

УДК 81'367: 821.11 – 1.653

DOI: 10.29039/2413-1679-2024-10-4-77-87

## ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ГЕНЕТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ТЕКСТА ЭПОХИ ФОРМИРОВАНИЯ

*Вышенская Ю. П.*

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,*

*Москва, Россия*

*E-mail: clemence\_isaure@rambler.ru*

В статье содержатся наблюдения за процессами становления стиля театрального текста эпохи формирования номенклатуры драматических жанров. Цель исследования заключается в изучении художественного стилегенерирования в театральном тексте периода становления. При этом выявляется влияние на процессы стилепорождения факторов внешней и внутренней истории языка, воздействие на возникновение и развитие стилепорождающих процессов театрального пространства, роль урбанизации и формирования новых эстетических запросов реципиента, вербализирующихся в структуре художественного целого, специфика эталона установления эвалюативных соответствий. Методологическая база расширяется дополнением традиционных методов лингвостилистического анализа (поуровневый стилистический анализ, сравнительно-сопоставительный анализ на синхронном уровне и диахронической перспективе) данными и наблюдениями, полученными в сфере прочих наук гуманитарного цикла (истории театра и литературы, литературоведения). Особое внимание уделяется роли в стилепорождающих процессах принципов «карнавального» мировоззрения.

**Ключевые слова:** дискурс; интерлюдия; «площадной» жанр; стиль; текст; фарс.

### **ВВЕДЕНИЕ**

В ходе развития жанра мистерий в системе драматических жанров происходит обособление фарса в отдельную жанровую разновидность. Процесс обретения фарсом, площадной плебейской модификацией мистерийных представлений, жанровой самостоятельности завершается во второй половине XV в. Формирование фарсовой тематики и диалогов, генетически связанных с масленичными играми, протекает под влиянием сказок гистрионов, игровая природа и массовый характер этого жанра возникает под воздействием карнавальных шествий.

Фарсовый сюжет, как и сюжет прочих литературных жанров (поэм, мистериальных), основан на бытовых источниках. В этом проявляется стилевое родство с «интернациональной» готикой, с присущим ей зарождением острой наблюдательности к характерному, индивидуальному, единичному [5, с. 21].

В перечень специфических особенностей входит также единство воссоздания определённого типа масок и импровизация, появляющиеся как следствие «общения фарсёров с шумной ярмарочной аудиторией» [3, с. 99].

### **ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ СТИЛЯ В «ПЛОЩАДНЫХ» ЖАНРАХ**

#### ***Жанрово-стилистическая специфика***

#### ***английских «площадных» жанров периода формирования***

Особенность английского фарса заключается в смешивании религиозного и светского начал. Средой возникновения этого жанра являются мотивы, заимствованные из бродячего сюжета фэблио или народного анекдота, которые впоследствии в виде комических диалогов или сцен прикрепляются к пьесе мистерийного цикла.

В соответствии с альтернативной точкой зрения, траектории развития жанра светской комедии и пьес религиозного содержания не пересекаются: драматические стихотворные произведения формируются самостоятельно [1, с. 333].

Взаимосвязь стилеобразующих функций жанра пьесы и (театрально)пространственного фактора обуславливает расширение набора жанров. Отмеченный процесс сопровождается проникновением площадных стилистических элементов в другие жанры, что способствует их обогащению.

Произведения «площадных» жанров относятся к комической литературе средневекового европейского города. Комическое литературное произведение, подобно произведению иной природы (материальной или словесной), «зарождающаяся в недрах поздней аграрной (карнавальной) культуры», являет собой её манифестацию» Анализ текста произведения карнавальной культуры, как указывает М. Ю. Реутин, позволяет установить «единый порождающий принцип – как смеховой культуры в целом, так и любого другого её материального или словесного проявления» [6, с. 326], который, в развитие мысли исследователя, регулирует процесс формирования их художественного стиля. Постигание и освоение окружающей действительности происходит посредством смеха, представленного разновидностью *gîsus paschalis* (смех возрождающий), нацеленного на возрождение и обновление.

