

масштаб восприятия. Сплав риторики, смысловой многозначительности, поэтичности, подкрепленной ритмической организацией словесной ткани и внешней алогичностью повествования, меняющего углы зрения, временную и пространственную локализацию, позволяет А. Киму придать произведениям предельно широкий масштаб философского обобщения в тех случаях, когда в основу сюжета положена бытовая ситуация.

О.Ю. БАГДАСАРЯН

Уральский государственный педагогический университет

ТЕКСТ И ПАРАТЕКСТ В ПЬЕСАХ «НОВОЙ ВОЛНЫ» (А. ГАЛИН, С. ЗЛОТНИКОВ)

Паратекст – это более широкий термин для обозначения «вспомогательного» текста пьесы по отношению к основному. Паратекст «включает название, список действующих лиц, временные и пространственные указания, описания декораций, дидактики, а также любой сопроводительный дискурс...»¹. Эволюции паратекста посвящено относительно небольшое количество исследований. Чаще всего этот аспект драматической поэтики привлекал к себе внимание в связи с творчеством А.П. Чехова, «новой драмой», театром парадокса, авангардными течениями в драматургии, как элемент, маркирующий изменения в «театральной системе»². Общим в наблюдениях всех исследователей является тезис о том, ремарка постепенно (от начала существования драмы до наших дней) становится полифункциональной: выполняя функции от традиционной – характерологической и обстановочно-объяснительной до создания «подводного течения» в психологическом театре, в некоторых случаях становится знаком трансформации жанра.

Позампиловская драма «позаимствовала» у Чехова те самые знаменитые чеховские «паузы», которые Немирович-Данченко называл «живыми», продлевающими эмоцию. С не меньшей настойчиво-

¹ Пави П. Словарь театра. – М., 1991. С. 217.

² Ищук-Фадеева. Ремарка как знак театральной системы // Драма и театр. – Тверь, 2001. Вып. 2. С. 5-16; Винокур Т.Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. – М., 1977; Сперантов В.В. Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII–XIX вв. // Philologica, 1998. Том 5. № 11/13. С. 9-47; Кузнецов С.Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Русская литература. 1985. № 1; Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – Тверь, 2001 и др.

стью при чтении драм «новой волны» бросается в глаза многочисленное употребление ремарки «молчание». С одной стороны, именно с ней связано ощущение дезинтегрированного диалога. В то же время она выполняет функцию «склеивания» тематически рассредоточенного диалога и определяет эмоциональную атмосферу протекания действия. Так, в паратексте пьесы А. Галина «Восточная трибуна» (1981) ремарка «молчание» занимает одно из главных мест, подчеркивая непрерывность внутреннего переживания героев. Внешняя разобщенность (см. эпизод I – появление Потехина и Коняева на стадионе) является следствием глубинного «протекания» в сознании героев их внутренней темы. Обнаруживают ее как раз ремарки «молчание», «пауза», а в диалоге – регулярное возвращение к «внутренней теме».

Потехин. А я-то думал – почему он назначил встречу именно здесь?

(Молчание)

Что-то не идет твои подруги. (Пауза). Ау! Шу-рин!

Коняев. Что?

Потехин. У тебя начинается солнечный удар?

Коняев. Вспомнил, как стадион открывали.

Потехин. Подруги где?

Коняев. Придут... По дорожкам катили грузовики... В кузовах стояли племенные быки...³

Молчание выполняет функцию психологической нюансировки, и диалогические «разрывы» во многом свое значение обнаруживают благодаря паузам. Ремаркой также маркируется изменение психологической ситуации, как следствие, именно ею определяется ритм развития действия, которое в поствампировской драме связано с психологическим сюжетом. Таким образом, ремарка, кроме своей утилитарной функции выполняет функцию «психологизации действия» (в «союзе» с особым образом организованным диалогом), что для драматургии, ориентированной на раскрытие внутреннего конфликта, не ново.

