

Музей уникальных вещей

Россия, Санкт-Петербург

«ТЕКСТ КАК ТЕАТР»

Специфика редактуры и корректуры драматических произведений

Лектор: Аня Амасова, главный хранитель Музея уникальных вещей

Драматург (консультации и примеры текстов): Эдуард Гайдай, главный режиссер театра марионеток им. Деммени

2021 год

Содержание

Часть I. Теория: Театр и Книга: вступление. — Что такое ПЬЕСА? — А кто ЧИТАТЕЛЬ? — Пьесы в детском и подростковом чтении. — 16 основных видов текста в пьесах. — Название и колонтитул. — Рубрикация. — Список действующих персонажей.

Часть II. Практика: Имена персонажей. — Ремарки 1-го типа. — Ремарки 3-го типа. — Оформление прямой речи в пьесах. — Редактура текстов песен и стихов. — Отслеживание интонаций. — Отслеживание персонажей. — Графические игры с языком(ками). — Заключение.



Начало. Мне бы хотелось, чтобы эти «лекции о пьесах» пригодились и тем, кто их редактирует / корректирует / верстает, и тем, кто мечтает попробовать себя в качестве драматурга (включая опорные точки для «саморедактуры»). Кто хотел бы понять, как читать пьесы, а также — чем и почему их грамматика и пунктуация отличаются от того, чему нас традиционно учат.

Курс повышения квалификации создан для студентов Музея и для Национального исследовательского Томского университета, кафедры «Филология», направление: «Литературоведение, Издательское дело и Редактирование».

На основе готовящегося к изданию в Музее сборника драматических произведений Эдуарда Гайдая «Слова Волшебника».

Часть I. Теория

Вступление. Книга и Театр

С точки зрения Театрального Искусства, мы с вами прикоснемся к заоблачным высотам Драматургии, живущей по своим, особенным, законам. Однако высоты эти мы будем обозревать с позиций Искусства Книгоиздания – у которого, как известно, тоже немало особенных требований и правил. Неочевидный для многих «стык искусств» дал название новым лекциям: «Книга как театр».

Меняется Театр – меняется Книга. Два наших мира взаимосвязаны. Изменения в театральных законах, расширение границ, новые возможности при создании спектаклей и, конечно же, творчество ныне творящих драматургов неминуемо влекут за собой необходимость изменений и в Книжном деле. Пересмотра требований, уточнения правил и подготовки специалистов, что смогут выступать редакторами (корректорами, верстальщиками, техническими редакторами) для драматических произведений..

Что такое ПЬЕСА?

Пьеса – это произведение как для чтения, так и для постановки – спектакля в театре, аудио- или телеспектакля, создания кинокартины. Они могут называться (в зависимости от функций и задач) по-разному: инсценировки (по уже созданному произведению), пьесы, сценарии, мюзиклы, либретто... Вы можете готовить их публикацию больше для «внешнего» или больше для «внутреннего» использования. Но именно благодаря такому двойному предназначению, **с точки зрения книгоиздания, пьесы – это симбиоз литературно-художественного и технического видов текстов.**

Создавая, редактируя, корректируя, проектируя макет, нам надо учитывать специфику произведений, обращать внимание не только на «литературную часть», но и на «технические детали» (актеры, их местоположение, действия, верны ли их интонации,

оформление сцены – звуковое, световое оформление и т. д.), на «приемы графического оформления», а также – на все это во взаимодействии.

Мой любимый вопрос, как вы знаете: «Зачем?». И мой любимый ответ: «Чтобы Читателю было удобно и понятно».

А кто ЧИТАТЕЛЬ?

Традиционно считается, что у пьес довольно ограниченный круг читателей (поэтому они практически не имеют публикации в коммерческом книгоиздании – то-то угорает над нами со смеху Шекспир). Давайте подумаем – кто наш читатель? Для кого мы с вами делаем книгу – сборник пьес?

Продюсеры, режиссеры-постановщики, руководители радиостанций и театров, а также кинокомпаний и телеканалов. Актеры, студенты театральных вузов и факультетов, институтов культуры и колледжей, а также смежных учебных заведений. Сотрудники культурно-досуговых учреждений, педагоги-организаторы досуговой деятельности, сообщества театральных студий, театральных и литературных комьюнити. Кроме них: научные (в т. ч. театральные) библиотеки, библиотеки профильных образовательных учреждений, детские библиотеки как культурные центры. Посетители театров – поклонники режиссера / постановки /актеров спектакля. Довольно широкий круг узкого круга читателей, обладающих богатой фантазией. И – как бы ни было удивительно – дети, подростки.

Пьесы в детском и подростковом чтении

Мое мнение: пьесы – это идеальный формат для восприятия ребенком и подростком. Во-первых, в них нет того, что дети считают «скучным», предпочитая пролистывать и опускать: всех этих многобуквенных описаний – природы, внешности, деталей, отвлекающих от сюжета подробностей... Во-вторых, в них есть все то, что дети в чтении любят – сплошные диалоги, краткость изложения, динамика, драматизм и сюжет.

С точки зрения книгоиздания нам также открывается пока не испробованный пласт — иллюстрированных пьес (альтернативы с трудом приживающимся в семейном чтении комиксам). Возможно, инсценировок (прекрасной альтернативы ничего не дающим ни уму ни сердцу «Кратким изложениям сюжетов классических произведений») — многие подростки выбирают современный спектакль вместо книги, чтобы узнать сюжет, но далеко не у всех подростков есть возможность ходить в театр.

И самый огромный плюс пьес в детском чтении — это безграничный космос для развития воображения и фантазии. Для актерской игры, для чтения «по ролям», для поиска себя в творчестве... Так что в будущем, когда вы, дорогие студенты, окончите учебу, получите опыт и станете управлять страной и культурой, вероятно, современные пьесы станут являться существенной частью книгоиздания, входить в школьную программу и даже в учебники.

Вот почему, ради каких читателей, мы с вами сейчас учимся и разбираемся с этим вопросом.

16 основных видов текстов в пьесах

Чтобы сделать пьесу удобной для восприятия всеми заинтересованными читателями, хорошо бы вообще понимать, из каких частей она состоит. Я собрала для вас Список видов текстов, встречающихся в пьесах. Не обязательно «все вместе», и я также не заявляю, что именно этим списком все ограничивается. Обратите внимание, сколько решений, принятых техническим редактором, здесь должно быть, чтобы все эти виды а) отличались друг от друга, б) и в это же время — гармонировали, представляя произведение единым целым.

[Также нам пригодится этот список в качестве используемых в практической части лекций «Терминов и Определений».]

1. **Название** (и колонтитул).
2. **Список действующих лиц**, дающий представление о количестве персонажей.

3. **Нумерованный список актёров** с распределением персонажей между ними, если один актер может исполнять роли двух-трех героев спектакля, дающий представление о минимальном количестве задействованных актеров. (Иногда – в сочетании со Списком действующих лиц.)

