, сцены с ним изъяты из фабулы, что логично обусловлено целями постановки. Таким образом, фикциональный мир пьесы, или диегезис, конечно, оказывается гораздо уже, чем диегезис романа, однако такой прием акцентирует внимание зрителя на той части изображаемого мира текста-источника, в которой разворачивается трагедия главного в данном случае персонажа — Алексея Каренина. При этом стоит отметить, что, несмотря на сужение числа персонажей, фабула дополнена оригинальными сценами, в центре которых находится главный герой пьесы. Также важно, что некоторые эпизоды основательно переработаны. Например, сцена встречи Анны с сыном интересна нам с точки зрения фабулы.

Действие сцены перемещено в Казанский собор сразу после окончания Пасхальной службы. Примечательно, что один праздник — день рождения Сережи — изменен на другой, религиозный, причем упоминание о Пасхе в романе происходит единожды в контексте описания жизни Левина в деревне и прихода весны. Вряд ли стоит считать, что эта деталь как-то связывает двух героев, однако символическое значение самого праздника, безусловно, оправдывает его выбор. Как известно, Пасха — это праздник победы жизни над смертью. И. А. Есаулов отмечает, что «пасхальный архетип русской словесности проявляет себя главенством <...> святости как ориентира жизни над «нормой» и другими культурными следствиями» [4]. Сцена Толстого — ка-

¹ Здесь и далее роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» цит. по: Толстой Л. Н. Анна Каренина. URL: avidreaders.ru__anna-karenina.pdf (дата обращения 27.06.2022).

мерная, уютная, она показывает настоящую нежность между матерью и сыном, а к отцу семейства герои испытывают сначала страх, а затем — «чувства отвращения и злобы», которыми была охвачена Анна. В пьесе Сигарева от этих ощущений остаются лишь общая эмотивность — кругом гудящая толпа, и страх появляется уже не перед Карениным, а перед ярчайшей представительницей светского общества того времени — княгиней Лидией Ивановной. Надо заметить, что этот эпизод — редкий момент, когда супруги ведут себя заодно — они боятся осуждения общества, зависимы от него и страдают от его правил. Однако важнее здесь становится возвышение чувств маленького Сережи. Если в романе он встречает мать словами «Я знал, — открывая глаза, сказал он. — Нынче мое рожденье. Я знал, что ты придешь», то в пьесе встрече предшествует разговор с отцом о молитве «Знаешь, о чем я лишнее, не в счет, помолился? Отличное, но секрет! Когда сбудется, скажу. А ты о чем молился?». Таким образом, отец не оказывается «чужим» в этой сцене, он посвящен в чувства сына, однако оказывается неспособным понять его. Вообще, отстраненность и чувство недопонимания преследуют образ Каренина. То же чувство мы ощущаем и в сцене встречи Анны и Алексея на петербургском вокзале, но подробнее этот эпизод будет описан на языковом уровне. Вообще, неизменной не остается ни одна сцена, в каждой находится что-то, что должно быть показано с другой точки зрения, которая принадлежит автору, следующему за персонажем, но не перевоплощающемуся в него (характеристика автора в пространстве по Б. А. Успенскому). Об этом свидетельствуют многократно используемые в ремарках неопределенные местоимения и наречия (кто-то, как-то, куда-то) и формулировки с таким же значением (как будто, кажется). Синхронная авторская позиция во времени (по Успенскому) позволяет создать условия для театральности действия; при этом в романе Толстого фокализация автора очень часто меняется от внутренней к нулевой (по Женетту), что сильно затруднило бы понимание пьесы. Все эти изменения создают особое восприятие художественного мира нового произведения, акцентируя внимание на новом главном герое, объясняя отсутствие многих ключевых эпизодов романа.