На наш взгляд, интереснее обратиться к иному типу ремарки, очень «активному» в поствампировской драме. В «ударных» позициях пьес (это, как известно, начало и конец действий) ремарки заметно «разрастаются», характер их меняется. Как? Попробуем разобраться на примере пьесы «Ретро» (1979) А. Галина. Итак, вот ремарка, которой открывается пьеса:

³ Цитата по: Галин А.М. Пьесы. – М., 1989. С. 122. Далее ссылки даются в тексте статьи.

В комнате полумрак, только чудом проникший сквозь тяжелую штору солнечный лучик играет в подвесках бронзовой люстры. Картины в тяжелых рамах. Если б не было несколько хитроумно запрятанных предметов современного быта: телевизионного экрана, впаянного в стену, проигрывателя, телефона, совершенно незаметных в антикварной мебелировке, – можно было бы предположить, что в этой квартире доживает свой век старый аристократ. Вполне могла бы открыться дверь, и вошел бы дряхлый слуга, например, тушит свечи. Два мрачно темнеющих бронзовых подсвечника стоят у стены. Но свечи в них не горят.

Входит Николай Михайлович Чмутин, высокий худой старик. Небрит. В носках. Рубашка выпущена наружу. Что-то странное, с первого взгляда, обнаруживается в нем. Похоже, он только что встал после дурного сна. Некоторое время старик стоит с таким видом, будто впервые попал в эту комнату. Что-то бормочет, а что – не разобрать. Прошел по комнате, и стало ясно, что за день он сюда не раз заходил, но, как и сейчас, видимо, без всякой цели. Остановился. Прислушался. Подошел к окну и раскрыл штору. В комнату пробилось закатное солнце (с. 58)

Ремарку условно можно разделить на две части: первая описывает пространство действия, вторая – героя, причем ремарка достаточно информативна: мы знаем, каким должно быть сценическое пространство (комната, заставленная «антикварной» мебелью, «современенная» техника), как выглядит главный герой и т.д. Однако простое перечисление той информации, которую мы получили из начальной «обстановочной» ремарки далеко не исчерпывает ее настоящего значения.

Очевидно, что авторская речь организована с установкой на передачу информации эмоционально-образной. Об этом свидетельствует строй речи субъекта сознания: возникающий в первом предложении звуковой образ (за счет аллитераций шн-чн-ч – «чудом проникший сквозь тяжелую штору солнечный лучик»), эпитеты «тяжелый», «мрачно темнеющий», длинные синтаксические периоды, да и сама возможность «авторского предположения» («можно было бы предположить»). В описываемом пространстве экспрессивной доминантой становится «тяжесть», «искусственность», контрастом которой выступает живость, легкость солнечного «лучика», «чудом проникшего» в эту декорацию и играющего в ней.

Ощущение, что автор как будто просто делится своим первым впечатлением, поддерживается пространственной и временной точкой зрения носителя сознания: он как бы находится в том же пространстве, что и герой, ему заметны и хитроумно запрятанная техника, и подвески бронзовой люстры.

При появлении Чмутина подчеркивается странность героя – с ним связывается возникающий мотив сна (причем, дурного), неприкаянность, небрежность. Авторская «фантазия» проецируется на образ ге-

роя и задает его характеру определенную эмоциональную бинарность: это и дряхлый слуга, и «старый аристократ».

В результате создаваемый автором образ пространства и те экспрессивные смыслы, которые закладываются в образ Чмутина, в силу преобладающего тона «личной экспрессии» (автор предполагает, ему кажется, актуализируется модальность неуверенности), не могут считаться исключительно сцениграфическими указаниями. Это больше некое введение в настроение произведения, «ремарка-прелюдия», задающая атмосферу и те эмоциональные «потенции», который будут развиты по ходу пьесы.

Фантазии автора на тему аристократа и слуги реализуются по ходу пьес, соотносясь с событиями пьесы и особенностями ее речевой организации.

В пьесе отчетливо обнаруживают себя два основных «тона» речи, мы условно их обозначили «старомодный» и «современный».

