

На правах рукописи

Зорин Артем Николаевич

**ПОЭТИКА РЕМАРКИ
В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XVIII-XIX ВЕКОВ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук



Саратов – 2010

Работа выполнена на кафедре общего литературоведения и журналистики ГОУ ВПО «Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского»

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор
Прозоров Валерий Владимирович

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Демченко Адольф Андреевич

доктор филологических наук, профессор
Егоров Борис Федорович

доктор филологических наук, профессор
Строганов Михаил Викторович

Ведущая организация Новгородский государственный университет
им. Ярослава Мудрого

Защита состоится 25 июня 2010 года в 14³⁰ часов на заседании диссертационного совета Д 212.243.02 ГОУ ВПО «Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского» по адресу: 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83, XI корпус.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке им. В.А. Артисевич Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.

Автореферат разослан 22 июля 2010 года

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук,
профессор



Ю.Н. Борисов

Общая характеристика работы

Современная литературоведческая наука все большее внимание уделяет опосредованным формам художественного высказывания, ранее, в контексте идеологического подхода, находившимся на периферии исследовательского интереса. Вместе с тем, именно изучение природы сложных форм эстетической репрезентации позволяет с наибольшей степенью достоверности оценить самобытную поэтику автора, природу развития и синтетизма литературных жанров и направлений, перспективы функционирования художественной словесности в целостной культурной парадигме.

На фоне активного исследовательского внимания последних десятилетий к природе авторства возник интерес к изучению форм авторского присутствия и средств авторского самовыражения в драме. Пристальное изучение смыслопорождающих ремарок пьес Чехова, совершивших революцию в представлении о законах драмы, спровоцировало трансформацию взгляда на природу самого текстового явления. Появился ряд частных исследований и наблюдений, посвященных бытованию ремарок в русской драматургии. Наметила необходимость более целостного изучения феномена ремарки, ее генезиса и развития структурных и семантических возможностей в широкой литературной перспективе.

Простота ремарки обманчива. Ее императивность продолжает отпугивать постановщиков пьес, обычно предпочитающих игнорировать авторские указания. Стилистическая сглаженность и безличность, внешняя функциональная утилитарность делают ее, на фоне иных образных форм словесно-художественного творчества, мало привлекательной для исследователя. Однако внешняя ясность ремарок, чаще всего, кажущаяся.

Само понятие происходит от французского слова "remarque" – замечание, примечание¹. Но, в отличие от многих других, оно не является калькой театрального термина. Французский театр использует иное словосочетание для этого явления, аналогичное термину английской драмы. Так сложилось, что русские драматурги изучаемого периода не пользовались собственно понятием «ремарка», для соответствующего обозначения они употребляли слова «сноска» или «выноска». В современном устоявшемся значении термин – опосредованно, через формы публичной речи и печатной культуры – пришел в литературу из театра. Первые упоминания собственно о «ремарках» применительно к пьесам встречаются в переписке корифеев МХТ с Чеховым и Горьким. Сам факт появления термина становится дополнительным свидетельством принципиально иного, переломного взгляда на комментирующие формы пьес, своего рода эмблематикой начала триумфа ремарки в драме.

Традиционно под этим термином сейчас понимаются «пояснения, которыми обычно драматург предваряет или сопровождает ход действия в

¹ Современный словарь иностранных слов. М., 2000. С. 594.

пьесе»², «особый тип композиционно-стилистических единиц»³, «указание автора в тексте пьесы (обычно в скобках) на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия»⁴. В литературоведческой рецепции ремарка воспринимается как нечто большее, чем простое обозначение человеческих невербальных действий и реакций, а также элементов предметного мира. «Основная функция ремарок – выражение интенций автора»⁵. Комментирующее авторское высказывание становится способом непосредственного воздействия на интерпретаторов драмы – режиссера, актера, читателя.

Под ремаркой в настоящем исследовании мы понимаем *форму непосредственного авторского комментирующего высказывания в драматургическом тексте, перифразированного и перитимизированного, графически и стилистически отделенного от речи персонажей и представляющего собой систему описаний пространственно-временного и предметного плана/мира пьесы, совокупности характеристик героя, его реакций и поведения в ситуации межличностных отношений / межличностного общения.*

Таким образом, **актуальность** диссертационного исследования предопределена целым рядом факторов:

- повышенным интересом современного литературоведения к соотношению текстовых и паратекстовых элементов структуры художественного произведения, в частности, драмы;
- совершенствованием возможностей драматургического анализа;
- востребованностью исследований синтетической жанровой природы художественных произведений не только словесностью, но и другими областями гуманитарного знания и гуманитарной практики;
- отсутствием объемного представления о возможностях поэтики русской драматургической ремарки как непосредственной формы выражения авторского начала в перспективе смены литературных и культурных парадигм.

Объект диссертационного исследования – феномен понятия «ремарка», становление и развитие формальных и функциональных возможностей ремарочных описаний в текстах русской драматургии XVIII – XIX веков.

Предмет исследования – авторские ремарки в произведениях русской драматургии XVIII–XIX веков.

Материалом диссертации стали наиболее репрезентативные с точки зрения заявленной темы и принципиальные для понимания развития русской драмы пьесы И. Грегори, С. Полоцкого, пьесы любительского и школьного театра XVIII века, драматургические произведения М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, А.В. Сухово-Кобылина,

² Богуславский А. Ремарка // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 320.

³ Николаева Н.М. Филологический анализ текста. М., 2007. С.206.

⁴ Хализова В.Е. Ремарка // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 322.

⁵ Николаева Н.М. Там же. С. 207.

А.Н. Островского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.П. Чехова, а также ряд текстов их современников.

В исследовании природы ремарки драматургических текстов нами отдано предпочтение *поэтике* – «науке о формах, видах, средствах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений» [Виноградов 1963. С.184]. Поэтика «предполагает изучение не только речевых, но других структурных моментов художественного текста» [Мани 1996. С.7]. Такой подход позволяет проследить процесс формирования законов драмы в широкой литературной и культурно-исторической перспективе. Вместе с тем, он вызывает необходимость обратиться к осмыслению генезиса ремарочных конструкций в театральных текстах и их сценических интерпретаций на фоне литературы более раннего этапа, повлиявшего на характер функционирования ремарки в избранный нами период. Для этой цели привлечены древнерусские источники и произведения XVII столетия, а также принципиальные для нашего исследования работы, связанные с закономерностями развития западноевропейской драматургии Средневековья и Ренессанса. Оценка интерпретационных возможностей ремарок в перспективе модернистских и постмодернистских экспериментов привела к необходимости сослаться в некоторых разделах исследования на опыт сценических трактовок рассматриваемых пьес в XX веке.

Цель диссертационного исследования – изучить эволюцию форм выражения и функциональных возможностей ремарки русской драматургии XVIII-XIX веков.

Цель исследования диктует следующие задачи:

- определить генезис понятия «ремарка» в русской драме, обозначить четкие терминологические границы этого понятия в теоретико-литературном плане;
- рассмотреть драматургическую ремарку как специфический вербальный, визуальный, звуковой, семантический компонент пьесы;
- выявить типологические закономерности и уникальность использования ремарки в драматургии XVIII-XIX веков;
- выделить характерные особенности влияния зарубежной драматургической и театральной традиций, а также художественно-образительной и музыкальной культуры эпохи на формирование системы ремарок русской драмы;
- проанализировать характер использования выразительных форм прозы в ремарке;
- раскрыть возможности ремарки в стремлении автора к режиссуре будущей постановки своей пьесы (авторрежиссуре);
- оценить роль ремарки в перспективе поэтики творчества драматургов разных эпох, выявить черты ее эволюции.