Уровень композиции. На уровне композиции происходит трансформация сюжета — порядка расположения эпизодов, описанных фабулой. У Б. В. Томашевского читаем: «Фабулой

называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении... Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них» [7]. Композиция же осуществляет единство и целостность художественных творений. Это, утверждает П. В. Палиевский, «дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое <...> Ее цель — расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи» [6. С. 235]. То есть изменения в композиции также обусловлены идеей пьесы: при оформлении сюжета Сигарев ориентируется не столько на роман, сколько на задачу погрузить зрителя в историю мужа Анны, показать искренность и глубину переживаний Алексея, изменить убеждение зрителя к герою, «канцелярской машине», которое остается после прочтения романа. В пьесе очевидно прослеживается идея отстранения В. Б. Шкловского, которая заключается в выводе читателя из «автоматизма восприятия» [10]. Смена фокализации и следующее за этим изменение фабулы и сюжета направлены на достижение именно этого эффекта. Так как из фабулы убрана линия Левина и практически отсутствует линия Облонского, мы ожидаем увидеть первый эпизод с Карениным на вокзале Петербурга, однако пьеса открывается сценой рождения Сережи, в которой Каренин показан не «министерской машиной» — так называет своего мужа Анна — а беззащитным, растерянным человеком. Это существенное отличие от романа, в котором сцена на вокзале отталкивает зрителя от этого героя, — интереснейшая находка Сигарева. Первое впечатление всегда важнее любых других аргументов (сцен), поэтому изменение сильной позиции текста для этого героя, нарушение ожиданий зрителя в первую очередь увидеть знаменитую сцену встречи — всё это работает на руку автору, пьеса которого призвана сломить устоявшийся взгляд на события в «несчастливой семье». Первая сцена пьесы также является ключом к пониманию трагедии семьи Карениных: Алексей сильно и искренне любит свою жену, он испуган до ужаса ее состоянием и не только не думает о ребенке, но и «смотрит на него почти с отвращением», очевидно, не осознавая этого чувства. Такое отношение к Сереже сохранится и в следующих сценах. Примечательно, что образ Алексея начинает рас-

крываться не с помощью речи, а с помощью положения актера на сцене. Идея отстраненности, отчужденности Алексея от его собственной семьи становится очевидна уже в первые минуты (в тексте это выражают ремарки). Во-первых, он чувствует себя некомфортно: «сидит на краешке стула». Во-вторых, гнетущее давление собственного дома выражено в действиях героя: «К. прячется за штору, затыкает уши», «К. заворачивается в штору», его вынимают из «кокона», «К. закрывает глаза руками»¹. Он буквально ограничен в органах чувств, которыми может быть связан со своей семьей — а ведь конфликт еще, кажется, не начат — то есть проблема кроется не только в измене Анны, но и в личности Каренина. На самом деле, завязка конфликта, как и в романе, происходит только в следующей сцене, а в тексте Толстого подготавливается подробным рассказом о других линиях романа — семье Облонского, сватовстве Вронского — и в каждой из этих линий присутствует параллель с судьбой семьи Карениных (измена Степана Аркадьича, соперничество Левина с Вронским). У Сигарева же нет задачи сравнить эти семьи, у него вообще семья — не главное. Алексей рассматривается отдельно ото всех, наедине с теми переживаниями, которые он так и не вынесет на глаза общества. Впоследствии станет понятно, что именно поэтому чужим Каренин себя чувствует не только дома, но и в самом обществе. Это одинокий, несчастный, не понятый и не понявший себя человек, который всю жизнь старался поддерживать впечатление, одобряемое окружающими.

Уровень словесного оформления текста. Трансформируя роман в форму другого рода литературы, Сигарев оставляет воспоминания о прототипе в действиях (главах) пьесы. Так, в главе 8, сразу после отъезда жены с сыном из дома, действие на сцене представляет собой чтение настоящего отрывка из романа. По сути, Сигарев демонстрирует процесс трансформации текста прямо на сцене: глава XV части 7, которую читает Алексей, описывает сцену родов Кити, и всё внимание в этом отрывке уделено восприятию этого события Левиным. Уже в самом начале отрывка мы видим неслучайные параллели с прологом пьесы (сцена рождения Сережи). Так же слово «кончается» из уст доктора звучит предвещанием смерти, так же роженица просит унести

¹ Здесь и далее пьеса В. Сигарева «Алексей Каренин» цит. по: Сигарев В. Алексей Каренин. URL: <https://www.topos.ru/article/7596> (дата обращения 27.06.2022).