Эдуард Гайдай, драматург, главный режиссер Театра марионеток им. Деммени:
«Все эти подсчёты обычным читателям, конечно, не нужны. А для постановщиков важно знать, кто в пьесе может успеть переодеться и сыграть ещё какую-нибудь небольшую роль. В результате количество актёров выходит почти в два раза меньше персонажей – это значительно повышает вероятность постановки. Чем меньше артистов, тем лучше обычно (для детского спектакля)».

4. **Описание действующих лиц** – характеристика персонажей для подбора актеров на роль (как они выглядят, какие у них физические и необходимые творческие навыки, важные для выбора исполнителя особенности роли).

5. **Места действия** – этот список дает представление о количестве необходимых декораций (или локаций для съемок) и не дает «запутаться» при написании или чтении пьесы, фигурируя в ремарках (иногда – с выделением Места действия, например, курсивом).

6. **Краткие исторические (литературные, культурологические) сведения** – информационный блок, который содержит необходимые для понимания описываемых в пьесе событий (сюжета, героев) справочные сведения. Может называться по-разному.

7. **Рубрикация** – структурное деление произведения (чаще всего – определяется автором) на Акты, Действия, Сцены, Эпизоды возможно, в т. ч. – Антракты и т. п.

8. **Имена персонажей** – обозначения действующих лиц, предваряющие Диалоги (реплики/монологи), а также – упоминаемые в ремарках и других технических текстах.

9. **Диалоги** – *зд.*: прямая речь, реплики персонажей, в том числе – стихотворная, исполнение песен, монологи...

10. **Ремарки (тип 1)** — техническое краткое описание происходящего на сцене, включая местоположение, действия, появление героев и уход. В том числе — необходимые замечания по декорациям, звуковому или световому сопровождению. Тексты располагаются отдельно. Могут быть как исключительно техническими, так и склоняться к литературно-повествовательному жанру.

11. **Ремарки (тип 2)** — относящиеся к персонажу, чаще — к интонации. Обычно: после Имени персонажа.

12. **Ремарки (тип 3)** — короткие пояснения относящиеся к персонажу, часто — к кому обращается (если внезапно меняется объект) или что сейчас делает. Непосредственно в прямой речи или сразу после.

13. **Фрагменты песен (стихов)**, которые звучат в пьесе — если музыкальные (стихотворные) номера крупные, но не главные, то есть смысл в основной части давать только фрагменты из первых строк, а полные тексты вынести в приложение. [Возможно, это ноу-хау Эдуарда Гайдая: до его сборника мне ни разу не приходилось видеть в пьесах фрагментов песен.]

Эдуард Гайдай:

«Фрагменты возникли из-за специфической ситуации — это мюзикл для драматического театра, где песни не являются главными в развитии сюжета. И чтобы этот самый сюжет, историю подать более внятно и компактно, песни вынесены «за скобки» как дополнительное украшение. То есть, теоретически такое может быть, но это скорее исключение, чем правило».

14. **Тексты песен** — необходимое приложение к мюзиклу.

15. **Цитаты из оригинального авторского текста**, если мы говорим об инсценировке или пьесе «по мотивам» какого-то произведения — могут использоваться, к примеру, как вид ремарок, замена ремарки, но в то же время должно быть понятно, что это не текст драматурга, а цитата.

16. **Редакторские подписи** — тоже могут попадаться в тексте, например, определяя ссылку на страницу или приложение (или быть пояснением). Уместнее делать в тех скобках, которые не используются драматургом в основном тексте.

И т. д.

Кроме того, внутри пьес могут находиться Иллюстрации. Часто — эскизы.

Другие возможные Приложения (список не ограничен):

- вклейка с фотографиями с репетиций,
- рисунки (макеты декораций),
- эскизы костюмов,
- эскизы кукол (если это драматический кукольный спектакль),
- ноты (например, главные темы партий).

Приложения оформляются в соответствии с общими правилами: чтобы читателю было ясно, что это, откуда, кто создатель, где используется и т. д.

На что важно обращать внимание, оперируя в издании всем этим множеством видов текста, «как тут правильно», какие сложности возникают и о других особенностях верстки, корректуры и редактуры произведений для театров мы и поговорим.

Название и колонтитул

Функции колонтитула. Как вы знаете, в общем случае колонтитул выполняет навигационные функции. Однако когда мы говорим о пьесах, у него возникает дополнительная функция — идентифицирующая, опознавательная. Дело в том, что сборники пьес публикуются ограниченными тиражами и часто являются предметом ксерокопирования с последующей раздачей для дальнейшей работы — «читки», например.

Вот для того, чтобы итоговые «разрозненные листочки» из таких ограниченных тиражей можно было идентифицировать, колонтитул в пьесе иметь предпочтительно.

И продумывать его таким образом, чтобы читателю было максимально понятно, что перед ним.

Непонятный колонтитул

Эдуард Гайдай (левый). Тексты песен (правый).

Понятный колонтитул

Э. П. Гайдай. Слова Волшебника (левый). Тексты песен к мюзиклу «Алые паруса» (правый).

Этичность названия. В подавляющем большинстве случаев современные пьесы являются инсценировками существующих литературных произведений, написанных другим автором. И тут перед нами при определении названия и колонтитула возникают этические вопросы. Последние еще и необходимо решить минимальным количеством слов (чтобы, отражаясь в колонтитуле, название уложилось в одну строку полосы — около 50 знаков).

Примеры неудачных решений:

Эдуард Гайдай | Алые паруса

Эдуард Гайдай | Госпожа Метелица

Эдуард Гайдай | Гробовщик

Редакторская правка:

Э. П. Гайдай. «Слова Волшебника» | Мюзикл «Алые паруса»

Э. П. Гайдай. «Слова Волшебника» | Пьеса по сказке «Госпожа Метелица»

Э. П. Гайдай. «Слова Волшебника» | Инсценировка по повести А. С. Пушкина «Гробовщик»

Рубрикация

Рубрикация — структурирование и соподчинение — тоже является технической частью произведения. Зачем в пьесе рубрикация? Например, знать, в какой части спектакля мы сейчас находимся (играем). Особенно это важно для крупных форм, когда у нас есть Акты, или Действия, а внутри — Сцены / Картины и отдельные Эпизоды. Ведь так или иначе это деление завязано и на зрительском внимании, и на смене места действия (и декораций) или действующих персонажей. Отчасти — на продолжительности по времени и наличия / отсутствия / технической необходимости антракта.

Если издание предполагает чтение только профессиональной аудиторией (например, для режиссера и актеров) — достаточно разбить текст, например, на Действия / Сцены /

Эпизоды. Если произведение сложное или написано в том числе для чтения — «можно и нужно» озадачиться его полной структурой.

Отсюда возникают интересные вопросы про оформлению структурирующих заголовков Рубрикации и не менее интересные варианты ответов.