Общей методологической основой диссертации стало системное единство различных литературоведческих подходов анализа поэтики

художественного произведения, в частности – драматургического текста, как в соотносённости с литературным процессом, так и в обнаружении собственных имманентных свойств текста. Поставленные в диссертации цель и задачи потребовали привлечения следующих общенаучных и специальных **исследовательских методов**: историко-функционального, сравнительно-исторического, социокультурного, семиотического, нарратологического, метода целостного и имманентного анализа художественного произведения. В работе используются подходы и данные литературоведения, лингвистики, а также других гуманитарных дисциплин: истории, эстетики, философии, театроведения, искусствоведения, психологии.

Методологически значимыми для нас стали работы классиков отечественного литературоведения – М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, А.П. Скафтымова, Ю.Н. Тынянова. Важнейшую роль в формировании общей концепции исследования сыграли теоретико-литературные исследования Г.Е. Бояджиева, В.М. Волькенштейна, Б.О. Костелянца, Н.М. Николиной, В.В. Одинцова, В.В. Основина, Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпы, В.Е. Хализева, Е.Г. Холодовой, работы по истории русской литературы В.П. Адриановой-Перетц, М.П. Алексеева, С.Д. Балухатого, В.Э. Вацуро, В.А. Воропаева, В.Н. Всеволодского-Гернгросса, Г.А. Гуковского, Б.Ф. Егорова, Ю.В. Манна, В.М. Марковича, О.Б. Лебедевой, М.П. Одесского, Ю.Г. Оксмана, Н.К. Пиксанова, В.В. Прозорова, М.В. Строганова, С.А. Фомичева, Б.М. Эйхенбаума и др. Особую ценность в работе представляли для нас монографии и статьи Н.Д. Арутюновой, М. Бушуевой, А.А. Гозенпуда, А.А. Демченко, А.И. Иваницкого, И.В. Ивановой, Г.Е. Крейдлина, А.В. Сахновского-Панкеева, Л.И. Сазоновой, Л.А. Софроновой, Е.Г. Падериной, Л. МакДженет, А. Дессена, Л. Томпсон и ряда других. Специфика исследования потребовала обращения к работам философов и культурологов – Р. Барта, Р. Ингардена, В. Изера, Я. Мукаржовского, М.Н. Эпштейна.

Степень научной разработанности проблемы. До настоящего времени не предпринималось целостного исследования ремарки в истории русской литературы. Изучение ремарки отечественной драматургической традиции представлено отдельными направлениями. В лингвистике – анализом ее семантических возможностей в диссертационных исследованиях Р.Т. Сарафалиевой, М.К. Закареишвили, В.А. Безрукова, К.К. Асановой, А.В. Хижняк, В.П. Ходуса, а также в статьях, посвященных некоторым аспектам бытования ремарки в художественном контексте, Е.К. Абрамовой, И.Я. Балягиной, К.Ф. Баранова, П.С. Жуйковой, И.П. Зайцевой, Л.В. Ильичевой, М.Б. Борисовой, О.В. Гладышевой, В.И. Комаровой, И.Н. Левиной, Н.Ю. Павловской, Н.М. Новоставской, Е.А. Покровской, Т.В. Седовой, Ю.В. Степанюк, Г.А. Устименко, М.Ю. Хватовой, Л.А. Шуваловой, И.И. Щеболевой и других.

Среди литературоведческих работ разного характера, касающихся этой темы, выделяются исследования С.Д. Балухатого, Н.К. Пиксанова,

А.П. Скафтымова, С.В. Шервинского, С.Н. Кузнецова, В.В. Сперантова, Т.Г. Ивлиевой, В.С. Белоусовой, анализ формальных функций ремарок предложен в монографии немецкой исследовательницы Г.Х. Дамс, на сценическом опыте во многом основаны эссе С.В. Кржижановского «Театральная ремарка» и Б.В. Голубовского «Читайте ремарку!», есть ряд публикаций и наблюдений над частными ремарочными конструкциями в пьесах отдельных драматургов.

Фундаментальная работа В.В. Сперантова⁶ предлагает на основе «методологии точного литературоведения» Б.И. Ярхо интерпретацию природы ремарок классической стихотворной трагедии XVIII – начала XIX веков. Статистический анализ частотности и лексического состава ремарок позволяет исследователю отметить устойчивые тенденции развития форм авторского присутствия в процессе смены литературных направлений.

Методологически важной представляется статья Н.И. Ишук-Фадеевой, рассматривающая смену функциональных возможностей ремарочной описательности в драме как фактор усиления антропоцентрических тенденций в искусстве слова: от возможностей акцентуации личности героя с выходом за пределы границ жанра до формирования в пьесе образа автора⁷.

Избранная в диссертации методология позволила синтезировать исследовательские методологические подходы, учесть опыт лингвистических и искусствоведческих работ, посвященных ремарке, и соотнести их с собственной исследовательской задачей.

Научная новизна диссертации состоит в следующем:

- раскрыт генезис понятия «ремарка» в русской драматургической традиции;
- целостно представлено бытование ремарки в рамках двухсотлетней истории русской драматургической культуры;
- разработана методика анализа ремарок пьес русской драмы в композиционном и функциональном аспектах;
- определен характер соотносительности принципов ремарочных описаний в пьесах А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.В. Сухово-Кобылина, А.Н. Островского;
- впервые проанализирован характер взаимовлияния форм описательности прозы русских писателей и ремарок их драматургических произведений.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Поэтика ремарки связана с эволюцией драматургических форм в русской литературе XVIII-XIX веков. Смена литературных направлений и театральных тенденций постоянно влияют на изменение лексического состава, объема, функций и места ремарок в художественном целом пьес.

⁶Сперантов В.В. Поэтика ремарки в русской стихотворной трагедии XVIII – начала XIX века: К типологии литературных направлений // *Philologica*. 1998. Т.5. № 11/13. С. 9-47.

⁷Ишук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // *Драма и театр*. Вып. 2. Тверь, 2001. С. 5-16.

2. Авторская ремарка в истории русской драматургии выражает комплекс средств воздействия драматурга на интерпретаторов его пьесы. В XVIII веке канонизированные правила мимики и пластики в игре актера сдерживают развитие системы ремарочных указаний, в XIX веке драматург использует ремарку как активный способ воздействия на актера.

3. Ремарка в русской драматургии с начала XIX века выполняет роль партитуры авторского видения постановки, становится основным средством авторской режиссуры (авторрежиссуры) и потенциальной сценической интерпретации. Понятие «авторрежиссура» отражает процесс порождения первичной формы постановочной экспликации пьесы и, одновременно, «механического» воспроизведения авторского видения целого пьесы в пространственной и временной перспективах.

4. Эволюция ремарки опосредованно характеризует процесс повышения литературной культуры в восприятии драматического произведения. Подготовка текста к публикации диктует драматургу необходимость корректировать ремарочные описания в сторону их расширения – в целях адекватного понимания читателем смысла пьесы без помощи театральных интерпретаторов.