Возникновение «старомодного» тона задано характерами героев. Это люди в стиле «ретро» – старики, которые говорят и ведут себя соответственно. Речь стариков индивидуализирована, так как у каждого из них своя история, своя жизнь, свой социальный статус. Роза Александровна, бывшая балерина, в молодости была вхожа в артистические круги, изъясняется она соответственно («*Вы Парис!*») – говорит она Чмутину). Чмутин, всю жизнь проживший в «глубинке» и перевезенный в Москву дочерью, пользуется устаревшими словами (вроде «*наво*») и устаревшими речевыми формулами («*старушки богомольные*»). Однако при определенной степени характерности речи каждого старика, общим для них является интонация «прожитой жизни», связанная не только с воспоминаниями персонажей о прошлом, но в первую очередь с осознанием своего одиночества и беспомощности в настоящем:

Чмутин. Внизу река Тускарь течет... За ней поля без конца и края. Я во втором домоуправлении кровельщиком работал. Тоже вроде птицы жизнь на крышах провел. Сверху мне все видно было. В каком доме свадьба, в каком похороны. Другие, которые на земле жили, успели добра накопить... (с. 59).

Роза Александровна. ... На кухне мой стол стоит у окна. Я люблю сидеть там и смотреть, как в соседних домах живут люди. Правда, соседи не терпят, когда я слишком долго нахожусь на кухне... Но самое страшное – одиночество. И от него схожу я с ума... (с. 96).

Диана Владимировна. ... У всех нас одна история. Мы многое пережили... потеряли... близких людей, были счастливы и несчастливы... страдали, может быть, немного больше, чем этого заслуживали... (с. 102)

Каждый из них говорит о себе, пытается обозначить свое душевное состояние – и делает это сообразно со своим образом мышлением.

Однако в любом случае в речи стариков преобладает эмоционально-оценочное значение. Акценты делаются на лексико-экспрессивную: «страдание», «счастье», «несчастье», «одиночество» – на слова, тяготеющие к «обобщению» чувственного опыта; на глаголы со значением «субъективной модальности»; в монологе Чмутина возникают образы «архетипические»: свадьбы, похороны – знаковые «точки» человеческой жизни, основополагающие для человека понятия: родная земля, река, простор – это взгляд с дистанции прожитой жизни.

Второй «тон» речи связан с героями другого поколения: это Леонид и Людмила (дочь Чмутина). Сам Чмутин первоначально выступает своего рода «медиатором» между этими двумя речевыми потоками: дочь поручила записывать сообщения всех, кто позвонит. Отрывистые разговоры по телефону, ускоренный ритм, «суматошность» «вынужденной речи» старика становится знаком современной жизни:

«Кто разговаривает со мной? Махлаков из управления. Товарищ Махлаков, проверьте, «Люда, помощи: сделай четыре купейных до Симферополя» (с. 59).

Ритм жизни дочери и ее мужа – «ритм отрывков», которые зачитывает Чмутин дочери:

«Во втором пицеторге для Леонида информация. Звонить или зайти в десять. Твоя портниха переносит примерку на среду... Переверзев достал Леониду места на Таганку... Мужчина спросил типографию... Гриша оставлен тебе в буфете... Родион передал. Ореховая гостиная по адресу Петровская линия, сорок. У тебя завтра возьмут интервью...» (с. 61) и т.д.

Старик читает, не вникая (пугает Гришу и груши), для него это обрывки чужой, непонятной ему жизни. Именно с этим потоком, в котором преобладает информативная сторона (большое количество глаголов, простые, почти нераспространенные предложения, реализующие схему: кто – что сделал – кому/когда/как), связан прагматический подход к жизни: Леонид и Людмила существуют в системе постоянного обмена благами с подобными им, они готовы «сделать купе до Симферополя», зная, что им в ответ «сделают» билеты на Таганку. Такая «утилитарность» мышления на уровне интенции заявлена уже в ремарке: обстановка была бы истинно «ретро», фантазия автора имела бы основания, если бы не «несколько хитроумно запряженных предметов современного быта».

Двойственность образа героя (Чмутин-слуга, Чмутин-аристократ) в ходе пьесы тоже себя обнаруживает. В первом случае в манере об-

щения дочерью, и, особенно, в ее речи по отношению к отцу с преобладающим повелительным наклоном:

Людмила. В холодильнике должна быть минеральная. Принеси.