1. Инверсия. Традиционно в структурирующих заголовках применяется инверсия. Не «Первое действие», а «Действие первое». И хотя я предполагаю, что мы имеем здесь кальку с западных образцов (в языках которых прилагательные не стоят перед существительным), этот прием хорошо известен всем, кто связан с техническим или научным изданием, с каталогами библиотек и проч.: обобщающее слово — вначале, дополнительное уточняющее — следом.

Акт такой-то
 Действие такое-то
 Сцена такая-то
 Эпизод такой-то

И я обеими руками за этот метод также и в книгах для чтения, потому что читателю все равно, какой порядковый номер у акта или эпизода — для него это просто переход «к новой главе», и в такой последовательности он может взглядом второе слово «проскочить», не отвлекаясь от «происходящего на сцене» в своей голове.

2. Без инверсии. Также я полагаю, что если пьеса короткая или состоит из нескольких эпизодов, которые имеют названия (или вместо названий в них используются Места действия), нет ничего ужасного в том, чтобы начать с цифры — ведь нет никакого обобщающего слова, относительно которого можно было бы применить инверсию.

3. В лесу
 4. Встреча с лисой

То же верно, когда короткие сценки-эпизоды встречаются в крупной пьесе, где у вас есть уже традиционное деление, но драматургу хочется отдельно выделить быстро сменяющееся друг друга эпизоды (и показать их множественность).

Акт II
 Сцена 3. ПРИГОТОВЛЕНИЯ
 1. Грей и боцман Пантен
 2. Грей и Продавец тканей
 3. Пантен и Юнга
 4. Снова Грей и Продавец тканей

3. Способ нумерации. Тут почему-то учебные источники предполагают, что в пределах одной пьесы (или одного издания) должна применяться унификация (делаются исключения только для классических произведений). Грубо говоря, по мнению этих источников, если уж вы написали «Акт первый», то и «Действие первое», и «Сцена первая»... Но мне совершенно не близок этот подход, и вот почему.

С эстетической точки зрения, когда все заголовки идут подряд (или почти подряд) и красивее, и логичнее (узнаваемость) все же применить разнообразие.

АКТ I
Сцена 1
Эпизод первый

Мне кажется, графику должен решать технический редактор (редактор) самостоятельно для каждого конкретного издания и даже — для каждой конкретной пьесы в нем.

4. Порядковые числительные. Это то, что вы можете сделать при редактировании пьесы. Как и в романах, где вы при редактуре и корректуре отслеживаете порядок частей и глав, то же вы делаете с пьесами. Несколько сложностей: не выйдет сделать это автоматически по оглавлению — это раз, количество того, «что считаем», увеличивается разы. А нарушения, между тем, вполне возможны.

Так, в моей практике встречалась пьеса, где Акт второй начинался с Действия шестого.

Эдуард Гайдай:

«Пьеса была написана без деления на акты. Затем, в процессе работы уже над спектаклем, стало понятно, где удобнее сделать антракт. Я просто разделил на две части, вписав в оглавления 1 и 2 акты. Однако актёры работали по сценам, иногда — параллельно в разных частях пьесы. Поэтому, чтобы уже никого не путать, я не стал менять номера сцен. То есть для работы так было удобнее. Но для читателя, наверное, непривычно».

Список действующих персонажей

Произведение для театра, как правило, открывается Списком персонажей. Немного напоминает издательскую Спецификацию.

Задачи и функции. Главная задача списка — сразу показать режиссеру, сколько актеров необходимо для постановки. Вторая: сколько главных персонажей и сколько задействованы в массовках. Третья: дать зрительный образ того, как тот или иной герой будет отражен в диалогах. Четвертая (дополнительная): кратко познакомить читателя с героями.

Исходя из этих задач у нас возникает **логика оформления Списка**:

1. Персонажи с репликами — каждый на отдельной строке.
2. Персонажи без реплик (герои массовки), малозначительные персонажи с единственной репликой (из числа массовки) — в конце списка. Преимущественно, в подбор (через запятую или «и»).
3. Необходимость наличия логической последовательности в перечислении: чаще всего, от самого главного персонажа (имеющего больше всего реплик) — до, условно, «Официанта»;
— при равенстве героев — в порядке появления;
— при сложных отношениях — объединенные по группам, а внутри групп — по какому-либо из вышеперечисленных признаков.
4. Наличие какого-либо выделения на том слове-«имени», которым персонаж обозначен в тексте (Имя персонажа);
5. Если один действующий герой встречается в тексте под разными «Именами персонажа», традиция предписывает указывать разные имена в подбор через запятую, с упоминанием «он же».

Часть II. Практика

Имена персонажей

Способ выделения

Так как Имена Персонажей в технических видах текста (не внутри диалогов!) являются технической информацией, выполняющей функции «якоря» (при чтении пьесы взгляд фиксирует их, определяя, кому принадлежит реплика, но мозг не «включает» их как элемент художественного текста), для Имен принято использовать выделение.

В некоторых учебниках пишут, «правильно» выделять Имена полужирным, но я бы не сказала, что на этот счет могут существовать какие-то правила. Скорее, речь о национальных литературных традициях, общей эстетике книги (имена — в сочетании с другими шрифтами, формой и размерами диалогов, размерами Имен персонажей, объема книги и ее предназначения) и об уместности для этого вида издания.

Способом выделения могут служить, например:

- шрифтовое оформление (**полужирный**, курсив, р а з р я д к а, ПРОПИСНЫЕ, а также любые сочетания этих приемов);
- графическое оформление (подсветка цветом, нарисованный элемент, фигурная рамочка) и т. д.

В русской традиции, действительно, чаще всего используются полужирное начертание или «разрядка» (в зависимости от того, хотите ли вы сделать на именах акцент или наоборот, сделать незаметными), в западной и американской литературе — используются прописные буквы.

Как по мне — вы можете хоть нарисованных человечков или смайлики какие-нибудь поставить. Просто дайте этот ориентир читателю. Ведь единственная ваша задача — сделать чтение удобным для его восприятия.

Наиболее популярные ошибки и опiski (на что стоит обращать внимание) при использовании Имен персонажей — в Списке действующих персонажей, в Диалогах и в Ремарках. (То же верно для Описания персонажей.)

1. Пропуск героя (в списке не указан действующий персонаж).
2. Неверное количество персонажей в Списке.

В тексте:

Три головы

Две Девицы

Четыре басурманских Воина.

После редактуры:

Три головы

Две Девицы

Трое басурманских Воинов и Слуга

3. Пропуск «массового персонажа» (в Списке не указаны персонажи без реплик, присутствующие в спектакле).

Оригинал: Жители города

Редактура: Жители города, матросы «Секрета»

4. Случайное «соединение» в Списке двух разных персонажей. Так случается, когда один актер играет двух персонажей (иногда — с одинаковым именем!) и автор ошибочно ставит его как одного героя под двумя Именами персонажей.