5. Система ремарочных описаний, подчеркивающих несовпадение семантики речевых действий и поступков героев, открывает формы драматургии подтекста в пьесах авторов дочеховской поры (Грибоедова, Гоголя, Тургенева).

6. Драматургическое творчество авторов испытывает значительное влияние их собственного опыта работы в прозе. Трансформация драматургических жанров и расширение функциональных возможностей ремарки как основной формы авторской интенции у Пушкина, Гоголя, Тургенева во многом определяются характером их романного творчества.

7. Ремарочные конструкции драматургии Салтыкова-Щедрина и Сухова-Кобылина используют формы социального бытописания.

8. В творчестве Островского ремарка выполняет целый ряд программных задач драматурга – формообразования драмы, обозначения герметичных границ сценического пространства, формулирования предельно ясных установок авторрежиссуры мизансцен.

9. В пьесах Чехова ремарка выражает непосредственную авторскую позицию и играет самостоятельную сюжетообразующую роль. Формально это выражается в распространении понятия «ремарка» на всё творчество драматурга.

Теоретическая значимость диссертационной работы заключается в разработке универсальных принципов анализа ремарок художественного драматургического текста и стратегии изучения текста пьес в целом, что позволяет:

- выделить унифицированную методику литературоведческого исследования текста драмы в интерпретаторской перспективе его бытования;
- определить систему ремарочных описаний в драме;

– выявить нарративные тенденции взаимодействия прозаического и драматического творчества автора;

– рассмотреть закономерности смены литературных стилей и направлений в перспективе развития повествовательных форм художественного текста;

– проанализировать тенденции развития невербальных форм выразительности в художественном тексте;

– составить новое представление о перспективах развития и формах проявления авторской режиссуры в тексте драматического произведения;

– сформулировать закономерности взаимовлияния поэтики прозы и драмы в пространстве формальных описательных конструкций.

Результаты исследования имеют **практическое значение**: они могут быть использованы при разработке новых программ и учебных пособий по русской литературе и русскому театру XVIII-XIX веков, в спецсеминарах и спецкурсах, при подготовке курсовых и дипломных работ студентов, в ходе дальнейшего изучения закономерностей развития русской драматической литературы с момента ее зарождения до XX века. Полезными окажутся они и в повседневной театральной практике.

Апробация результатов исследования. Диссертация была обсуждена на кафедре общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики ГОУ ВПО «Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского».

Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в двух монографиях, а также в научных публикациях, 8 из которых напечатаны в изданиях, входящих в перечень ВАК РФ. Материалы диссертационного исследования представлялись в докладах на Международных и Всероссийских научных и научно-практических конференциях и семинарах: XXI Международные научные чтения «Чернышевский и его эпоха» (Саратов, 1999); Международная научная конференция «М.Ю. Лермонтов и русская культура XIX – XX веков» (Пенза, 2001); Всероссийские конференции молодых ученых «Филология в системе современных гуманитарных наук» и «Автор-текст-аудитория: филологические науки в социокультурном пространстве XXI века» (Саратов, 2001, 2002); научно-практические семинары «Русская драматургия в контексте истории» в рамках VII и VIII Международных фестивалей «Голоса истории» (Вологда, 2003, 2005); Международная конференция Третьи Гоголевские чтения «Гоголь и театр» (Москва, 2003); Всероссийский научный симпозиум «Язык. Культура. Общество. Менталитет» (Саратов, 2004); научно-практический семинар «Русская драма в актуальном театральном пространстве» (Воронеж, 2004; Екатеринбург, 2005; Ульяновск, 2006); Международная конференция Шестые Гоголевские чтения «Гоголь и современное культурное пространство» (Москва, 2006); VI, IX и X Всероссийские научные конференции молодых ученых (Саратов, 2002, 2006, 2007); Всероссийский научно-практический семинар «Пространство интерпретации: классика на современной российской сцене» (Москва, 2007);

Вторая Международная научная конференция «Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков» (Саратов, 2007); Международная научная конференция «Литература в диалоге культур-5» (Ростов-на-Дону, 2007); Первая и Вторая Международная научная конференция «Хлестаковские чтения» (Саратов, 2008, 2009); Международная научная конференция «Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность» (Саратов, 2008); Международная конференция Девятыне Гоголевские чтения «Н.В. Гоголь и русская литература. К 200-летию со дня рождения великого писателя» (Москва, 2009).

Материалы диссертации использовались в семинаре В.В.Прозорова «Журналистика и мир Гоголя», в лекционных курсах по теории и истории русской литературы и литературной критики, по анализу художественного текста, в спецкурсах для студентов и аспирантов филологических специальностей Института филологии и журналистики и Педагогического института ГОУ ВПО «Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского». Концепция исследования была апробирована в ходе исследования в рамках Гранта Президента РФ по поддержке молодых российских ученых – кандидатов наук (МК–3095.2006.6 «Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков»).

Структура диссертации определяется спецификой её цели, задач и методов. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографического списка (447 наименований).

Основное содержание работы.

Во Введении обосновывается актуальность темы, определяются предмет и методология диссертационной работы, формулируются цели и задачи исследования, его структура, научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

Первая глава «Ремарка как структурно-семантический компонент драматургического повествования» носит теоретико-методологический характер и состоит из четырех параграфов.

В первом параграфе *«Поэтика ремарки в историко-культурной и литературоведческой перспективе. Семантика, графика, прагматика»* ретроспективно рассматривается история появления термина, генезис и функционирование ремарки в европейском сценическом и драматургическом искусстве прошлого, анализируются литературоведческие, лингвистические, театроведческие, культурологические тенденции, наметившиеся в последние десятилетия в изучении драматургической ремарки.

История драмы демонстрирует постепенное усиление авторской позиции в драматургическом тексте, во многом связанное с развитием форм ремарочных описаний. Античная драма избегала ремарки, передав ее функции хору. Более востребованной и разработанной ремарка оказалась в средневековом

европейском театре. Театр Средневековья активно пользуется развернутыми ремарочными описаниями, укорененными в сложной изобразительной и ритуальной эмблематике христианской культуры. Предельная конкретность и многочисленность ремарок вызвана неразработанностью принципов условности театрального зрелища.

Театральная культура Ренессанса ориентирована на профессионального актера, не нуждающегося в авторских характерологических и ситуативных комментариях к тексту пьесы. Задача артиста – не изобразить предельно точное соответствие тому или иному событию, а передать уникальную речевую и поведенческую индивидуальность героя. В это же время в национальных традициях формируется семантическое ядро понятия «ремарка». В немецком, английском и французском языках фразеологически она связана с культурой театра, а не с природой авторства (в английском и французском понятие строго привязано к пространству сцены, в итальянском – к процессу репетиций, в немецком используются два разных понятия для ремарки режиссера и ремарки автора; русский термин французского происхождения формально связан с риторической и типографской культурой, но, в конечном итоге, и с уникальной терминологией театральной практики).