Действие принципа à l'envers (колеса), фундаментального для карнавальной реальности, способствует появлению внутри карнавальной культуры будничного и праздничного (антиповедения) типов поведения, воспринимаемых как две одинаковые тождественные фигуры [7, с. 11].

Литературной сферой бытования антиповедения являются «карнавализованные» жанры, представленные, в частности, жанром пародии. Одна из характерных особенностей средневековой пародии заключается в отсутствии у нее конкретного содержания. Таким образом возникает необходимость для неё «инокультурного мифа и инокультурного текста», что в свою очередь, становится условием её возможного перехода из потенциального состояния в реальное, из абстрактного в конкретное.

Границы ареала поисков речевого субстрата, необходимого для этого перехода, охватывает контекст иной культуры, расширяясь впоследствии в приграничную зону, образуемую местными инокультурными традициями (еретическими, клерикальными, куртуазными) [7, с. 37]. Экспансия подобного рода отображается в пирамиде выразительных средств и стилистических приемов.

#### ***Приметы «интернациональной» готики в художественности «площадных» жанров***

Текстовый материал интерлюдии «Interludium de clerico et puella» («Студент и девушка») (XIV в.), переложение на язык театра известного фаблио «La Dame Siriz» («Кумушка Сириц») (XIII в.), дает возможность проиллюстрировать процесс формирования художественного стиля театрального текста фарса жанровой принадлежности. Отправной точкой развития фарса является жанр фаблио, пример «карнавализованного» жанра. Обе жанровых модификации относятся к сфере комического.

Несмотря на неполноту сохранившегося текста интерлюдии очевидны сюжетно-тематическое и стилистическое родство произведений, наличие в их художественности примет «интернациональной» готики. Отражение этого параметра наблюдается в способности диалога как элемента стилистики жанра «выбирать для своей реализации и особый язык, и свои метрические формы» [4, с. 23], иными словами, выполняет определяющую роль в выборе языковых средств, как и рифмо-ритмическую форму текстового целого.

Стилистика текста интерлюдии формируется на основе возвращения к приёмам и средствам средневековья, взаимодействия фольклорной и учёной традиций, характерного для периода доминирования интернациональной готики. Точками стилистического соприкосновения являются, прежде всего, сюжетно-событийные линии, номенклатуры персонажей и способов их номинации.

Сюжетная канва фаблю и обособившейся из него интерлюдии идентична: героиня (верная жена, юная девушка) уступает домогательствам героя (купца, студента), став жертвой обмана со стороны хитрой сводни. В исходном тексте фаблю в состав действующих лиц вводится Narrator (Рассказчик), появление которого можно интерпретировать как восстановление утраченного звена исполнителя (гистриона), выстраивающего стилистическую тактику сообразно превалирующим в зрительской среде настроениям.

Композиционная структура интерлюдии и фаблю включает две части: сцену беседы героя Clericus (Студента) и Puella (Девушки) и следующую за нею сцену беседы Clericus (Студента) и Mome Elwis (Кумушки Эльвис).

Номенклатуры персонажей фаблю и интерлюдии совпадают, различаясь, тем не менее, способами их номинации. Герои фаблю наделяются именами из английского средневекового ономастикона: Wilkin, Margery, Dame Siriz. Имена героев интерлюдии Clerico и Puella образуются на основе древнего способа проприации. Проприация комбинируется с заимствованиями из национального ономастического фонда: Elwis имя, сводни, рифмующееся с именем кумушки Siriz из фаблю, и Malkyn, имя девушки, упоминаемое в разговоре студента и кумушки Elwis.

Такой способ номинации очевидно связан с тем, что узнаваемый типаж, воплощаемый персонажем фаблю, закрепляется в риторическом оформлении текста роли, чему, согласно средневековой традиции, фарсёром уделяется большое внимание. В этом проявляется специфика взаимодействия куртуазной и карнавальной культуры, проявление которой в каждом образе индивидуальна. Под воздействием карнавальной разновидности в сценический диалог проникают элементы, характерные для иного рода текстов, с последующим изменением их природы под влиянием иного окружения.