сережки, которые ей мешают. Левин так же, как и Каренин в пьесе, уже ненавидит этого ребенка и с рыданиями припадает к руке жены. Сигарев идет дальше простого заимствования сцены и в середине отрывка резко меняет имена «Кити» на «Анна», «Левин» — на «Алексей Александрович». Каренин не осознает себя героем этого романа, он лишь читает жизнь другого, более счастливого семьянина, положившего всю свою жизнь на познание себя и других, во главу угла поставившего счастье своей семьи. Сцена предполагает сопоставление читающего с героем отрывка — Левиным. И различие между ними очевидно во фразе, которая в жизни Левина означала рождение новой жизни: «голос Лизаветы Петровны, шлепавшей дрожащею рукою спину ребенка». Для Каренина же эти слова становятся напоминанием о собственном поступке, который он никак не может себе простить, — он сорвал злость на Сереже, ущипнув его. Повтор этой фразы акцентирует внимание на разрыве между желанием и действительностью для Алексея, на невозможности уже начать жить жизнью праведника Левина, как бы ему это ни хотелось. Эта сцена приводит в жизнь формулу, высказанную Толстым в начале романа — «всё смешалось». С той же целью Сигарев добавляет сцену сна Каренина, в котором он видит на балу Анну и Вронского. Речевое оформление этой сцены является логическим продолжением проводимого всем действием пьесы ощущения «отгороженности», «отчужденности» Алексея от внешнего мира, но в первую очередь от собственной семьи. Сцена начинается с ремарки, в которой противопоставляется состояние общества «все молоды, свежи и прелестны» и состояния самого Каренина «тяжело встает». В ремарке три раза используется слово «близко», но и это слово противопоставляет Каренина и его жену. Лица Анны и Вронского «близко-близко друг от друга», так, как Каренин их разглядел в окне, а он сам «подходит совсем близко», будто близоруко, с трудом может разглядеть их даже с такого расстояния. Диалог строится с помощью несцепленных реплик настолько сюрреалистичным образом, что мы видим, как сон становится кошмаром, навеванным вчерашним разговором с женой. Сигарев даже использует мысль Анны о «выдающихся ушах мужа», которая так и остается невысказанной в романе, но зато преследует Алексея в его снах в пьесе, как будто он догадывается о том, как смотрит на него Анна.

Вообще нелепость состояния и поведения Каренина возрастает от сцены к сцене так, что что-

бы выстроить ожидание зрителя, предсказать его реакцию — сочувствие, которым насыщен образ нарратора. Вся пьеса построена на ощущении неловкости, нелепости, неуместности и ненужности главного героя. В пьесе мы видим не того значительного «государственного мужа», роль которого играет Каренин в обществе, а человека, которого действительно видят в нем окружающие: «Если бы мужья наши не говорили, мы бы видели то, что есть, а Алексей Александрович, по-моему, просто глуп», «Сережа смотрит на Каренина так, словно тот редкостный чудак», «Анна смотрит на него как на дурака». Чем ближе к концу пьесы, тем меньше окружающие заботятся о том, чтобы сохранять внешние приличия при общении с Карениным. Например, его адвокат находит забавным историю обманутого мужа и насмехается над ним («Прелестно. Ровно Тристан и Изольда»), Лидия Ивановна свободно помыкает им и заставляет пройти позорный прием у доктора («Не Самсон! Далеко не Самсон», «Так довольна ли вами жена?», «Вот, допустим, возьмем рога у оленя или быка...»). Все эти язвительные комментарии раз за разом акцентируют внимание героя на двух проблемах-мотивах, обеспечивающих конфликт пьесы: неверности жены и своей старости, причем в своем возрасте он видит причину семейного несчастья. От сцены к сцене он возвращается к этой мысли, поначалу отрицает ее (глава 6 «Я не старый», «Я не так хожу, Сережа...»), борется и сожалеет («Я, Сережа, только в том виноват, что стар и далеко не Самсон»), потом уверяется в ней (глава 22 «Я ж старый совсем, не вижу ничего», «Совсем не вижу. Совсем старый»). Спиралевидное возвращение к назойливой мысли на языковом уровне выражается еще и в регулярных лексических повторях, ими буквально пропитана вся пьеса: «Доктор: Кончается. / Каренин: Кончается... Кончается...», «Доктор: Кончено уже. / Каренин: «Кончено... Кончено...») Удвоение слов происходит так часто, что звуковое впечатление, которое возникает при звучании слов со сцены в комплексе с приемами на остальных уровнях, создает раздвоение художественного мира на реальный — мир светского общества, тот, в котором живут Анна и остальные герои, — и тот, в котором находится только Алексей. В романе сказано, что Каренин прожил «искусственную жизнь» [7] и при столкновении с реальностью отстранялся от нее. У Сигарева герой в этот момент становится еще и крайне беззащитным. Все вокруг кричит ему о его несчастьи: и Лидия