Театр раннего барокко унифицирует систему постановочных ремарок (вход, выход, расположение на планшете сцены, световые и звуковые спецэффекты и т.д.), драматургия соотносит ремарки с широкой культурной эмблематикой человеческой пластики, символических предметов и животных, гаммой эмоциональных состояний и образов действия. В посмертные публикации пьес Шекспира издателями были добавлены полностью отсутствовавшие в оригинале ремарки. Пьеса сменяет сценарий. Драматургия осознает себя как род литературы со строго выстроенной логикой взаимоотношений автора и читателя. В это же время, в начале XVII века, формируется типографский канон отграничения ремарок от текста реплик - ремарочные замечания нередко печатались красными чернилами.

Театр барокко и классицизма во многом использовал арсенал ремарок Средневековья, но уже с опорой на новые доминанты изобразительной культуры. В первую очередь это отразилось во влиянии на ремарочные структуры пьес ремарок музыкально-драматических действ и оперных либретто. Символичность сценического жеста стала каноничной и однозначной для интерпретации. Риторические установки Цицерона и Квинтилиана, примененные в сценическом искусстве, регламентировали поведение действующих лиц на сцене не с точки зрения повседневного опыта, а исходя из нормализованных в культуре понятий прекрасного и безобразного, высокого и низкого, комического и трагического. Труды по семиотике выразительного движения и пластического поведения на сцене Франциска Ланга, Иоганна Якоба Энгеля, Франсуа Дельсарта утвердили конвенциональные законы между автором - создателем диалогов - и артистом, подающим их в соответствии с канонизированной культурой сценической выразительности. Унификация штампов актерской игры нивелировала потребность в авторской ремарке. Это

стало одной из причин минимализации ремарочных описаний у драматургов-классицистов.

Драматургия Просвещения предприняла попытку сломать устоявшийся канон. «Видя в актере проводника своих идей, просветители-драматурги XVIII века стремились целиком подчинить его себе»⁸. Так, Дидро, чтобы научить актеров новым сценическим принципам, в своих драмах давал огромные ремарки-инструкции, указывавшие место и положение каждого действующего лица на сцене. Постепенное усиление позиции ремарки как проводника авторской воли, расширение ее комментирующих возможностей прослеживается на протяжении всего XVIII века и приводит к развернутым, многосоставным ремарочным конструкциям в мелодраме начала XIX века. С этого момента идет усложнение функций ремарок в европейской драматургии, ориентированных на передачу сложных внутренних текстовых связей и вовлеченных в отмеченный М.М. Бахтиным процесс влияния жанра романа на другие литературные жанры.

Во втором параграфе *«Ремарка и проблема изучения драматургического диалога»* рассматривается феномен реализации ремарки как основной формы воплощения авторской воли в тексте драмы.

Двойственная судьба жизни пьесы – как текста для чтения и как своего рода сценария для сценического воплощения – диктует особые законы ее бытования. В первую очередь это касается проблемы реального времени, идентичности времени чтения и времени происходящего в пьесе. Классическое «единство времени» создает иллюзию приближения к реальности. С другой стороны, события на сцене умещаются в такой короткий хронологический промежуток, что это «реальное» время оказывается спрессованным. В свою очередь, спрессованность сказывается на повышенной смысловой нагруженности речи драматургических персонажей, ее плотности. Такая же семантическая плотность характерна для ремарочных описаний в драме XIX века.

В некоторых случаях ремарка стремится помочь постановке, расширяя контекст, и прибегает, в частности, к опыту изобразительной культуры. Отсюда развернутая описательность мизансцен школьной драмы, связь пьес Симеона Полоцкого с культурой лубка и в целом с изобразительной культурой эпохи, с музыкально-драматическими спектаклями XVIII века, детальность «немой сцены» Гоголя, элементы сценической пейзажности у Островского и импрессионистичности у Чехова.

Соотношение форм диалога и ремарки как проявления прямого авторского указания отображает, в конечном итоге, эволюцию жанровых и описательных установок в драме. Ремарка, как «компонент, привнесенный историческим развитием драмы»⁹, в отличие от монолога и диалога, оказывается неразрывно связанной с эволюцией форм эпического повествования. Этот процесс позволяет нам, с одной стороны, говорить о

⁸ Бояжисов Г. Ремарка // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929—1939. Т.9. М., 1935. С. 600.

⁹ Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969. С. 188.

последовательной *прозаизации ремарки* русской драмы: в драматургических текстах Пушкина, Гоголя, Тургенева прослеживается непосредственная взаимосвязь ремарок пьес и их прозы. (Для обозначения этого процесса мы вводим понятие «*прозаизация ремарки*»). Мы отграничиваем это явление от уже устоявшегося понятия «беллетризованная ремарка», обозначающего своего рода новеллистический фрагмент в тексте драмы конца XIX – начала XX века с самостоятельной стилистической доминантой). В дальнейшем, когда «в условиях бурного развития театральных форм сценические указания трансформируют театр изнутри»¹⁰, в драме усиливается тенденция к эпизации текста и его лиризации, что тоже находит отражение в ремарке. «В результате размываются границы между прозой и драмой, драматическое произведение максимально приближается к прозаическому. Такое построение ремарок делает их обязательным компонентом текста и предполагает их внимательное прочтение»¹¹. Читатель, лишенный прямых авторских комментариев, оказывается перед необходимостью привлечения более сложного эстетического опыта к осмыслению пьесы. Помимо актуализации – «обживания» содержания текста с позиции личной жизненной практики – он должен включиться в семиозис авторской ремарки. Там образом происходит «увеличение веса авторской речи в драматическом тексте»¹².

В третьем параграфе «*Тень звука. Генезис ремарки «пауза» в драматургическом тексте*» анализируется генезис одной из важнейших форм ремарочных описаний, рассматриваются фиксации семантически контекстуально значимого молчания в тексте пьес. История формирования сложной семиотики паузы в драматургии отражает развитие этого рода литературы во взаимосвязи с другими видами искусства (музыки, музыкального театра). Вместе с тем, контекстуальная усложненность пауз открывает путь к драматургии «подводного течения».

В художественной и публичной речи понимание необходимости осмысленного использования пауз пришло еще в классическую эпоху. Регламентированность их употребления восходит к риторике Цицерона. Сейчас пауза как интонационное средство выразительности и элемент речевого действия – объект серьезных лингвистических и литературоведческих исследований. Имея строгий набор фонетических, грамматических, синтаксических, стилистических параметров, пауза является полисемантическим элементом и соотносится с укорененным в культурном контексте многозначным понятием «молчание», выражающим, как правило, «ненормативные, выходящие за пределы обыденного положения дел»¹³. Именно эта коннотативная природа «моментов молчания» определяет их востребованность драмой.

¹⁰Лави П. Словарь театра. М., 1991. С. 394.

¹¹Хижняк А.В. Ремарка в драмах Ф. Шиллера: локально-структурный, функционально-семантический и переводческий аспекты. Дис... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2006. С. 12.

¹²Сахновский-Панкеев В.А. Там же. С. 188.

¹³Арутюнова Н.Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Язык речевых действий. М., 1994. С.109.

Пауза в драматургии – одно из средств формирования подтекста. Она фиксирует кульминационные моменты сюжета: когда несказанное, непроговариваемое проявляется на уровне всей сюжетной структуры как нечто усложняющее текст, добавляющее определенные мотивации действия персонажей.