Отмеченный тип элементов в теории карнавального мировоззрения обозначается термином «площадные элементы», понимаемым как «всё, что непосредственно связано с жизнью площади», «единого и целостного мира»: «Площадные элементы» представлены рядом феноменов фамильярной речи, включающим ругательства, божбу и клятвы, а также проклятия. Сферой бытования и одновременно стилистического доминирования этого рода элементов являются литературные и зрелищные жанры. Благодаря присущей им легализованности они «легко проникают во все тяготеющие к площади праздничные жанры (даже в церковную драму)» [2, с. 200].

Распределение «площадных элементов» в текстах фаблю и интерлюдии различно. Так, в текстовом материале фаблю в репликах Dame Siriz зафиксированы единичные примеры божбы, в частности, *Bénédictité*, практически отсутствующие в репликах Wilkin и Margery.

В анализируемом тексте интерлюдии таких примеров значительно больше, в основном они сосредоточены в репликах Mome Elwis (Кумушки Эльвис) и студента и представляют собой имена святых и апостолов: *Saynt Michel*, *Saynt Jhon*, *Saynt Dinis*, *Saynt Leonard*. Характерным является заимствование из текста церковного чина *Bénédictité*, а также присущие разговорной речи «площадные элементы», крики большого города, репрезентированные звукоподражательным *Y may say, hay waylevay!* [выделено нами. – Ю. В.].

Адресная направленность жанра фарса на удовлетворение интеллектуальных потребностей средневековой городской среды согласуется с вниманием к бытовой подоплёке сюжета, характерной для «интернациональной» готики детали.

Формирование стиля фарсовых произведений протекает согласно правилам античного риторического наследия, следования рекомендациям, закрепляемым в средневековых трактатах. Особенность процесса заключается также и в одновременном их опрокидывании сообразно действию принципа *à l'envers* (колеса, обратности), проявления синкретизма средневековой культуры, что предполагает некоторую точку пересечения и общие принципы формирования и использования наличных языковых средств для воплощения эстетического переживания жителей европейского города эпохи его бурного развития.

#### ***Античные риторические законы и формирование стиля театрального текста***

Следование законам античной риторики наблюдается, прежде всего, на лексическом уровне стилистической пирамиды, образуемой традиционными тропами (метафорами, гиперболами и эпитетами). Выделенная тропеическая группа являет собой часть материала, включаемого в программу средневековых школ и университетов:

Наиболее полное отражение риторическое наследие античности получает в репликах мужских персонажей, что подтверждает текстовый материал:

Wilkin: «*Certes, dame, thou seist as hende, / And I shal setten spel on ende / Ich habe love thee moni yer / Thau ich nabbe nout ben her*» [9].

(Вилкин: «Конечно, мадам, / И я положу конец этому наваждению / Я люблю тебя уже много лет, / Иначе не пришёл бы сюда» [Перевод наш. – Ю. В.]).

Речь Wilkin, героя фаблю, в которой он повествует о своих душевных страданиях, выстроена в русле куртуазных канонов, что объясняет наличие неподвижных гипербол и метафор: *Ich habe love thee moni yer / Thau ich nabbe nout ben her*, характерных для куртуазного стиля. Любовь для Wilkin сродни наваждению, колдовским чарам, из плена которых он стремится вырваться: *I shal setten spel on ende*.

Тот же риторический образец используется в композиционно сходном месте текста интерлюдии:

Clericus: «Nu, nu, by Crist and by Sant Jhon; / In al this land new is hi non, / Mayden, that I luf mor than thee, ... / For thee hy sory nicht and day, ... / Y luf thee mar than mi lif» [9].

(Студент: «Клянусь именем Сына Божьего и святого Иоанна, / Во всей стране нет никого, / Дева, кого я любил бы больше тебя. / О тебе я вздыхаю и ночью, и днём, / И люблю тебя больше жизни» [Перевод наш. – Ю. В.]).