В тексте:

М е н н е р с — хозяин трактира (сын утонувшего Меннерса), он же М е н н е р с - с т а р ш и й (отец)

- на самом деле автор имеет в виду под «он же» актера, а вовсе не персонажа!

Редактура:

М е н н е р с — хозяин трактира (сын Меннерса-старшего)

М е н н е р с - с т а р ш и й (отец)

- и в то же время вносим уточнение (имя М е н н е р с - с т а р ш и й) в Описание персонажа М е н н е р с.

5. Автоматическая унификация. Один персонаж существует в пьесе двух ипостасях — например, взрослой и детской — и в тексте только одна из них содержит в себе уточняющее слово.

Оригинал:

А с с о л ь м а л ь н ь к а я

А с с о л ь в з р о с л а я

- на самом деле в тексте персонажи выступают под именами:

Ассоль и Маленькая Ассоль.

Редактура:

М а л ь н ь к а я А с с о л ь

А с с о л ь (взрослая)

6. Автоматическое именование персонажа. Эта ошибка вытекает из предыдущего пункта. Автор «забывает», какой именно из персонажей (с уточняющим словом или без) действует в данный момент, потому что для него и тот, и другой — обладатель одного имени.

«А с с о л ь уходит» с литературной точки зрения абсолютно верно, если бы речь не шла о пьесе, где «уйти» может как 18-летняя Ассоль, так и 7-летняя. И дело редактора — заметить (и внести исправления), что со сцены исчезла Маленькая Ассоль.

«М э р и (мать Ассоль) стучит в дверь, ей открывает М е н н е р с» — и снова никаких логических противоречий, ведь героя зовут именно так (да и актёр играет обоих — и отца, и сына), да только вот для читателя происходит смещение времен и воображение не рисует седых волос, которые принадлежат открывающему дверь Меннерсу-старшему.

Из-за этого отсутствия литературного логического несоответствия автор опускает в ремарках или Имени персонажа в диалогах это добавочное слово. И получается путаница, потому что для читателя, для артистов, для постановщика — это разные персонажи.

7. Персонажи в Списке именуется не так, как обозначаются Имена персонажей в Диалогах и Ремарках.

а)

У г о л ь щ и к Ф и л л и п п

- на самом деле в диалогах пьесы всегда только Филипп.

Редактура:

Ф и л л и п п, угольщик

б)

Б а я н

- как Баян персонаж появляется в четвертом акте, но в первом диалог ведет некий Старец, которого не существует в списке; по ходу действия выясняется, что Старец — это Баян и есть, следовательно:

Б а я н, он же: С т а р е ц

Тут важно не перепутать, если Список действующих лиц (персонажей) является также Нумерованным списком актеров. «Он же», традиционно — это именно про персонаж и многообразие его упоминаний в тексте (роли внутри роли). В случае с актерами, исполняющими роли разных персонажей, иногда хочется того же, но не надо, чтобы не сбивать читателя. А в Нумерованном списке актеров можно использовать простое перечисление ролей через запятую.

в)

В списке:

Добрыня Никитич

Алеша Попович

Илья Муромец

Князь Владимир

Забава Путятична

В тексте:

Добрыня, Алёша, Илья, Владимир, Забава

Редактура, *вариант оформления*:

Добрыня Никитич (Д о б р ы н я)

Алеша Попович (А л ё ш а)

Илья Муромец (И л ь я)

Князь Владимир (В л а д и м и р)

Забава Путятична (З а б а в а)

г)

В списке:

Адриан Прохорович Прохоров, гробовщик

Купчиха Трюхина

Курилкин Петр Петрович, скелет

...

В тексте:

Адриан

Трюхина

Скелет

...

Редактура, *вариант оформления*:

А д р и я н — Адриян Прохорович Прохоров, гробовщик

Т р ю х и н а — Елизавета Егоровна Трюхина, купчиха

С к е л е т — Петр Петрович Курилкин, мертвец

Как видите, во всех четырех случаях способ описания разнится. Поэтому: никто не даст вам универсального (или единого) способа оформления Списка, и в каждой конкретной пьесе вам придется подбирать «подходящую схему обозначений» индивидуально, опираясь на задачи и функции, рассмотренные в предыдущем разделе. Надеюсь, мне удалось объяснить вам методику выбора и причины.

8. Отсутствует необходимая инверсия. Часто встречается, когда автор в Имени персонажа забывает инверсировать уточняющее слово. И тогда, с точки зрения читателя, в некоторых случаях воображение рисует разные картинки и разных персонажей (вместо тех, которые задуманы автором).

В Списке действующих персонажей:

Г н о м ы

В тексте:

Г н о м ы

Н е в и д и м ы е г н о м ы

У читателя (особенно у того, кто не очень внимательно прочитывает ремарки) возникает ощущение, что в тексте действуют два типа гномов — видимые и невидимые. В то время, как Гномы вполне себе одни и те же, во плоти, но время от времени накидывают плащи-невидимки.

Как исправить? Как мы помним, сразу за именем идут ремарки 2-го типа. Чаще всего они имеют отношение к интонации (если драматург не оставляет за актером права на собственное мнение), но также — к каким-либо важным уточнениям (как, каким образом), общим для всего текста. Тут-то и используется такой прием, как инверсия.

После редакции текста:

Г н о м ы (*невидимые, вместе*).

Опять же: это не жесткое какое-то правило/скрижали, выданные вам Оракулом, а просто логика, удобство, психология чтения. Поэтому иногда вообще уместнее оставить, «как есть», без инверсии.

В Списке действующих персонажей:

1-я голова

2-я голова

3-я голова

В тексте:

- наряду с диалогами Первой, Второй и Третьей голов Горыныча:
Три головы (*вместе*).

Не надо править. Разночтений не возникает.

Другие популярные ошибки в Списке или Описании

1. Нарушена логика характеристик героев.

В тексте:

Лонгрэн, отец Ассоль, бывший матрос

Угольщик Филипп, вечно пьян

Летика, матрос «Секрета»

Мери, мать Ассоль

...

После редакции:

Лонгрэн, отец Ассоль, бывший матрос

Филипп, угольщик

Летика, матрос «Секрета»

Мери, мать Ассоль

...

2. Дублирование информации. При наличии такого дополнения, как Описание действующих лиц, информация иногда повторяется. В таком случае логичнее оставить ее в Описаниях, а не в Списке действующих персонажей.

В Списке:

Ф и л и п п, угольщик, вечно пьян

В Описании:

Угольщик Филипп — вечно пьян. Детина больших размеров. Возраст непонятен из-за постоянного употребления алкоголя. Но актер должен быть достаточно пластичный — ему предстоит сыграть драку в кабаке.

Редакторская правка (в Списке):

Ф и л и п п, угольщик

Строчная или Прописная?