Старик выходит. Возвращается с бутылкой и стаканом. Людмила жадно пьет.

Налей еще. (Пьет.) Напротив школы ремонтируют дорогу. Жара, грохот, дышать нечем. Голова раскалывается. (Пауза). Кто звонил? Ты записал?

Вторая грань образа героя высвечивается в эпизоде «ужина при свечах», в котором обстановка в стиле «ретро» одухотворяется стариками, беседующими о своем прошлом. В этом эпизоде особенно ощущается близость поэтически настроенной речи стариков к интонации «фантазии» автора в первой ремарке к пьесе, более того, переключки возникают на уровне лексическом:

Роза Александровна. Я обязательно попробую все, что здесь поставлено. Королевский стол. Мы в этой декорации похожи на древнюю аристократическую пару. Мне так и хочется назвать вас графом. Господи, какой я вздор мелю... Как сразу стало тепло... (Пауза). Выьем еще по рюмочке и пойдем требовать карету. (Засмеялась.) Нам подадут карету «скорой помощи». Вы курите?

Близостью форм мышления (Розе Александровне тоже «представляется», как и автору в начале пьесы), лексическим сходством речи (кстати, в ремарке даже телевизор фигурирует как «телевизионный экран» – совершенно не типичное для поколения, шагающего в ногу с научно-техническим прогрессом, именование обычного телевизора. Телевизионный экран – словосочетание, большее подходящее для людей «ретро») обозначается сходство авторской манеры и речи стариков. Значимо, что в этом эпизоде герои «зажигают свечи», пьют шампанское, что опровергает привычный уклад жизни Леонида и Людмилы. Леонид занимается «коллекционированием» антиквариата – в пьесе подчеркивается, что свечи у него «для красоты», «они не горят».

Таким образом, начальная авторская ремарка настраивает пьесу на определенный тон, задает те смысловые и эмоциональные пути, по которым пойдет ее развитие. Двойственность пространства (его одухотворенность – силою фантазии, и искусственность, декоративность) сопрягается с двойственностью образа главного героя – слуги и аристократа духа – и теми тенденциями, которые обнаруживаются на уровне соположения двух речевых интенций: «поэтизации» (речи и жизни стариками) и «прозаизации». Финальные ремарки окончательно ограничивают эти две манеры, как бы обособляя два потока, первый из которых можно условно

назвать «логическим», а второй, связанный со старомодно-сентиментальным дискурсом стариков, – «эмфатическим».

По отношению к действиям Леонида и Людмилы используются самый простой способ описания:

...Людмила осталась одна. Прошло немного времени. Леонид вернулся. Посмотрел на жену, но ничего не сказал. Взял со стола забытый путеводитель, полистал... Подошел к окну. Людмила сняла трубку, набрала номер.

<...>

Людмила стоит у телефона. Леонид стоит у окна (с. 115).

С грамматической точки зрения замечание автора предельно лаконично: подлежащее-сказуемое, преобладают глаголы действия, то есть ремарка выглядит традиционно обстановочной – она описывает положение героев в сценическом пространстве, их ситуативные действия. При «перемещении» взгляда на старичков характер ремарки меняется – она вдруг снова становится ориентированной на создание атмосферы – и характеризует не движение (как в первом случае), а картину – по-книжному красивую картину ухода:

В Москве в самом разгаре вечер. Дрожат огни в миллионах окон. Весь народ на тротуарах, но его меньше, чем в домах. Старик и три сопровождающие его старушки идут по широкой прямой улице под мерцающими ночными фонарями (с. 115).

Таким образом, в пьесе ремарка становится одним из способов создания эмоциональной атмосферы, автору важно обозначить «верную тональность разыгрываемых партий» (Винокур Т.Г.).