В русских драматургических текстах XVIII-XIX веков нет обозначений «пауза» (как нет их, в частности, в гоголевских комедиях). Появление первых паузных конструкций отразило стремление драматургов, с одной стороны, сократить дистанцию между языком литературы/театра и бытовыми нормами речевого поведения, с другой – зафиксировать в драматургической речи особенность аффективных состояний. Этот процесс характерен для пьес Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Островского, Тургенева. Однако ни в одном из текстов этих драматургов нет ремарки «пауза». Каждый использует свой, но достаточно ограниченный набор лексем для обозначений ситуаций осмысленного или сюжетно значимого неговорения героев («молчание», «помолчал», «молча», «задумавшись» и т.д.).

Островский не пользуется ремаркой «пауза» даже тогда, когда, в 1880-е годы, она становится популярной. Ему чужды сложные ремарочные конструкции, а также любые формы слепого калькирования слов из арсенала европейского театра. Он отчетливо осознает уровень современной ему языковой театральной культуры и одновременно имеет представление об адекватных языковых возможностях драматургии своего времени.

В первой ученической пьесе Чехова – «Пьесе без названия», созданной одновременно с поздними пьесами Островского – в 1878-1881 годах – частотность появления этой ремарки выше, чем в последующих чеховских драмах. Через несколько лет в новелле «Драма» Чехов спародирует любительские пьесы (в нескольких прочитанных фразах графоманки Мурашкиной возникнет целых три ремарки «пауза») и увлеченность многозначностью драматургического молчания.

Для современников Островского слово «пауза» – исключительно музыкальное понятие. Свою твердую прописку в культурной памяти термин получил благодаря мензуральной нотации, нотной записи итальянской хоральной музыки (отсюда отчетливая латинская родословная) конца XII – начала XIII веков¹⁴, став своего рода тенью-антиподом ноты и звучащего звука.

В четвертом параграфе *«Функциональный диапазон ремарок в русской драматургии»* анализируются существующие классификации ремарок, демонстрируется собственная рабочая классификация ремарочных описаний по их композиционному расположению в тексте и функциям.

В современной филологической науке существует несколько вариантов лингвистической классификации ремарок, рассматриваемых в функциональном аспекте. Все они объединены подходом к диалогу драмы как к средству воспроизведения основных черт устной речи (В.В. Одинцов, А.Б. Пеньковский,

¹⁴ Вахромеев В.А. Пауза // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1973-1982. Т. 4. М., 1978. С. 216.

С.Б. Шварцкопф, А.В. Пляшкунова). При этом ремарка позиционируется как второстепенный компонент драматического текста и изучается во взаимосвязи с репликами диалога – как форма, восполняющая недостающий экстралингвистический компонент. Таким образом текст драмы исследуется только как языковое явление, а не как художественное средство.

Поскольку ремарки выполняют и сугубо функциональную, и сюжетообразующую роль, в ряде случаев не только комментируя ход действия, но и формируя самостоятельные смыслы, нам представляется перспективным выделить структуру ремарочных конструкций по ряду признаков. Опора на эту классификацию в дальнейшем позволяет нам рассматривать собственно закономерности поэтики ремарок.

По формальным признакам расположения в тексте пьесы – по принципу композиционной архитектоники – мы разграничиваем отдельные группы ремарок:

- номинативные ремарки (заглавие произведения, подзаголовки и жанровые определения, эпиграф);
- афишные (список действующих лиц, их характеристика);
- ремарки деления на акты, сцены, явления;
- препозитивные (ремарки пространства, времени и состава актантов, предшествующие началу действия или сцены);
- интерпозитивные (внутри сцены, между действиями отдельных персонажей, а также между сегментами движения или словесных действий одного персонажа);
- иннективные (расположенные внутри фразы, реплики, монолога персонажа);
- постпозитивные (завершающие сцену, акт, пьесу);
- в некоторых классификациях к ремарочному комментированию относят еще приквелы (прологи и сцены, предлагающие предысторию действия пьесы) и сиквелы (эпilogи и тексты, продолжающие сюжет пьесы).

По функциональному диапазону ремарочных описаний выделим несколько групп сюжетообразующих ремарок:

1. Ремарки предметного мира (оружие, эпистолярные, семантически маркированные элементы быта);

В зависимости от автора и контекста одни и те же предметы могут выполнять как утилитарную роль, так и выступать в роли автономного события, символического предмета, формы характеристики личности, индикатора психологических процессов, средства выражения «внутреннего действия».

2. Ремарки перемещения по сцене (мизансценические; сюжетообразующие).
3. Ремарки кинесики и мимики (компенсаторы реплики; самостоятельной семантики; пантомима).
4. Ремарки интонационно-декламационные и ремарки психологических состояний.
5. Ремарки паузы и молчания.

6. Ремарки неперсонифицированного сценического действия (звуковые и оптические эффекты).
7. Ассоциативные ремарки, соотносимые с интертекстуальными элементами драмы и общекультурными кодами.

Во второй главе диссертации **«Ремарка как знак культурной эмблематики и первичных форм авторского присутствия в драматургии конца XVII-XVIII веков»** представлены общекультурные и историко-литературные предпосылки появления ремарочных форм в русских драматургических текстах, проанализирован опыт использования ремарочных описаний в различных вариантах первых пьес русского театра, выявлены вариативные возможности функционирования ремарок в русской драматургии в процессе смены театрально-драматургических тенденций на протяжении всего XVIII века.

В первом параграфе *«Социокультурные коды разножанровых текстов XVII века как предпосылки появления драматургической ремарки»* рассматриваются способы ремаркирования в текстах древнерусской литературы в период, предшествовавший первым театральным опытам. Поэтика церковного действия на Руси предполагала использование ремарок драматизированной структуры. Обращение к диалогическим формам в строе церковного ритуала (варианты Благовещенского канона), знакомство с неканонизированными церковными театрализованными произведениями («Пещное действо»), появление усложненных риторических форм в рамках богослужебного канона (ряд стихотворных текстов из «Рифмологиона» Симеона Полоцкого) обусловили необходимость обращения к ремарочным конструкциям в форме постановочного комментария. Традиция сатирической прозы («Сказание о куре и лисице») и полемических религиозных диалогов времен раскола («Прение с Афанасием, митрополитом Иконийским» Ф. Иванова, «Вопрос-ответ» инока Авраамия, «Прение верного инока с отступником») демонстрирует широту применения драматургических приемов в рамках сложной риторической культуры, восходящей к платоновским диалогам. В этих текстах ремарка выполняет сюжетобразующую функцию, эксплицируя внесловесные реакции и жесты, равноценные репликам диалога. Культура двора царя Алексея Михайловича предусматривает многочисленные ритуальные действия, построенные по театральному принципу. Одно из самых ярких и детализованных зафиксировано в тексте «Книги, глаголемая Урядник: новое уложение и устройство сокольничего пути», написанном по принципам драматургического действия, где развернутые, детальные описательные ремарки, касающиеся обстановки, пластики, мимики, интонации, превалируют над основными словесными реакциями участников действия. Развитие этой традиции ритуальной культуры стало почвой для возникновения первых драматургических опытов придворного театра – как в форме первого спектакля, так и обработки его сценария в виде пьесы для чтения.