В процитированной реплике персонажа под влиянием куртуазной традиции также превалируют характерные для куртуазного стиля гиперболы: *in al this land new is hi non, that I luf mor than thee; for thee hy sory nicht and day, / Y luf thee mar than mi lif*, призванные акцентировать пылкость и страстность чувств к Puella.

По вхождению в структуру художественного текста иного жанра эти риторические фигуры выполняют принципиально иное эстетическое задание, определяемое действием принципа à l'envers (колеса). Используемые в речи персонажа гиперболы традиционны по своей природе, но встроены в текст, сконструированный по анти-куртуазным канонам.

Под влиянием характерного для «интернациональной» готики внимания к бытовым деталям, стремления воссоздать правду жизни, возвышенные фигуры речи соседствуют с площадными элементами, представленными божбой, и, как в тексте фавль, именами святых Crist, Sant Jhon.

Таким образом, лексический уровень театрального текста, репрезентированный в репликах мужских персонажей, создаётся под влиянием как фольклорной, так и куртуазной традиции.

Иначе представлено взаимодействие фольклорной и куртуазной культур в репликах героинь фавлио и интерлюдии:

Margery: «That wold I don for nothing, / Bi houre Louerd, hevене king, / That ous is bove! / Oure love is also trewe as stel» [8].

(Марждери: «Этого я никогда бы не сделала, Клянусь именем Господа, Царя небесного, / Что любовь наша прочна, как сталь» [Перевод наш. – Ю. В.]).

В цитате наблюдается переплетение «площадных элементов» и фольклорной образности. Так, пример божбы репрезентирован призывом в свидетели Всевышнего: *Bi houre Louerd, hevене king*, героиней Margery, отвергающей признание купца.

Говоря о любви к своему мужу и намерении сохранить ему верность, молодая женщина для большей убедительности и согласно законам жанра, прибегает к образному сравнению: *oure love is also trewe as stel*. Троп заимствуется из фонда традиционных гипербол, посредством которых в фольклоре подчеркивается прочность уз, связывающих супругов.

Таким образом, в тексте интерлюдии наблюдается превалирование «площадных» элементов как следствие действия стилеобразующей функции жанра.

Сходная стилистическая канва представлена в реплике Puella, героини интерлюдии, с доминированием площадных элементов:

«By Crist of hevene and by Sant Jone, / Clerc of scole ne kep I non, / For many god wumman haf thai don scam / By Crist, thu nichtis haf ben at hame!» [9].

(Клянусь именем Сына Божьего и святого Иоанна, / До студента мне нет никакого дела, / Потому что опозорил он много порядочных женщин / Нельзя тебе находиться здесь [Перевод наш. – Ю. В.]).

Речь Puella изобилует «стёртыми» тропами: For many god wumman haf thai don scam. С течением времени оригинальная выразительность утрачивается, и фигура речи обретает статус маркера разговорной речи. Обороты, свойственные куртуазному стилю, соседствуют с введенными в ткань произведения «площадными» элементами, следствием нарушения куртуазного канона, антириторики, составляют особенность стиля текста интерлюдии.

Специфика взаимодействия фольклорной и куртуазной традиций раскрывается далее как обыгрывание и переосмысление тропов одного порядка в репликах Clericus и Puella.

Проявление действия принципа обратности обнаруживается в использовании тех же гипербол и метафор в речи Puella в качестве контраргументов:

Clericus: «...That Yi lesit of al my rуне». / Puella: «Go nu, truant, go nu, go, / For mikel canstu of sory and wo!» [8].

(Студент: «Ты источник моих страданий». / Девушка: «Уходи прочь», / Потому что многим причинил ты боль и горе» [Перевод наш. – Ю. В.]).

Исчезновение у гипербол присущей им некогда выразительности и яркости сопровождается их переходом в разряд эмоционально-окрашенных выражений фольклорного происхождения, используемых в повседневной речи.

Площадные элементы в реплике Puella идентичны используемым в речи Clericus и распределены довольно пропорционально.