Нечто подобное происходило и в драматургии хронологически более ранней – схожие тенденции проявляли себя в мелодрамах А. Арбузова («В этом милом старом доме», «Сказки старого Арбата»), но там ремарки вместе с основным текстом пьесы создавали стилистически однородный образ⁴. В драматургии «новой волны» тенденция получила дальнейшее развитие: отношения паратекста с основным текстом пьесы усложнились и перестали носить «однородный» характер, атмосфера, создаваемая ремаркой-прелюдией, была уже не только изящной стилизацией, но способом обозначения авторских пристрастий и создания особого «идиллического» образа, притягательного не только для героев, но и для читателей, ориентированных на книжную, поэтическую речь как на изначально «положительную». То есть атмо-

⁴ Об этом – Винокур Т.Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. – М., 1977.

сфера пьесы, создаваемая в том числе и в ремарках, частично начинает выполнять функцию эстетической оценки происходящего.

Стремление к расширению функции ремарки – при сохранении всех обязательных, традиционных – общее явление для драматургии 1970-1980 и для драматургии «новой волны».

Так, в пьесе С. Злотникова «Сцены у фонтана» (1978) начальная ремарка задает тон, который станет организующим для всего произведения:

Темно, как до сотворения мира. Впрочем, совершенной тьмы не было и ДО. Что-то было даже тогда, когда ничего не было: какая-то луна и еще свет с какого-нибудь непостижимого боку – то ли левого, то ли правого...⁵ (с. 361).

Очевидно, что ремарка носит характер субъективный: собственно обстановочная функция реализуется уже в первом слове – «темно». Все остальные авторские замечания настраивают на восприятие «эксцентрической комедии» (такой жанровый подзаголовок имеет пьеса), так как носят явно игровой характер: авторское сравнение уточняется, им самим интерпретируется, хотя имеет к событийному действию пьесы отношение весьма косвенное.

Иронический модус речи задается автором с самого начала (даже не с первой ремарки, а с афиши: *Олечка. Кошкин. ... Длинный. Пониже*), в него попадают все персонажи пьесы. Последовательно и нарочито утрирована их речевая индивидуальность, в своем поведении они всегда верны избранному для них автором амплу: Лев Кошкин, в образе которого иронично обыгрывается манера поведения знаменитого героя Достоевского, – преподаватель этики, любитель Толстого; Олечка – «чувствительная возлюбленная», Туся – суровая, но любящая жена и т.д.

Речь автора тоже чрезвычайно индивидуализирована (активно используются эмоционально-оценочные эпитеты, выразительные сравнения), свой гротескно-шутливый характер она не теряет никогда – ни при описании персонажей (*Олечка и Кошкин самозабвенно целуются. ... Федор Ляпунов всеми руками держится за столб, как за жизнь. Под спину его поддерживает суровая жена Туся*), ни при характеристике ситуации (*Истошно кричит Олечка, вырывается из цепких объятий возлюбленного и уносится стремглав. Ее тревожный глас напоминает удаляющуюся сирену...* (с. 362)). Автор всяче-

⁵ Здесь и далее в тексте цитаты по: Злотников С. Сцены у фонтана // Злотников С. Команда. – М., 1991.

ски подчеркивает общность свою с читателями: многочисленными вопросами, восклицаниями, местоимениями «мы», «наши» (*А мы все видим ... И вспыхнул опять, осветив предыдущую мизансцену и еще... помните интригующий душу мужской силуэт? Ну, еще в самом начале нашей правдивой истории? Помните? Вы все, конечно, помните.* (с. 378)) как бы «включает» их в мир своего произведения, одновременно создавая атмосферу неустойчивости, комической в своей основе. Именно изначальной изменчивостью ситуации движется действие в комедии, и на уровне ремарок изменчивость постоянно себя обозначает – в первую очередь самой речевой манерой всеведующего, но удивленного происходящим, неуверенного в своей всесильности автора:

На какое-то чудное мгновение возникает прекрасная мелодия любви. Откуда взялась? Бог знает, откуда чего берется... Быть может, это звучат души Олечки и Кошкина. А может, наши души. Возможно такое или нет?

<...>

Кошкин понимающе гладит страждующего по спине, голове... Что делать – возникает мелодия любви.