Более интересной эта игра становится, когда Имена Персонажей упоминаются в диалогах и ремарках. Ведь иногда такими Именами становятся какие-то общие названия: Юнга, Старушка, Петух, Мертвец... И вот в одних случаях — они пишутся со строчной, а в других — когда подразумевается актер в роли персонажа — с прописной.

— Позвать ко мне юнгу!
Входит Ю н г а.

Понятно, это частая ошибка у авторов, потому что в творческом процессе за этими техническими деталями сложно уследить. Вот в каждом конкретном месте, упоминаемая старушка — у нас «старушка» или «Старушка»? Воины, стражники, матросы — это абстрактные воины, стражники, матросы (или чуть менее абстрактные актеры из массовки)? Или «те самые» действующие Матрос, Стражник, Три воина?

Задача редактора и корректора — проследить за этим, а в случаях, когда слово исполняет роль технического указателя, выделить его соответственным образом.

Ремарки 1-го типа

Ремарки 1-го типа описывают происходящее на сцене. Это такой технический текст, из которого — с большей или меньшей детализацией — становится понятно, где мы находимся, что у нас там важного из декораций, кто из актеров на сцене, где и чем каждый из них сейчас занят. В редких случаях автор использует прием специального оформления текста как способ донести задачу до актеров или режиссера-постановщика, и эту информацию также включает в ремарку (чуть ниже покажу).

Из того, что мне встречалось «по редакторской правке»:

- иногда можно отследить, что драматург случайно «меняет» декорации;
- иногда в ремарке есть ссылка на текст (начертание текста), которого у вас нет.

Ремарка:

Боцман отдает команды. За сценой (вдали) вахтенный повторяет подчеркнутые.
- упс, а подчеркнутых-то в тексте и нет! Надо добавить!

Но чаще всего — проблемы с персонажами: их количеством на сцене, появлениями, исчезновениями, а также — с их Именами.

Насколько необходимо выделять Имена персонажей в ремарках?

Очень интересный вопрос! Наверное, вы замечали, что традиция — особое выделение имени при первом появлении (в сцене, в действии) и при уходе. Тут у добропорядочных редактора, верстальщика и особенного — корректора, стремящегося к унификации, возникают обоснованные сомнения. Которые станут не такими сомнительными, если мы ответим на вопрос «Зачем?» Серьезно: зачем вообще это делать?

По большей части это необходимо, чтобы зафиксировать, заострить на этом внимание. Кто сейчас находится на сцене. Кто пришел или ушел. Это удобно не только для самого автора (который тоже временами забывает, кто у него за кулисами, а кто нет) или читателя (который спешит за текстом), но также для актеров, постановщика и даже редактора. К тому же — можно использовать прием «скорочтение».

Но опять же: не надо думать, что это Заповедь из Скрижалей. Вполне может случиться, что вам встретится пьеса, в которой уместно вообще не делать выделений Имен или, наоборот, — уместно выделять их везде.

Популярные описки и технические ошибки в ремарках:

1. Не указан или не выделен присутствующий на сцене персонаж.

Пример:

Невдалеке сидит басурманин и издает указанные звуки.

Редактура (в соответствии со Списком действующих персонажей и последующим текстом):

Невдалеке сидит Б а с у р м а н и н и издает указанные звуки.

2. Персонаж, выступающий под двумя Именами, указан не в соответствии с основным текстом. Часто это вызвано литературными причинами и начитанностью драматурга.

Пример:

На сцене находится молодой человек (Д о б р ы н я) и старик (Б а я н).

Д о б р ы н я: Батюшки святы, али я утоп? Али я уж помер?..

С т а р е ц: Почитай, что так.

Редактура:

На сцене находятся молодой человек (Д о б р ы н я) и С т а р е ц.

- доп. исправление (или проверка) в Списке действующих лиц:

Б а я н, он же: С т а р е ц.

3. В ремарке не выделен появившийся, удалившийся или вернувшийся персонаж.

4. За Имя персонажа ошибочно принято указание Места действия.

Ошибочно:

В трактире у М е н н е р с а.

- нет, это не персонаж на сцене!

Редактура: снять выделение.

(Вариант: вместо разрядки на слове Меннерс выделить как Место действия, м.б., курсивом: *В трактире у Меннерса.*)

5. При многократном упоминании в ремарке выделено не то Имя персонажа, которое имеет отношение к его действию.

Пояснение мысли: если в ремарке несколько раз упоминается Имя персонажа, то логично выделить то, которое имеет отношение к действию (сидит, стоит, лежит...), а не косвенное упоминание присутствия.

Ошибочно:

В углу сидит старик Ц и м м е р. Он и М е н н е р с — единственные трезвые в этой компании. Меннерс стоит за стойкой.

Редактура:

В углу сидит старик Ц и м м е р. Он и Меннерс — единственные трезвые в этой компании. М е н н е р с стоит за стойкой.

6. Особняком стоит случай, когда на протяжении одной сцены меняются планы, то одни герои действуют, то другие, а первые — не удаляются со сцены, но «уходят на задний план». Понятно, что все персонажи были указаны в самом начале, в первой ремарке, — так что же делать?

Мне видится, что именно в этом случае эффективнее для читателя ставить выделение на Имена действующих лиц, как на вновь прибывших, чтобы появился акцент.

7. Ремарка, где персонаж появляется или удаляется, пропущена целиком. Или — что пропускается значительно чаще — персонаж в пределах одной сцены вновь возвращается.

Кстати, если персонаж удаляется, в соответствии с литературным замыслом, без упоминания имени (сразу после своей реплики), то выделение переходит на слово «Уходит». А по желанию редактора мы также можем выделять слова, связанные с уходом (или в т.ч. появлением) актера со сцены, даже если они стоят рядом с именем.

У х о д и т. Или даже так: А с с о л ь у х о д и т.

Обратите внимание, что персонаж в спектакле может «уйти» — покинуть сцену — не только таким способом. Например, также действие выхода актёра из сцены могут означать «С криком у б е г а е т» или даже «П р ы г а е т в к о л о д е ц».

Важно не путать, если «уходит» или «возвращается» — не имеет отношения к «покинул сцену» или «вернулся в действие».

Уходит за стойку.

- не надо выделения, так как стойка находится в пределах сцены, герой не исчезает, а просто перемещается из одной части в сцены в другую.

Для облегчения восприятия (и если вы приняли за метод «не выделять действия, означающие уход актера») лучше вообще не использовать в технических текстах такие спец-слова в другом значении. Вполне можно написать «Отходит за стойку», «Удаляется за стойку», «Скрывается за стойкой» и т.д.

8. «Злоупотребление» словами, являющимися техническими терминами.

Так, некоторые глаголы являются для ремарок «специальными терминами». Сбои случаются, когда они же употребляются в ремарках в другом — художественном — значении.

Б р ю н х и л ь д а. Ладно уж, сама как-нибудь разберусь. Будут еще тут всякие печки указывать!

Уходит. Появляется яблоня.