Примечательно обыгрывание в тексте слов, иллюстрации «горячих» для куртуазной культуры, выполняющих в репликах Puella и Clericus различную стилистическую нагрузку.

Взаимодействие фольклорной и куртуазной культуры проявляется в использовании в речи персонажей синонимов rуне, sory and wo со значением «душевная боль, страдание». Тем не менее, понимание, вкладываемое в них Puella и Clericus, принципиально различно. Выступая в речи Clericus в качестве примет куртуазного стиля, в тексте роли Puella они скорее обретают статус старинного англосаксонского приема перебранки, характерного для хулительной поэзии, представленного в несколько рафинированном виде. Puella упрекает Clericus в причиненном другим девушкам зле, держится с достоинством, отвергая все красноречивые доводы Clericus, выстроенные по правилам и канонам куртуазного жанра.

Примечательное отсутствие перебранки в репликах Margery, героини фаблю, очевидно, связано с различной жанровой принадлежностью анализируемый произведений.

Таким образом, принадлежность жанра фаблю и интерлюдии к «карнавализованным» жанрам определяет их стилистическую близость. С обособлением интерлюдии в самостоятельный жанр стиль начинает обретать характерные для него приметы, представленные, в частности, введением «площадных» элементов.

***Роль клерикальной и фольклорной традиций  
в становлении стиля жанра интерлюдии***

Вторая часть интерлюдии, как и фаблю, представляет собой разговор героя и сводни, объём реплик которых практически одинаков:

Clericus: «God te blis, Mome Helwis!» / Mome Helwis / «Son, welcome, by San Dinis!» [8].

(Студент: «Благослови тебя Бог, матушка Эльвис!» / Кумушка Эльвис: «Привет тебе, сынок, да будет мне свидетелем святой Дионисий» [Перевод наш. – Ю. В.]).

Приветствие «God te blis» и упоминаемое имя святого Дионисия можно рассматривать как утратившие эмоциональность площадные элементы, в чём находит выражение антириторический характер речи персонажа, следствие свойственного искусству стремления к естественности. Реплики Mome Elwis, содержащие имена святых, иллюстрируют отмеченную М. Ю. Реутиным особенность реализации карнавальской культуры через взаимодействие с другой культурой, взаимодействие с инокультурным текстом [6, с. 11].

В анализируемом случае в качестве текстовой основы выступают тексты церковного чина, молитвенного корпуса, которые преобразовываются в реплике персонажа сообразно принципу à l'envers и допускает двоякое толкование:

«A, son, wat saystu? Benedicité! / Lift hup thi hand and blis thee! / For it es boyt syn and scam, / That thu on me hafs layt thys blam, / For hic am an ald quyne and a lam, / Y led my lyf wit Godis love, / Wit my roc Y me fede, / Can I do non other dede, / Bot my Pater Noster and my Crede, / To say Crist for missedede, / And myb Avy Mary – / For my scynnes hic am am sory – / And my *De profundis* / For al that yn sin lys» [8].

(Ах, сын мой, что ты говоришь? Benedicité! / Перекрестись! / Потому как грех и стыд, / Что ты возлагаешь вину на меня, / Потому как я старая женщина и кротка, как агнец, / Я веду жизнь, исполненную божественной любви / Меня кормит мой ум. / Ничего другого делать я не умею. / Мои Pater Noster и Crede возношу я, чтобы / простил Сын Божий мои проступки. / Мои Avy Mary, потому как стыжусь я своих грехов, / Мой *De profundis*, чтобы выразить раскаянье в своих грехах. [Перевод наш. – Ю. В.]).

Примечателен фонетический узор цитируемого текстового фрагмента, основу которого традиционно составляет перенятая средневековой версификационной английской техникой у древнеанглийского стихосложения аллитерация. Аллитерация, выступает в сочетании с техникой рифмования, представленной в основном конечными рифмами: blam – lam, fede – dede, Crede – missedede, Avy Mary – sory, De profundis – lys.