Игровой характер ремарок приобретает ироническую тональность и в связи с постоянными для авторской речи лейтмотивами: так, автор вынужден констатировать возникновение мелодии ЛЮБВИ, которая звучит всякий раз при проявлении персонажами сочувствующе-любовного отношения к ближнему. Однако возникновение мелодии всякий раз сопровождается еще и вызывающим комический эффект авторским вопросом «*Откуда чего берется?*», будто бы осуществляющим в игровом ключе рефлексию над жизнью и процессом создания произведения. Финальная ремарка пьесы убеждает в том, что авторская манера – не более чем речевая маска демиурга, силою фантазии которого осуществляются метаморфозы:

И вид у него такой – не остановишь. А меж тем, а меж тем – очень захотелось – удивительное превращение: люди уже не дерутся, а тянутся, руками для объятий – нежных, добрых, человеческих... Тянутся, тянутся, тянутся – и достигают... А в такую минуту – мелодию бы... нашу... А вот и сухое журавлиное горлышко оживает влагой. Олечка – дотоле скрытая сенью дерев – приближается и подает струе ладоши (с. 415).

Бесконечная череда сцен с потасовками, «беспрестанные переходы из одной ситуации в другую, внезапные повороты, недоразумения»⁶, – все то, что, по мнению исследователей, и делает комедию

⁶ Пави В. Словарь театра. – М., 1991. С. 150

«эксцентрической» (у Пави П. – «комедия ситуаций») – преодолевается авторским своеволием, механизм гармонизации непостоянной художественной реальности оказывается чрезвычайно простым – **«очень захотелось»**.

Целью эксцентрики, как известно, является показ алогичности, нелепости общепринятых действия. В «Сценах у фонтана» комизм происходящего обнаруживается не только в ходе сюжетного действия, но и в основном тоне пьесы – ироническом, а финальная ремарка, кроме функции сценического указания, берет на себя и роль восстановления порядка, осуществляя эту «операцию» в том же игровом ключе и делая концовку неожиданной как для героев, так и для читателей.

Таким образом, в пьесе эксцентричность и алогизм действия поддерживаются авторской ремаркой. Она становится тем элементом, который, обнаруживая параллелизм авторского со-переживания сюжету драматического действия, придает атмосфере «эксцентрики» тотальный характер и, как следствие, существенно влияет на жанровую мотивировку.

В ряде других пьес «новой волны» также активно используются выразительные возможности паратекста. Порой ремарка не просто «разрастается», а трансформируется в «сопроводительный дискурс», возникают своего рода «дидакалии», в которых автор рассказывает об истории создания пьесы, описывает свою творческую «интуицию».

Так, пьесу «Крыша» (1976) А. Галина обрамляет авторский текст, переполненный личной экспрессией:

Я прошу у вас прощения за то, что, может быть, напрасно отниму время. Я бы не показал эту пьесу, если бы не одно, поразившее меня обстоятельство... (с. 176)⁷

Во-первых, возникает авторское «я», что уже определяет субъекта речи не как более «высокое» сознание, что для драмы привычнее, но как участника истории, им рассказанной – в драматической форме. Автор заявляет цель повторного обращения именно к этой пьесе («Почему я написал ее?»), но характер обращения приобретает оттенок мистический:

Если попытаться разыграть эту наивную, несовершенную пьесу сейчас, так только для того, чтобы понять, почему я написал ее тогда, не имея ни сильного характера, ни подходящей истории, как будто кто-то наговорил мне этот сюжет... (с. 176)

⁷ Цитаты из пьесы «Крыша» А. Галина по: Галин А.М. Пьесы. – М., 1989.

Очевидно, что автор задает не сценические, а какие-то иные параметры. К примеру, он не дает пространственно-временных «установок», вместо традиционных указаний, предлагает читателю активизировать свою фантазию:

Попробуем вспомнить, как одевались молодые люди начала семидесятых... какие тогда звучали мелодии по вечерам в студенческих общежитиях? (с. 176)

Мистические мотивы пронизывают не только паратекстовую часть, но и все сюжетное действие в целом, они связаны и с обстановкой: студенческая сходка поздним вечером, «дрожа, светит огонек свечи», и с именами действующих лиц (Могильщик, Инезилья, Йорик), с интонацией речи главного героя – Могильщика, его поведением, которое являет собой вариант «жизнетворчества» (намеренная и в то же время как бы случайная мистификация своих поступков, подчеркнутая нелогичность действия, одиночество).