Анализу роли ремарок в становлении первичных драматургических форм русского театра посвящен второй параграф *«От сценария к пьесе. Ремарочная*

система первых текстов русской драмы». Ремарочная структура разноязычных вариантов текста первой русской пьесы – «Артаксерксова действия» демонстрирует различие авторской установки. Первоначальный набросок созданного пастором Иоганном Грегори сценария постановки на немецком языке практически полностью лишен ремарок, немногочисленные финальные ремарки написаны латынью, по принципам европейского театра (чтобы случайно исполнитель не добавил ремарку к реплике). В создании русскоязычной версии драмы пастор проявил себя уже не как знаток классических европейских принципов создания текста для театра, а как автор литературной драмы. В первых пьесах появляется и отличная от ремарок другая форма авторского комментирующего текста – аргумент, то есть текст с описанием содержания последующего сценического действия или внесценического развития событий, цементирующий логику последовательного повествования. Наличие различных временных форм в большинстве случаев позволяет четко разграничить использование аргумента и собственно ремарки в пьесах Грегори. В другой ранней пьесе, также принадлежащей перу Иоганна Грегори – «Иудифи», продолжается освоение возможностей ремарки в драматургическом тексте. Здесь пастор отказывается от единой афишной ремарки – точных указаний о составе пьесы в каждой сцене. В последующие два столетия, в различные периоды жизни драмы, окажутся востребованы оба принципа. В тексте «Иудифи» значительно обогащен арсенал экспрессивной ремарочной лексики, появляются ремарки апарте (Сусаким *«тайно себе говорит»*), возникают первые ремарки контекстуально значимого молчания. Здесь же впервые заявлен принцип парности сцен с ремарками оружия (спустя столетия принцип выкристаллизуется в знаменитый чеховский афоризм о ружье на стене): сцена пародийной казни и мнимого отсечения головы Сусакима, насыщенная описательными подробностями, предшествует главному событию пьесы – подвигу Иудифи и расправы над Олоферном.

Ремарки первых пьес во многом ориентированы на понимание кодов ритуальных действий придворной культуры, но, вместе с тем, предлагают уникальную разветвленную систему выразительных внесловесных действий. Начальные драматургические опыты русского театра, вобравшего в себя своеобразие национальных представлений о театральности и принципы европейских сценических зрелищ, зафиксировали стремительное освоение форм, функциональных и сюжетных возможностей ремарочной описательности.

В третьем параграфе *«Дидактика, описательность и изобразительность ремарки ранней драматургии. Драматизация прозы и прозаизация ремарок в русских пьесах конца XVII – первой половины XVIII веков»* речь идет о ремарках в разножанровых драматургических системах первых десятилетий развития светского и школьного театра в России. Пьесы школьных театров во многом наследуют традициям ремаркирования, зафиксированным в дидактической и полемической прозе. Дошедшие до нас драматургические тексты Симеона Полоцкого «Действие евангельския притчи

о блудном сыне» и «Комедия о Навходоносоре царе, о теле злате и триех отроцах, в печи не сожженных» созданы практически в одно время с пьесами Грегори. Ремарки Полоцкого избыточно изобразительны и экспрессивны. Аллегоричность отображаемых ими действий и состояний героев прокладывает путь к ремарочным описаниям зарождающегося школьного театра. Возрастающая масштабность ремаркирования отражает тенденцию не только к увеличению объема ремарочных конструкций как к проявлению собственно литературной природы пьес, но и дидактику авторежиссуры, адресованной постановщикам непрофессиональных театральных трупп. Посмертное издание «Притчи о блудном сыне», где иллюстрация полностью дублирует текст ремарки, демонстрирует вспомогательный характер комментирующего текста автора.

Барочная школьная драма активно пользуется ремарками в интерпретации аллегорических действий. Абстрактный характер драмы этого типа, где «человек – «ничейная земля», на которой встречаются и противоборствуют персонификации различных страстей и свойств»¹⁵, требует развернутой системы дополнительных характеристик личности, способной реальные сценические поступки представить как отражение глубоких душевных движений. Эта функция возлагается на ремарку.

Связь с традицией поэтической риторики во многом определяет характер ремарок в ранней русской драматургии XVIII века. С одной стороны, они отграничивают разные сферы аллегорически изображаемого (аллегорические явления, ритуальные действия и появление аллегорических персонажей), с другой, детализируют психологическую сторону переживания действующего лица. Потребность в развернутой ремарке, подробно описывающей представление и одновременно отражающей связь с романной структурой, характерна для более позднего любительского театра, бравшего для инсценировок собственно романную основу. Такая соотнесенность наиболее ярко проявится к середине XVIII века.

Развернутая описательность пространственно-временных координат, детальность фиксации в ремарках эмоций и чувств героев, их экспрессивных реакций обнаруживает связь театральной культуры этого времени с общелитературными тенденциями. Увеличение плотности ремарок в текстах популярных пьес на авантюрные сюжеты отражает процесс усиливающегося влияния романских жанров на иные формы литературы. Наиболее последовательно это проявляется в развернутой структуре аргументов внесценического действия, а также в ремарках – в актуализации абстрактного содержания пьес через введение четких рамочных конструкций. Ремарки и аргументы любительских пьес XVIII века выстраиваются в самостоятельную партитуру, способную «представить, <...> специфику искусства сцены»¹⁶. Они фиксируют нюансы театрального пространства, декораций, реквизита и машинерии, формы общения актеров и зрителей, а также отображают

¹⁵ *Одесский М.П.* Поэтика русской драмы: последняя треть XVII – первая треть XVIII вв. М., 2003. С. 142.

¹⁶ *Софронова Л. А.* Российский феатрон: Московский любительский театр XVIII в. М., 2007. С. 22.

структуру современного им театрального устройства – с рамочным обрамлением, с дублирующим изложением сцен для точного уяснения артистами, с внесценическими действиями, часто подаваемыми в ремарочном пересказе, со стремительным перемещением в пространстве и интермедийными вставками. Увлеченность авторов ремарками подчеркивает превалирующую роль комментирующего текста над текстами диалогов, а иногда и стремление к внешним эффектам, даже в ущерб драматургической составляющей диалогов и монологов.

Четвертый параграф *«Тенденции минималистики ремарки русской классической трагедии. Функциональность и внетеатральность»* исследует минимализм ремарок ранней классицистской драматургии Ломоносова и Сумарокова, принципиальный для нового типа трагедийного сюжета и формирующий базу для появления более разветвленной, структурированной, семантически сложной системы ремарок в драматургии последующих десятилетий. В условиях постоянного сосуществования с музыкальной драматургией и музыкальным театром классицистская драма, отказавшись от развернутых ремарок, демонстративно уходит от подробной аллегорической описательности, характерной для предшествующей традиции школьной драмы, от развернутых живописаний оперных либретто и синопсисов. На первый план выступает иная повествовательная модель.

Стихотворная драма классиков намеренно сокращает до предела использование повествовательных, эпических элементов в структуре ремарок и в диалоге в целом. В этом находит отражение новая характерология – появление предельно героичных, сильных персонажей, действующих заведомо регламентировано даже в неожиданных обстоятельствах, и лишь запредельная эмоция передается в тексте с помощью дополнительных описательных элементов. Лаконизм арсенала ремарочных конструкций и строгость текстовой структуры позволяют в кульминационные моменты пьес достигать высокой степени экспрессии при минимуме выразительных средств. Отказ от изображения ярких внешних эффектов выглядит как своего рода «минус-прием» в контексте избыточной описательности и пышности сопроводительных текстов музыкальных представлений, балетов и опер. Дальнейшее развитие жанра трагедии демонстрирует неуклонный отход от лаконизма ремарок «строгих» классиков.