Что не так. Понятно, что кукла Брюнхильды на сцене совершает «ходьбу на месте», в то время как движется и исчезает со сцены сама печь, а вместо нее — навстречу Брюнхильде — движется яблоня. Но из-за того, что «уходит» и «появляется» — общепринятые термины для ухода актера со сцены или, наоборот, выхода из-за кулис, в воображении читателя может возникнуть некоторая забавная путаница.

И хотя ремарки нередко являются частью литературной составляющей текста, все-таки не надо забывать о том, что главная их функция все-таки «техническая».

Редакторская правка:

Идет дальше. На месте печки возникает яблоня.

9. «Злоупотребление» художественной лексикой.

Когда мы говорим о театральном искусстве, мы понимаем, что на сцене все чуточку более «форсированно», более ярко-выражено, более — в прямом смысле — театрально, чем в жизни или художественной литературе. Поэтому некоторые прилагательные в ремарках, воспринимаясь именно в такой «театральной манере», могут сбивать читателя с толку.

На сцене лежит мертвый Добрыня.

Б а я н. Добрыня! И ты тут?! Добрыня, да что ты?! Да как так-то?!..

Что не так. Все, что у вас в ремарках — оно не может быть полумерой. То есть, если уж «Добрыня мертв», то как-то театрально и убедительно мертв. Например, в него воткнул меч, или вокруг — несколько метров алых парусов, изображающих в этом спектакле кровь. Поэтому для читателя, чье воображение рисует картины, согласно правилам игры в театр, совершенно непонятно: что, Баян не видит эту алую лужу и меч между лопаток???

Редакторская правка:

На сцене лежит Добрыня.

Б а я н. Добрыня! И ты тут?! Добрыня, да что ты?! Да как так-то?!..

То есть очень аккуратно надо обращаться с ремарками, чтобы они создавали именно нужные вам образы.

10. Ошибка во времени.

Традиционно для русской литературы — вести описательное повествование в прошедшем времени, даже если мы говорим о настоящем. «Молодой человек был высок. Он шел по улице, споткнулся и огорчился...» — автор совершенно не имеет в виду, что это было когда-то давно или даже вчера: для русскоязычного читателя действие происходит «в настоящем времени».

В то же время для ремарок используется настоящее время. «Высокий молодой человек идет, спотыкается, огорчается». (Кстати, в западной художественной литературе именно так и было бы написано.)

Из-за этого «не-различения» нормальным русским мозгом читающего человека существенной разницы между настоящим-в-настоящем и настоящим-в-прошедшем, и даже — автоматического предпочтения второму, иногда в ремарках происходит «временной сбой».

Ц и м м е р. Потому что я — самый главный волшебник.

Ассоль смутилась. Испуганно отступила.

Редактура:

Ассоль смущается. Испуганно отступает.

11. Неточность в описании.

Сложнее всего, по моей практике, авторам сложно даются краткие описания происходящего на сцене в виде звуков или света (для режиссеров света или звука).

Звуки.
Пауза.
Пауза.
Звуки.

По этим ремаркам невозможно понять, что происходит. Что значит «Пауза»? Пауза в речи? Пауза в действии? Все замерли? И что значит не менее многозначное «Звуки»? И соотносятся ли они друг с другом? Ведь если «звуки», то им противостоит «тишина», а если «пауза», то, возможно, на другой чаше весов у нас «музыка»?

По согласованию с автором можно узнать, что на самом деле происходит, и перефразировать мысль. То есть: ремарки тоже читаем, и читаем, как режиссеры, отвечая на вопрос: «что тут вообще происходит?»

Редакторская правка:

Гулкое рычание.
Тишина.
Тишина.
Гулкое рычание.

Ремарки 3-го типа

Ремарки, «разрывающие» прямую речь персонажа. Встречаются у разных драматургов в разных количествах и объемах. Могут не встречаться вообще. Кто-то больше тяготеет к литературе (и, возможно, диктатуре: «только так и никак иначе!»), и тогда мы видим много поясняющих ремарок внутри текста. (И даже философских ремарок-отступлений.)

Эдуард Гайдай:

«В отличие от романа в пьесах нужны места, где артист может что-то сыграть — увидел, понял, оценил, среагировал т. д. Когда по тексту и поведению персонажа мы понимаем, что он что-то заметил, что-то понял, совершил какое-то действие — это и есть драматургия, по-моему... А если подробно описывать все мысли и действия персонажей, то это уже другой жанр получится.»

Хотя кино про Штирлица я с детства полюбил, считаю его исключением из правила, которое гласит: если в спектакле (и пьесе) звучат слова от автора (или ведущего, или ещё какого-нибудь «поясняльщика»), — значит, драматург слаб. Не справился с задачей. Это всё равно что в балете в некоторых местах вдруг начнут говорить, потому что какую-то историю «протанцевать» не получилось.»

Оформление прямой речи в пьесах

Очень странно, что этому не посвящен раздел учебника Русского языка, потому что пьесы являются вполне себе значимой частью литературного наследия, а правила пунктуации в них совсем другие, ничуть не похожие на привычное оформление.

Условно, мы имеем такую схему оформления:

а) Имя персонажа (авторская ремарка 2 типа). Прямая речь персонажа. (Авторская ремарка 3 типа.) Продолжение прямой речи персонажа. (Ремарка 3 типа.)

Или, например, не вижу причин, почему бы не такую:

б) Имя персонажа (авторская ремарка 2 типа). Прямая речь персонажа, (авторская ремарка 3 типа) продолжение прямой речи.

Или такую, если добавить ремарку 1 типа:

в) И М Я (*авторская ремарка 2 типа*). Прямая речь персонажа. (*Авторская ремарка 3 типа*.) Продолжение прямой речи персонажа.

Ремарка 1 типа.

Любопытен момент, что в рукописи и в макете ремарки 1 типа выглядят и оформляются по-разному (в силу технических причин). Ведь ремарки не должны «смешиваться» с диалогами! Визуально в макете их делают с отступами от основного текста и другим шрифтом (часто он просто мельче основного). Но в рукописи удобно их отделять (для последующей работы верстальщика) каким-нибудь техническим символом. Например, можно использовать знак * («звездочка») или квадратные скобки ([...]). Они дадут верстальщику / техреду знать, где делать отступ и поменять шрифт. В макете, подготовленном для публикации, такие технические знаки чаще всего убираются (если только тех.редом не принято решение их оставить, чтобы не менять шрифт и не делать отступов, зрительно приближая пьесу к литературному произведению).

Интересно, что если авторская ремарка 3 типа слишком велика или имеет отношение не только к персонажу, она может стать ремаркой 1 типа и «разрубить» монолог героя. В этих случаях традиция и логика предписывает нам повторить (продублировать) Имя персонажа перед продолжением прямой речи (и особенно — сделать это, если вторая часть перешла у вас на следующий разворот!).