Финальная ремарка кажется продолжением прерванного монолога автора. Она – ответ на те вопросы, которые звучали в предисловии, своего рода завершение – выходом «наговоренной» истории в жизнь: человек, с которого был написан главный герой, погиб, «упал не то с балкона, не то с крыши». Главная интонация финальной реплики объясняет то мистическое настроение, которое было задано в начале пьесы и пронизывало весь текст, – это интонация узнавания – узнавания автором своих героев:

Но чудо! Я вдруг увидел Савку и Свету в пролете крупного столичного универсама...<...>

Боже мой! неужели это они стояли, тесно прижавшись друг к другу, и отлетали под углом? (с. 215)

В атмосфере творческой рефлексии автор фактически осуществляет «выход» героев в жизнь, придавая своему тексту статус «куска жизни», предугаданной и воплощенной им самим. Мистическая атмосфера произведения, заданная в паратекстовой части пьесы – своего рода «рама», в которую вписан текст – выполняет функцию «эпизации» драматического произведения – обозначая его связи с незавершенной реальностью, и лиризации – пронизывая все произведение глубоко личной авторской интонацией, более чем странным для драматургии авторским «я».

Итак, паратекст в пьесах «новой волны», в русле общей для драматургии XX века тенденции, стремится к полифункциональности. Принципиально важно, что авторская ремарка ориентирована на пере-

дачу эмоциональных впечатлений. Кроме традиционной обстановочной и характерологической функции, она играет роль эмоционально-экспрессивного «введения» в пьесу, в некоторых случаях становится дополнительным по отношению к диалогу способом создания атмосферы.

В ремарке обозначается лирический лейтмотив пьесы, маркируются настроения героев или эпизода в целом, задается «тон» (или несколько тональностей – как в пьесе «Ретро»), который становится организующим для всего произведения.

Кроме того, параллелизм или, наоборот, асинхронность авторского сопереживания ходу драматического действия, проявляя себя в сходстве или взаимоотталкивании эмоциональных доминант «авторской» речи и речевого пласта основного текста, становится одним из механизмов эстетической оценки конфликта.

Н.Г. МЕДВЕДЕВА

Удмуртский государственный университет

«СХОДСТВО ВРЕМЕННОГО С ПОСТОЯННЫМ И НАСТОЯЩЕГО С ПРОШЛЫМ»: «РИМСКИЕ ЭЛЕГИИ» И. БРОДСКОГО

Развалины и прах красноречивый...

К. Батюшков¹.

...Где Пиранези огненной иглой

Пел Рима грусть и зодчество Титанов.

Вяч. Иванов².

Одно из первых и самых ярких явлений «римского текста»³ русской литературы – незавершенная повесть Гоголя «Рим»,

¹ Батюшков К.Н. Умиравший Тасс // Батюшков К.Н. Стихотворения. – М., 1987. С. 22. «Солнце в сиянии потухает за Римом и жизнь поэта... Вот сюжет», – писал Батюшков П. Вяземскому (Цит. по: Фришман Л.Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. – М., 1973. С. 51).

² Иванов В.И. Римские сонеты // Иванов В.И. Стихотворения и поэмы (Б-ка поэта. Малая сер.). – Л., 1978. С. 299.

³ Термин используется по аналогии с описанным В.Н. Топоровым «петербургским текстом» (см. также указанную ниже книгу А.М. Ранчина). Основателем «римского текста» в литературе является автор «Энеиды». См.: Топоров В.Н. Вергилианская тема Рима // Исследования по структуре текста. – М., 1987. С. 196-215. В качестве «основной з в у к о в о й» особенности этого текста» исследователь выделяет «обилие фонетиче-