Пятый параграф *«Стилевой синтетизм ремарок в русской комедии XVIII века. «Смешанный жанр» и принцип ремарки-реплики в драматургии Д.И. Фонвизина»* рассматривает на примере комедий Фонвизина тенденции ремаркирования в русской прозаической комической драматургии.

Рамочная конструкция «Бригадира» выстроена по принципу модели театра в театре, где флиртующие герои принимают на себя новые роли. Ситуация постоянной игры – шахматной, карточной, игры чувств, – зафиксированная ремарками, проецируется на игровое существование и мироощущение персонажей. Подчиненность игре и отказ от целостности образа демонстрирует разрыв между идеалом естественного поведения (молчаливость,

отсутствие лишних движений) и разыгрываемой куртуазностью (обилие ремарок неестественного образа действий с редким лексическим составом - от «*жеманьясь*» до «*смеется с нежностью*»).

В «Недоросле» афишные ремарки тоже становятся своего рода перевертышами социальных характеристик: обозначенные в начале официальный и профессиональный статус, характер родственных связей многих героев к финалу подвергаются переоценке. Иннективные ремарочные описания предполагают ситуацию замены ремаркой реплики. Так, в сцене, когда Софья ожидает Стародума, короткие моменты чтения книги, обозначенные ремаркой, перемежаются фразами-реакциями на прочитанное. Ремарка фиксирует своего рода диалог, который ведет Софья с книгой, используя в качестве выразительного средства паузу.

Высокая концентрация ремарок в финальном акте демонстрирует синтетизм жанровых установок пьесы: в описаниях состояний и действий персонажей комическая экспрессия соседствует с трагедийной пластикой («*падает на колени*», «*обнажает шпагу*»). Пластически прорисован и конспект взаимоотношений героев, их социальных ролей («*Еремеевна ... с рабским подобострастием*»).

Развернутое описание «большого финала» становится прообразом гоголевской «немой сцены», когда ситуация неожиданного приговора героям, ранее находившимся в сильной позиции, погружает часть из них в окаменение, а других заставляет разыгрывать пантомиму.

Открытая экспрессия ремарок «Недоросля» служит предпосылкой к их неоднозначной интерпретации в рамках жанра (финальный гнев и отчаяние Простаковой, знаки отеческого и дочернего внимания Стародума и Софьи). Синтезируя множество жанровых и временных пластов, драматург создает некий «смешанный жанр», ставший основой для дальнейшего развития такого рода драматургии.

В третьей главе «**Эволюция ремарки в русской драматической литературе первой половины XIX века. Пространство, время, герой. Драматург в отсутствие режиссера**» рассматриваются вершинные пьесы русской драматургии первой половины XIX века. Специфика ремарочных конструкций в драме этого времени связана с принципиально новаторским подходом авторов-литераторов к созданию пьес, опережающим уровень театральной культуры. Впервые нарушалась конвенциональность текстовой ремарки как авторского комментария и проекции текста на правила театральной системы с устоявшимися законами декламации и семиотикой выразительной пластики, разработанной Лангом.

Лучшие образцы драматургии – пьесы Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Тургенева, «Женитьба» и драматические отрывки Гоголя – не идут на сцене из-за цензурного вмешательства или отсутствия интереса широкой публики. В результате в России складывается ситуация, когда существует великая литература, в том числе и выдающаяся драматургия, но театр ее

практически не знает. Авторы пьес четко осознают, что их произведения в первую очередь будут восприняты читающей публикой.

Смена адресной установки скорректировала авторское отношение к ремаркам. Ее формы, функциональные и сюжетообразующие возможности в ходе жанровых экспериментов постоянно обновляются. Авторы-литераторы дополняют ремарку изобразительными возможностями, выработанными иными областями литературы и искусства в целом. Драматурги с помощью ремарочных замечаний и пояснений постулируют право на свое видение если не идеальной, то хотя бы адекватной постановки пьесы.

В первом параграфе *«Аллегоризм классической формы в ремарках драматургии А.С. Грибоедова»* рассматриваются ремарочные структуры ранних пьес Грибоедова и *«Горя от ума»*.

Грибоевская ремарка венчает традицию подробно разработанных ремарочных описаний комедий XVIII века, соединяя в себе классическую пространственно-временную линейность с актуальностью языка и прозрачной аллегоричностью. От первого опыта освоения арсенала ремарочных описаний в *«Молодых супругах»* Грибоедов постепенно приходит к более сложным сюжетным задачам, выполняемым ремаркой. В *«Студенте»* автор обращается к иронической ремарке (*«любуюсь на пожитки», «трудясь над бутылкой»*), подводящей к финалу с комическим вариантом явления вестника, обозначенного как *«мальчик из ресторации»*. В *«Пробе интермедии»* скупые ремарки моделируют ситуацию театра в театре. Схожие сценарные установки можно обнаружить в тексте комической оперы-водевиля *«Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом»*. В ранних пьесах Грибоедов демонстрирует утилитарный подход к ремарке как к факультативному сценическому указанию, принятому в комической и водевильной драматургии первой трети XIX века.

История изучения ремарок *«Горя от ума»* ведет свое начало с реконструкции их канонического свода по спискам Н.К. Пиксановым. В пьесе достаточно много ремарок, происхождение и смысл которых и сейчас предполагает разночтения (например, в третьем действии *«Софья пожимает плечами, уходит к себе и запирается, за нею и Лиза»*). Особое место среди них занимают паузные ремарки. В *«Горе от ума»* молчание как тип поведения, по сути дела, впервые становится объектом оценки. Речевые паузы героев, оттеняя слова, подчеркивают исключительность проживаемого момента. Так, в сцене первой встречи Чацкого и Софьи ответом его признанию в любви становится *«минутное молчание»*. Значительность паузы автор подчеркивает ее длительностью, невозможной на сцене. Такая ремарка внесценична, ее хронометраж нереален для театра. В этот временной промежуток вполне могла поместиться целая пантомима – некий мимический диалог между героями. Но текст пьесы не дает иных комментариев к интерпретации сцены. Обозначение длительности должно было подчеркнуть нетривиальность этого молчания и образ действий Софьи по модели «молчалинского» поведения.

Во втором параграфе *«Эпика ремарок Пушкина как форма манифестации новых законов драмы»* анализируется перераспределение

функций и изобразительных возможностей ремарок в рамках кардинального преобразования законов драматургического повествования, отразившегося в пушкинских пьесах.

При жизни Пушкина и до последних десятилетий XIX века его пьесы считались несценичными, гораздо большей популярностью пользовались переложения для театра его прозы и поэм. Отношение к «Борису Годунову» парадоксальным образом объединило мнения Белинского (пьеса знаменует перспективный «переход к прозе») и императора Николая I (адекватной формой воплощения сюжета был бы «роман наподобие Вальтера Скотта»). Исторический размах повествования, масштабность изображаемых событий и нарушение принципов традиционной сценичности – «Борис Годунов» принципиально изменил отношение к драматургической форме и к ремарке, в частности. Эпичная ремарка как форма воплощения авторской речи и частичной авторской оценки, единая в своей стилистике, цементирует разножанровые сцены «Бориса».