д)

И м я п е р с о н а ж а А (*авторская ремарка 2 типа*). Прямая речь персонажа.

Ремарка 1 типа.

И м я п е р с о н а ж а А: Продолжение прямой речи.

Важно! Корректору, верстальщику, техническому редактору.

ШПАЦИЯ — фиксированный пробел (размер фиксированной величины) — применяется не только в обычных диалогах — после тире в начале прямой речи, но и в диалогах пьес: после точки между Именем персонажа и его прямой речью. Без шпаций текст, выровненный по ширине строки, будет для читателя «скакать и прыгать»!

В случае **со стихами** схема выглядит уже иначе.

Например, так:

е)

Имя персонажа

(Ремарка 3 типа.)

Стихотворная прямая речь.

Стихотворная прямая речь.

ж)

Имя персонажа *(ремарка 2 типа)*

Стихотворная прямая речь

(Ремарка 3 типа.)

Стихотворная прямая речь..

Ремарка 1 типа.

Продолжение стихов.

Продолжение стихов.

Ну и, наконец, если это, допустим, микс:

з)

Имя персонажа. Прямая речь, совершенно обычная.

(Ремарка 2 типа.)

Стихотворная прямая речь

Стихотворная прямая речь....

Деление на «обычную» и «стихотворную» тут условно: речь все-таки не столько про «правила оформления» при прозаическом и стихотворном способах выражения мыслей, сколько про «метод проставления Имени персонажа»: перед обычной речью или над речью персонажей, какими бы они ни были.

И вот в случае если речь идет за *Именем* — разделение необходимо. Если *Имя* стоит *над речью* — смысла в разделительном знаке нет («новая строка» тут служит таким разделением). «И нечего переводить пальцы машинисток и человеко-часы типографских наборщиков, подрывая советскую экономику!..»

Ой, погодите! Так нет же давно профессии типографского наборщика, собирающего литеры в строку! И практически исчезла профессия «машинистки» — наборщицы, печатающей рукописи... Поэтому «в глобальном смысле», от того, будет у вас стоять какой-то знак или нет, никакой ручной труд по подготовке издания к печати не увеличится на две тысячи знаков, а экономика страны точно не рухнет.

Поэтому не считайте это правилами, считайте укоренившимися традициями. Какую традицию вы решите применить — ваш вкус, ваша насмотренность и начитанность. На самом деле, правильно — это сделать так, чтобы читателю было понятно, глазу — приятно, и весь текст красиво влез в заданный объем.

К примеру, в современных пьесах нередко ситуация: большая часть персонажей говорит обычной речью и повествовательными монологами, а некоторая — стихами, что затрудняет выбор оформления, если ориентироваться на «Правила набора», выпущенные для машинисток Союзом Министров РСФСР в 40-е годы.

Лично меня очень смущает, что в этом случае все Имена — в левой части, но при этом у одной части есть точка и реплики идут в подбор, а у другой — нет никакого знака препинания, а реплики размещаются со строчки ниже. Возможно, есть смысл выбрать один из двух вариантов: либо все-таки ставить двоеточие во втором случае, либо везде и всюду все Имена персонажей ставить слева строчкой выше.

То же и в случаях, когда персонаж произносит длинный монолог, который просто напрашивается разбить на абзацы (традиционно речь персонажа в пьесах оформляется в подбор). Полагаю, можно сделать парочку исключений — и разбить на абзацы, и поставить Имя персонажа строчкой выше, и — на ваше усмотрение — «допустить двоеточие».

В общем, **не бойтесь отойти от традиций**, если видите, что как-то иначе — красиво, для текста и читателя лучше, а грозные Правила были не написаны вообще не для вас. (В «Правилах», кстати, министры прописали исключение: «Иное начертание позволительно по указанию технического редактора издательства». То есть, если вы имеете профильное высшее, то правила в своем мире устанавливаете именно вы.)

Оформление реплик в массовых сценах.

Тут распространены несколько вариантов. Рассмотрим четыре.

а) Обобщающее Имя. Реплика

В с е: Что?!

б) Традиционный вариант для реплик, принадлежащих массовке или ряду персонажей, без распределения по ним:

Обобщающее Имя. Реплика первая.

- Реплика вторая.
- Реплика третья.

в) Нетрадиционный вариант, но выглядит даже симпатичнее (а иногда – уместнее).

Обобщающее Имя:

- Реплика первая.
- Реплика вторая.
- Реплика третья.

Т р и г о л о в ы:

- Кто это?
- Что это?
- Где это?

Для реплик «из массовки» используется

либо вариант а)

Н а р о д (*повторяет*): Слава Отцу и Сыну и Святому духу, и ныне и присно и вовеки веков, аминь...

либо дополнительный вариант – реплики (выкрики) описываются текстом в Ремарке 1 типа.

г)

Постепенно нарастая, звучит музыка. На сцене скапливается всё больше народа.

Появляется корабль с алыми парусами...

В толпе постоянное движение, гомон.

Отдельно слышны слова и фразы.

«Ассоль», «Не может быть!», «А паруса-то алые!», «Вот вам и Корабельная Ассоль», «Значит, это всё правда?», «А ты что, не видишь? Алые паруса!», «Может, это какая-то ошибка?», «Вот вам и Ассоль!», «А вы не верили! Видите теперь?», «А ты верил(а), что ли?», «А кто верил? КТО ВЕРИЛ-ТО?», «Хоть кто-нибудь в это мог поверить?»...

При этом фоном часто повторяется
на все лады имя «Ассоль».

Редактура текстов песен и стихов

Тексты песен при публикации мюзикла могут производить иногда странное впечатление. Ведь в голове читателя нет именно той мелодии. Иногда автору стихов приходится вносить изменения в первые версии множество изменений — убирать или добавлять слоги и даже целые строки, — ради музыки, написанной композитором. Вот почему песни не всегда хорошо читаются, если не знаком с музыкальной версией, и в книге пьес лучше отдать предпочтение «ровным» версиям — не песен, а стихов.

Также нередко в пьесах встречаются стихи, стилизованные под существующие переводы разных известных литературных произведений мира — это позволяет драматургу глубже представить читателю-зрителю эпоху или местность. Поэтому они тоже могут иметь весьма своеобразный, непривычный ритмический рисунок. Тут даже не знаю, что посоветовать: внимательнее отнестись к курсу «Мировая литература», наверное.

Ну и третья особенность стихов в пьесах, что мне попадалась: волей автора, находящегося в здравом уме и трезвой памяти, выбивающиеся из ритма, теряющие рифмы строки... Понять авторский замысел и сообразить, что в какой-то момент персонаж перестал говорить стихами и перешел на обычную повседневную речь (не надо здесь ничего редактировать!) поможет, я думаю, чувство меры и чувство юмора.