Этимологически разнородные рифмующиеся лексические единицы германского происхождения соединяются в рифмующиеся пары с лексическими единицами с латинскими корнями, что порождает эффект стилистической целостности.

Заслуживает внимания наличие характерных для английского языка практически идентичных по смыслу парных синонимов *syn and scam*. Отмеченную деталь можно толковать как своеобразное присловье, типичное для разговорной речи.

Усилению эффекта иллюзии разговорной речи не в меньшей степени способствует использование в репликах Mome Elwis односложных слов. Образуемый ими тесный ряд, в свою очередь, создаёт впечатление скороговорки, разновидности «криков большого города», типичной манеры общения представительниц цеха гадалок и сводней с потенциальными клиентами.

Своеобразную интерпретацию в анализируемом текстовом фрагменте получает феномен звукосимволизма. Скопление свистящих и шипящих звуков создает ассоциации с шепелявостью героини, превращается в дополнительный штрих к её портрету, внешности, хорошо узнаваемой по текстам средневековых фавль, – безобразной старухи с беззубым ртом.

Синтаксическая основа реплики Mome Elwys строится на чередовании названий основных текстов молитвенного корпуса: *Pater Noster* («Отче наш!»), *Crede* («Верую»), *De profundis* («Из глубины»). Героиня читает их как назначенную епитимью для получения отпущения грехов, совершаемых вынужденно, под давлением обстоятельств.

Обмен персонажей приветствиями можно интерпретировать как аллюзию на церковный чин и одновременно, согласно принципу колеса, истолковывать обращение *son* в качестве приметы разговорной речи.

Открывающие строки реплики кумушки во многом напоминают структуру церковной сумы, в частности, проповедь священника, важный его элемент. Тем самым обусловлены приветствия и характерные для церковного ритуала жесты:

*Benedicite! / Lift hup thi hand and blis thee!* [8].

Метафоры, фиксируемые корпусом примеров, также связаны с библейскими и молитвенными текстами:

*For hic am an ald quyne and a lam* [выделено нами. – Ю. В.].

Твёрдостью стремления Mome Elwis к праведной жизни обусловлено отождествление героини с агнцем, символом невинности. Введение этой метафоры в текст «карнавализованного» жанра также осуществляется по принципу колеса, благодаря чему возникает комический эффект, усиливаемый использованием на фонетическом ярусе стилистической пирамиды внутренней рифмы:

*For hic am an ald quyne and a lam* [выделено нами. – Ю. В.].

Срифмованные *am – lam*, сопровождаемые упоминанием возраста сводни *an ald quyne*, дают возможность прочтения *lam* как оксиморона, задерживают внимание реципиента на несовместимости образа жизни и аллюзии, используемой для его обозначения.

Признание сводни в стремлении жить по-христиански: *Y led my lyf wit Godis love* позволяет интерпретировать процитированный отрывок и как текст исповеди.



Конечные строчки текстового фрагмента допускают толкование аллюзии на каноническое завершение этого жанра.

Текст интерлюдии, образец театрального текста, являет собой также взаимосвязь вербального и невербального измерений, слова и изображения. В стилистике эта связь отображается в ритмической организации текста, линейной мелодичности миниатюры соответствует ритмический рисунок, образуемый фонетическими выразительными средствами и синтаксическими стилистическими приёмами, воплощаемыми разного рода повторами и подхватами.

Благодаря использованию рифм (как конечных, так и внутренних) в сочетании с англо-саксонским приёмом аллитерации ритм получает большую упругость.

Иллюстрацией линейной близости можно рассматривать разновидность эпонадиплосиса (*eponadiplosis*), фигуры речи, посредством которой синтагма или предложение открывается одним и тем же словом, фиксируемым в проанализированном выше диалоге Clericus и Puella, начальные строки реплик которых совпадают.

В силу сложившейся традиции синтаксический ритм реплицируется на фонетическом уровне использованием аллитерации на фоне разнообразных видов рифм, следствия инокультурного влияния:

«Wel wor suilc a man to life / That suilc a may mihte have to wife!» [9].