Ивановна, и проговорившийся Сережа, и даже отрывок из разговора прохожих дам на улице. Толстой отражает это в конкретных образах преграды: «К. боролся с воображаемою им какою-то стеной», «Он говорил и смотрел на ее смеющиеся, страшные теперь для него своею непроницаемостью глаза», «Он видел, что глубина ее души <...> была закрыта от него», «он испытывал чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, возвратившийся домой и находящий дом свой запертым» [курсив наш. — М. Л., Е. С.].

В большинстве эпизодов образ преграды выражается и в речи: либо Алексей, либо Анна не могут докричаться друг до друга через стену, воздвигнутую особенностями характера, обстоятельствами жизни. В таблице приведем часть примеров речевого оформления этой идеи.

Нарушение коммуникации не только между супругами, но и между Алексеем и другими героями создает вокруг главного героя впечатлительную непроницаемую стену, которую долгое время воздвигали он сам и общество вокруг него.

Выводы

Рассмотрев процесс трансфера на четырех уровнях, мы пришли к выводу о системной работе драматурга: изменения на одном уровне непременно влекут за собой изменения на остальных уровнях, в результате чего появляется целостный, законченный текст, подробно раскрывающий одну проблему текста-источника. Стоит отметить, что идейный комплекс пьесы хотя и опирается на идеи, заложенные Толстым, однако обретает новый оригинальный смысл, чего невозможно избежать в условиях появления нового автора. В. Сигарев дает возможность современникам, безусловно, знакомым с романом, изменить фокализацию и взглянуть на проблему адюльтера с точки зрения Алексея Каренина. Тем самым он предлагает свежий взгляд на историю, которая повторяется из века в век, встает на сторону защиты этого униженного человека и просит зрителя проявить чуть больше сочувствия к одинокой страдающей душе.

Глава 1	
КАРЕНИН. Что ж удачной службы. (Анне.) Много ли слез было пролито в Москве при разлуке? АННА. Как Сережа? КАРЕНИН (почти язвительно). Я вижу, что поездка твоя удалась. <...> АННА. Может, он бросился... КАРЕНИН (еще сильнее затыкает уши). Анна! АННА. Или пьян был... А я танцевала... КАРЕНИН. Анна! АННА. Я танцевала с графом... КАРЕНИН. Анна, я не могу это слушать! Пожалуйста!	Тему диалога между супругами прерывает появление Вронского. После этого события вопросы и ответы Анны и Алексея перестают быть логически связаны. В некоторых репликах связь остается только за счет бессмысленного повтора прозвучавшего слова. В этот момент полного коммуникативного разрыва Анна признается в своих чувствах к Вронскому, но Каренин «затыкает уши», он не слышит, не хочет слышать. У Сигарева эффект напряжения усиливается развивающимся мотивом смерти, который был задан уже в прологе с помощью повторов слов из семантического поля слова «смерть».
Глава 2	
ЛИДИЯ ИВАНОВНА. Я хочу указать вам на неприличное сближение вашей жены и графа... Вронского... <...> КАРЕНИН. Чаю, Лидия Ивановна?	В этом эпизоде напряжение обманчиво разряжается почти комичной сценой нарушения тематической целостности серьезного диалога между героями. Как только тема супружеской неверности, понятная коммуникантам, обретает словесное оформление, Каренин прерывает разговор, переводя его в другое русло.

Список источников

1. Барбой Ю. М. Эпическое и драматическое в советской драматургии середины двадцатых — начала тридцатых годов : дис. ... канд. иск.: 17.00.01. Л.: ЛГИТМИК, 1975. 199 с.
2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. URL: http://philologos.narod.ru/texts/barthes_recits.htm (дата обращения 10.06.2022).
3. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. URL: <http://philologos.narod.ru/classics/belinskyl.htm> (дата обращения 08.05.2022).
4. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2005-04-039-esaulov-i-a-pashalnost-russkoy-slovesnosti-m-krug-2004-560-s> (дата обращения 01.05.2022).

5. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99.
6. Палиевский П. В. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3. М. : ИМЛИ, 1965. 425 с.
7. Томашевский Б. В. Теория литературы. URL: <http://philologos.narod.ru/tomash/tema.htm>(дата обращения 04.05.2022).
8. Успенский Б. А. Поэтика композиции. URL: <http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm>(дата обращения 21.06.2022).
9. Хализев В. Е. Теория литературы. М. : Высшая школа, 1999. 398 с.
10. Шкловский В. Б. Искусство как приём. URL: https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky_Viktor_O_teorii_prozy_1929.pdf (дата обращения 04.05.2022).
11. Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. London : Routledge, 1980. 248 p.
12. Genette G. Narrative discourse: An Essay in Method. Ithaka, New York : Cornell University Press, 1972. URL: https://archive.org/stream/NarrativeDiscourseAnEssayInMethod/NarrativeDiscourse-AnEssayInMethod_djvu.txt (дата обращения 12.03.2022).
13. Issacharoff M. Le spectacle du discours. Paris : José Corti, 1985. 175 p.

References

1. Barbov YuM. Epicheskoe i dramatischeskoe v sovetskoj dramaturgii serediny dvadtsatuh — nachala tridtsatuh godov = Epic and dramatic in Soviet drama in the mid-twenties — early thirties. Leningrad, LGITMIK; 1975. 199 p. (In Russ.).
2. Bart R. Vvedenie v strukturnyj analiz povestvovatel'nyh tekstov = Introduction to the structural analysis of narrative texts. Available from: http://philologos.narod.ru/texts/barthes_recits.htm (accessed 10.06.2022) (In Russ.).
3. Belinskij VG. Razdelenie poezii na rody i vidy = The division of poetry into genera and types. Available from: <http://philologos.narod.ru/classics/belinsky1.htm> (accessed 08.05.2022). (In Russ.).
4. Esaulov IA. Paskhal'nost' russkoj slovesnosti = Paschality of Russian Literature. Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/2005-04-039-esaulov-i-a-pashalnost-russkoy-slovesnosti-m-krug-2004-560-s> (accessed 01.05.2022). (In Russ.).
5. Lotman YuM. Semiotika stseny = Semiotics of the scene. *Teatr*. 1980;(1):89-99 (In Russ.).
6. Palievskij PV. Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii = Theory of Literature. Major problems in historical coverage. Moscow, IMLI; 1965. 425 p. (In Russ.).
7. Tomashevskij BV. Teoriya literatury = Literary theory. Available from: <http://philologos.narod.ru/tomash/tema.htm>(accessed 04.05.2022). (In Russ.).
8. Uspenskij BA. Poetika kompozicii = Poetics of composition. Available from: <http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm> (accessed 21.06.2022). (In Russ.).
9. Halizev VE. Teoriya literatury = Literary theory. Moscow, Vysshaya shkola; 1999. 398 p. (In Russ.).
10. Shklovskij VB. Iskusstvo kak priem = Art as a technique. Available at: https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky_Viktor_O_teorii_prozy_1929.pdf (accessed 04.05.2022). (In Russ.).
11. Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. London, Routledge; 1980. 248 p.
12. Genette G. Narrative discourse: An Essay in Method. Ithaka, New York, Cornell University Press; 1972. Available at: https://archive.org/stream/NarrativeDiscourseAnEssayInMethod/NarrativeDiscourse-AnEssayInMethod_djvu.txt (accessed 12.03.2022).
13. Issacharoff M. Le spectacle du discours. Paris, José Corti; 1985. 175 p.

Информация об авторах

М. С. Лантух — магистрант направления подготовки «Прикладная филология».

Е. А. Селютина — кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник.

Information about the authors

M. S. Lantukh — Master's student of Applied Philology.

E. A. Selyutina — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Leading Researcher.

Статья поступила в редакцию 11.06.2022; одобрена после рецензирования 18.06.2022; принята к публикации 26.12.2022.

The article was submitted 11.06.2022; approved after reviewing 18.06.2022; accepted for publication 26.12.2022.

Вклад авторов: оба автора сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.