Отслеживание интонаций

В художественном тексте нам подсказывают интонацию, помимо знаков препинания, слова: спросил, воскликнул и т.д. Ну, как бы странно писать «спросил» и не поставить вопросительный знак. В пьесах у нас таких подсказок для мозга нет. При редактуре и корректуре надо не только доверять своему внутреннему слуху, но и проверять графику текста на соответствие.

Возможно, по этой причине ошибки в интонационных знаках препинания не редкость: не хватает вопросительных или восклицательных знаков, а также вопросительно-восклицательных. Особенно — в тех местах, где идет обрыв речи и стоит знак многоточия... Но: интонация-то от этого не перестает быть вопросительной!

Б р ю н х и л ь д а. Так... а куда идти-то... что-то я запуталась...

Редактура:

Б р ю н х и л ь д а. Так... а куда идти-то?.. Что-то я запуталась...

Отслеживание персонажей

Типичные путаницы, которые также необходимо отслеживать при редактуре, это технические описки. Иногда случается пропуск Имени персонажа, или два текста диалога при верстке сплетаются в один, или автор сбился в воображении...

Отличие пьес от просто художественной прозы, на мой взгляд, в необходимости заставить взаимодействовать всех находящихся на сцене персонажей. То есть, вполне естественно, что персонажи общаются перекрестно, сразу со всеми, на брошенный вопрос ответ может прийти через десяток реплик, а монолог — продолжиться лишь через страницу и т.п.

1-й п о с е т и т е л ь. То-то я смотрю - не из наших, вроде. Филипп, ты его знаешь? Говорят, он из города.

2-й п о с е т и т е л ь. Угомонись! (*Циммеру.*) Ты, старик, и вправду, сыграл бы. Что это за инструмент у тебя такой огромный?

Ц и м м е р. Виолончель. Я вообще-то отдыхать зашел, а не работать.

1-й п о с е т и т е л ь. Ты смотри! Большая вели-чель. Во! Точь-в-точь, как та моя рыба! Абсолютно!

2-й п о с е т и т е л ь. Меннерс, угости музыканта. (*Циммеру.*) Как вас зовут?

Ц и м м е р. Циммер. Нет-нет, спасибо, мне только чаю.

2-й п о с е т и т е л ь. А я Филипп. Уголь вожу из города.

Упс!

Явно, в последней реплике — никакой не 1-й п о с е т и т е л ь, а угольщик Ф и л и п п (который известен нам по Списку действующих персонажей). Соответственно, и в предпредпоследний — тоже. Остается вопрос: во второй реплике — кто? Учитывая, что в первой же реплике обращаются к Филиппу, есть основания предполагать, что и отвечает он. Но нет. Смена стиля обращения «с ты» «на вы» подсказывает, что вторая реплика приписана верному персонажу — 1-му посетителю...

Редактура:

...

Ф и л л и п п. Меннерс, угости музыканта. (*Циммеру.*) Как вас зовут?

Ц и м м е р. Циммер. Нет-нет, спасибо, мне только чаю.

Ф и л л и п п. А я Филипп. Уголь вожу из города.

Графические игры

1. Иностранные языки.

Интересны игры и решения с графической передачей в пьесе слов на иностранных языках.

Во-первых, тут не встретишь, как у Льва Николаевича, полстраницы сносок с переводами — они ни к чему. Ведь зритель не читает, а слушает (а артист не делает подстрочных переводов). Учитывая общее «невладение языками», чаще всего речь на иностранном языке в спектакле не несёт значимой смысловой нагрузки — она выступает характеристикой героя либо создает звуковой фон, чтобы передать атмосферу и добавить ощущений. Те же функции логично оставить и в печатном виде.

Во-вторых, речь на иностранном языке может принадлежать, как носителю, так и человеку, не в полной мере владеющему иностранным.

У нас был с Эдуардом Петровичем интересный пример в инсценировке по повести Пушкина «Гробовщик», где часть персонажей — немцы. И два героя, далеко не из образованных кругов, оказываются в этой атмосфере и пытаются говорить — «на ломаном немецком» (совершенно аналогичном тому ломаному русскому, который вставляют в свою идеальную немецкую речь гости Шульца. Встала интересная задача: как передать одно и другое и при этом сохранить различия?

Драматургом было принято решение: немецкую речь немцев передавать фразами, написанными на немецком, немецкую речь русских персонажей — русскими буквами. И, по-моему, это идеальное соответствие графического представления того, что зритель слышал бы в театре.

Ю р к о. Адриян? Их, это, бин Юрко.

А д р и я н. А... Гуд... Юрко, ага. А я, это... Адриян я.

...

Л у з а. Позвольте представлять. Майн дочь Лотхен.

А к у л и н а. Акулина.

Д а р ь я. Дарья.

Л о т х е н. Es ist sehr angenehm!

Да, «ломаный русский» персонажей-иностранцев тоже совершенно точно не стоит исправлять.

2. Другие «ошибочные» написания слов

То же верно и для многих других реплик, которые на взгляд филолога выглядят ошибочным. Еще более, чем в художественной литературе, речь персонажа — его характеристика, образ жизни, место и время проживания, воспитание, образование и т.д. И еще более выпукло, чем писатель, драматург заостряет внимание на речевых особенностях своих героев. (Если вы хотите отучиться корректировать прямую речь персонажей — займитесь на досуге корректурой современных пьес.)

Вот, к примеру, в одном тексте пьесы половина персонажей говорит «Горыныч», а половина — «Горынич».

Эдуард Гайдай:

«Планировалось, что Добрыня (а также князь и иные представители знати) называют его правильно — привычно для нас. Да и вообще разговаривают они более современно-литературно. А вот девицы народные и тот же Баян — все с говором. Условно-старинным.»

Редакторская правка: Алеша Попович тоже стал говорить «Горынич».

3. Ты и Вы.

Ну и еще одна особенность. При корректировании текстов вас приучают к унификации. Например, что по всему тексту должно быть единообразие: персонаж обращается либо «на ты», либо «на вы» (а еще — «на Вы»). В то время как для пьесы это может быть совершенно не так, ведь герои действуют в разных обстоятельствах. И, как и в жизни, могут обращаться даже к одному и тому же человеку по-разному.

В близкой доверительной беседе — тыкать, в официальной обстановке — выкать. Скрываясь под маской более простого персонажа — тыкать, обнаружив свою сложность — вновь возвращаться к «Вы». Испытывая дружескую симпатию — тыкать, внезапно презрительно дистанцироваться / подчеркнуть уважение / язвительно пошутить — выкать, вновь возвращаться к «Вы».

Заключение

Конечно, информация не потеряется если вы просто положите текст «как есть»:

вообще не будете его редактировать, корректировать и выдумывать дизайн,

ведь, как пишут в учебниках,

«Книга — источник информации».

То, что я пыталась до вас донести, — это не про то, как «оказать редакционную услугу»,

и даже не совсем про «умение делать книги»,

а про то, каким образом мы, образованные люди, создаем и сохраняем

Книгу как объект культуры и искусства.