(Тот, кто хочет быть хозяином жизни, / Должен иметь жену [Перевод наш.

– Ю. В.]).

В процитированной реплике Clericus также используется излюбленный в англо-саксонской поэзии фонетический приём аллитерации, идентифицируемый реципиентом, занимающим активную позицию. Сочетание аллитерации с конечными рифмами *life – wufe* оттеняет и делает более выразительным ритм её синтаксической композиции, образуемой на основе приёма, структура которого напоминает хиазм – повторение синтаксической модели с обратным порядком слов, примету разговорной речи. Рифмование реплик персонажей подтверждает мысль о совпадении направления развития векторов стилистики драматических и поэтических жанров. Связь с «площадными» элементами усиливается отголосками мощного карнавального смеха, ощущаемыми в наличии аллитерирующей параномасии *tap – tau*, что придаёт высказыванию юмористическую окраску.

Образ сводни в проанализированных текстах во многом близок inferнальным персонажам, неперенным участникам организованных карнавальных площадных зрелищ, трансформировавшихся в ходе времени древних ритуальных действий. Насыщенность реплик персонажа элементами площадных жанров возникает вследствие действия экстралингвистического, локального фактора, места их зарождения: городской площади и протекающей там площадной жизни.

Сюжетно-тематическое родство и наличие одновременно некоторых стилистических примет определяется генетической связью с двумя основными традициями, выкристаллизовавшимися в английской литературе, «учёной» и «фольклорной».

Жанровая трансформация текста фаблио в театральный текст, модификацию интерлюдии, сопровождается также изменениями в его стилистике (комбинация древнего приема проприации в номинации персонажей с действительными

английскими антропонимами средневекового периода, проникновение в стилистическую пирамиду «площадных» элементов, вербализованных «крики большого города», нарушение риторических традиций согласно принципу à l'envers) при сохранении некоторых исходных характеристик (номенклатура персонажей, частичное совпадение способов их номинации, представленных собственно заимствованиями из национального ономастикона).

### ВЫВОДЫ

Анализ эмпирического материала показывает использование в процессах драматического художественного стилепорождения знаний и опыта античной и средневековой риторики.

Немаловажное значение для анализируемых процессов имеет стилеобразующая функция жанра. В условиях обновления и развития жанровой номенклатуры особую значимость обретают жанры вновь обособляющейся драматической модификации (фарс, интерлюдия) на фоне тесной связи с модификацией жанров, прошедших этап становления (фабль). Особое место в процессах становления художественного стиля обособившихся жанров городского театра отводится стилистически неравнозначным фольклорной и куртуазной традициям. Стилистические элементы, разработанные и апробированные в рамках каждой из них, используются непропорционально.

Характерной чертой процессов стилепорождения в театральном тексте выступает переосмысление куртуазных канонов и разработанных куртуазных стилистических приемов и выразительных средств, в том числе, накопленного тропического материала.

Генетическая связь стиля театрального текста с фольклором находит проявление в инкорпорации в текстовую ткань драматического текста древних стилистических приёмов (перебранка).

Отдельно выделяется античная риторическая традиция, проявляющаяся на лексическом стилистическом уровне театрального текста.

Однонаправленность векторов стилистики драматического текста и поэзии объясняется влиянием факторов (не-)лингвистической природы, в частности театральным пространством, связи с карнавальными шествиями и городскими площадями и улицами, развитием средневекового города.

Наличие в художественности театрального стиля примет «интернациональной» готики (внимания к бытовым деталям, единичности, самобытности) свидетельствует об открытости текста изменениям в (экстра-)лингвистической реальности.

### Список литературы

1. *Алексеев М. П.* Литература средневековой Англии и Шотландии. – М.: Высшая школа, 1984. – 351 с.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Ф. Рабле и смеховая культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Искусство, 2015. – 525 с.
3. *Бояджиев Г. Н.* История зарубежного театра. Театр Западной Европы. Ч. I. – М.: Просвещение, 1971. – 360 с.
4. *Григорьев В. П.* Жанрово-стилистическая определённость текста и становление языка испанской национальной литературы: Автореф. ... докт. филол. наук: 10.02.05. – Л., 1983. – 34 с.
5. *Мальцева Н. Л.* Французский карандашный портрет XVI в. – М.: Искусство, 1978. – 239 с.
6. *Реутин М. Ю.* Комические жанры в литературе средневековой Германии (Конструкция раннего австро-германского шванка) // Проблема жанра в литературе Средневековья. – М.: Наследие, 1994. – С. 326–354.

7. Реутин М. Ю. Игры об Антихристе в Южной Германии. Средневековая пародия. – М.: РГГУ, 1994. – 40 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 5. Традиция как синтезирующий механизм культуры).
8. Interludium de clerico et puella. – Режим доступа: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-trials-and-joys-interludium-de-clerico-et-puella>. – (Дата обращения: 22.07.2024).
9. La Dame Siriz. – Режим доступа: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-trials-and-joys-dame-sirth>. – (Дата обращения: 22.07.2024).

### References

1. Alekseev M.P. *Literatura srednevekovoj Anglii i Shotlandii* [English and Scottish Medieval Literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1984. 351 p.
2. Bahtin M.M. *Tvorchestvo F. Rable i smekhovaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa*. [Rabelais and His World]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2015. 525 p.
3. Boyadzhiev G.N. *Istoriya zarubezhnogo teatra. Teatr Zapadnoj Evropy: Ch. I*. [History of the Foreign Theatre. Theatre of West Europe. Part I]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1971. 360 p.
4. Grigor'ev V.P. *Zhanrovo-stilisticheskaya opredelyonnost' teksta i stanovlenie yazyka ispanskoj nacional'noj literatury: Avtoref diss. ... dokt. filol. nauk* [Genre and Stylistic Text Determination and Spanish National Literary Language Forming. Abstract of thesis]. Leningrad, 1983. 34 p.
5. Mal'ceva N.L. *Francuzskij karandashnyj portret XVI v.* [French Pencil Picture of the XVIth century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 239 p.
6. Reutin M.Yu. *Komicheskie zhanry v literature srednevekovoj Germanii (Konstrukciya rannego avstrogermanskogo shvanka)* [Comic Genres in German Medieval Literature (Old Austian-German Schwank Structure)]. *Problema zhanra v literature Srednevekov'ya*. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 326 – 354.
7. Reutin M.Yu. *Igry ob Antihriste v Yuzhnoj Germanii. Srednevekovaya parodiya* [Antichrist Games in Southern Germany. Medieval Parody]. Moscow, RGGU Publ., 1994. 40 p.
8. *Interludium de clerico et puella*. Available from: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-trials-and-joys-interludium-de-clerico-et-puella>. (accessed 22 August 2024).
9. *La Dame Siriz*. Available from: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-trials-and-joys-dame-sirth> (accessed 22 August 2024).

## GENRE AND STYLISTIC GENETIC OF THE THEATRICAL TEXT OF THE BECOMING EPOCH

*Vyshenskaya Yu. P.*

The present paper contains some observations over style generating processes which took place during the theatrical genres forming period. The chronological borders embrace two hundred years (XIV – XV centuries.). The style generating processes in the dramatic text are studied with the regard of connections of isolating theatrical genres (farce and interlude) with genres isolated within the scope of poetry (fablio). The analytical procedure is realized on the basis of (extra-)linguistic factors, i. e., the appearing of independent stylistic (ludic) elements as well as place of the phenomenon (town squares and streets, carnival processions). Thus, methodological basis is expanded because of the use of not only traditional linguistic and stylistic ones but also the use of some data and observations borrowed from other humanitarian sciences (the theatre history, the history of literature and art). The examples found in the textual material of medieval English fablio, farce and interlude are used to illustrate. Special attention is given to the principles of the carnival world-vision as important for style generating processes.

**Key words:** «carnivalized» genre; discourse; farce; interlude; style; text.