Преобразованию подверглись законы номинативной ремарки-заглавия (в первоначальной редакции пьесы за счет привлечения аутентичной формы заглавия), жанровой ремарки (в посвящении жанр обозначен как «труд»); отказ от афишных ремарок позволил создать разомкнутую социальную систему, в которой два персонажа – однофамильца автора пьесы – выражают (в том числе и в ремарочном описании характера их действий) позицию, близкую авторской.

Обнаруживается прямой параллелизм ремарок массовых сцен пушкинской пьесы и хроник Шекспира. Пушкин не мог знать о том, что хроникальные ремарки были добавлены в шекспировские тексты уже после смерти драматурга. Превратное представление о норме великой драматургической традиции позволило Пушкину воплотить гигантскую, неосуществимую задачу – новой системой изобразительных средств создать масштабное произведение, охватывающее, по сути, все стороны индивидуального и социального бытия. В этом смысле путь театрализации по канонам Шекспира оказался еще одним шагом к прозаизации пушкинской драмы, к усилению её эпического начала. Ремарка «*Скачут. Полки переходят границу*» стала многозначным символом перехода – к новому царству и новой странице истории, к новому бытию героя и новому его имени в ремарке, к новому типу отношений драмы и сцены.

Великая финальная ремарка «*Народ безмолвствует*», выражающая и степень ужаса, и немое осуждение, и скрытую агрессию, и общую ментальную позицию, кардинально меняет представление о трагическом финале, открывает афористичный потенциал такого рода ремарки, прокладывая путь к драматургии подтекста.

Такого рода отношение к повышенной семантической значимости ремарочных обозначений проявляется и в других драматических произведениях Пушкина, где развиваются принципы контрастного перехода речи в молчание («Пир во время чумы»), ремарки становятся образом времени («Русалка») или

средством темпоритмической организации пьесы («Скупой рыцарь», «Каменный гость»).

В драматургии Пушкина появляются первые ремарки, отражающие собственно авторскую позицию. В то же время ремарка фиксирует самостоятельную логику развития характера персонажа, не подчиненного устоявшимся сюжетным канонам эпохи.

В третьем параграфе *«Реалистичное, натуралистичное, символичное, абсурдное в ремарках пьес Н.В. Гоголя. Литературная авторежиссура как новая форма драматургического творчества»* анализируется развитие пушкинских тенденций ремаркирования и принципиально новый гоголевский подход к использованию ремарок.

Гоголь продолжил начатые Пушкиным кардинальные преобразования драмы. В значительной мере это было продиктовано и его подходом к возможностям ремарок, а также обращением к разнообразным формам автокомментария.

Прямое развитие пушкинской традиции обнаруживает созданная Гоголем в одно время с «Ревизором» неоконченная историческая драма «Альфред». Это проявляется и в отсутствии афишных ремарок, и в соотносительности первой ремарки пьесы (*«народ толпится на набережной»*) с ремарками начальных сцен и финала «Бориса Годунова», и в системе обозначений персонажей из толпы. В стремлении к масштабности изображаемых событий Гоголь идет дальше своего предшественника. Здесь уже не только упоминание в ремарках всадников и больших воинских групп. Кинематографический размах и стремление к детализации у Гоголя окончательно преодолевают грань между драматической условностью и романной изобразительностью. Ремарка *«Норманд плывет с канатом в зубах»* выглядит пренебрежением ко всем формам драматической условности, а в сцене «сечи» ремарочная описательность граничит с жестоким натурализмом, перекочевавшим в пьесу из «Тараса Бульбы»: «Вот тебе, собака датчанин! *(Протыкает ему голову копьем)*». Расширение внешнего событийного плана драмы в дальнейшем заставляет драматургию все интенсивнее обращаться к описательным возможностям прозы. Уже в этом опыте ремарка диктует драме свои, новые законы функционирования, которые будут востребованы искусством XX века.

В «Женитьбе», «Игроках» и особенно в «Ревизоре» ремаркам и авторским пояснениям придается еще большее значение. «Немая сцена» продолжит традиции финала пушкинской трагедии, совместив в себе бытовое и эсхатологическое содержание.

Гоголь считал важным для себя диалог с потенциальными сценическими интерпретаторами его пьес. Вместе с тем, анализ ремарочных конструкций демонстрирует постепенное стремление великого драматурга к минимализации прямых авторских указаний. С одной стороны, это вызвано последовательным освоением им универсальных законов театра, с другой – формирующейся уникальной поэтикой его драматургии. Так, увеличивая число

внутритекстовых ремарок в редакции «Ревизора» 1842 года, Гоголь убирает часть ремарочных описаний из «Замечаний для господ актеров». Купюры касаются описаний одежды героев – Гоголь-франт неожиданно отказывается от роли художника по костюмам. Бобчинский и Добчинский лишаются серых фраков, желтых нанковых панталон и сапог с кисточками, Земляника – широкого фрака и статского мундира с короткими рукавами и огромным воротником, исчезают гости в разнообразных пестрых нарядах.

Многолетняя работа над «Ревизором» состояла для автора не столько в детализации, сколько в усилении ясности понимания разнородных значений ремарок, в создании длинной цепи автокомментариев с точным указанием подробностей постановки. К 1851 году – времени последней редакции комедии – тексту сопутствуют огромные препозитивные ремарки с описанием характеров героев и их костюмов, детально расписанная постпозитивная ремарка «немой сцены», два драматических комментирующих текста, комментарий в жанре письма и многочисленные комментарии в частных письмах. Цель – адекватная передача принципиального философского и мистического содержания пьесы массовому зрителю.

«Женитьба» не комментировалась Гоголем. В ремарочной структуре пьесы о сокровенном, о невоплотимости идеи счастья принципиально значительное внимание уделено средствам формирования подтекста. Эту роль выполняют главным образом паузные ремарки в сценах объяснений героев. Внешне нелогичные смены тем разговора после продолжительных пауз открывают суть глубинных психологические мотивировок персонажей. Все это вместе с несоответствием событийного плана «Женитьбы» реалиям времени позволяет увидеть в ней намечающиеся черты драмы абсурда.

В «Игроках», передавая мнимую искренность поведения героев и ясность их внешнего образа в аскетичных ремарках – четких и определенных, как в классической пьесе, – автор вновь подчеркивает мнимую ясность реальности, ее алогизм и абсурдизм. Минимализируя количество ремарок, Гоголь самоустраняется от исчерпывающих комментариев в адрес героев, оставляя максимальное пространство для их самораскрытия и для сохранения читателю и зрителю интриги пьесы.

Самостоятельным мотивом пьесы в «Игроках» становится ремарочное изображение пластики рук. Когда лица – маски, именно руки выдают уровень владения искусством манипуляции картами и людьми.

Стилистическая и статистическая минимализация ремарочных описаний приближает поздние драматические тексты Гоголя к форме пьесы для чтения. Подготовленные автором для публикации в собрании сочинений, а не для постановки на сцене «Женитьба» и драматические сцены и отрывки изначально ориентированы на своего реципиента: это литературно образованный читатель, а не театр, ограниченный изнуряющим опытом удовлетворения вкусов публики. Спустя несколько десятилетий с этой же проблемой столкнется Островский. На наш взгляд, именно этим продиктована жесткая регламентированность, четкость и строгость ремарок его многочисленных пьес,

исключающих какие бы то ни было разночтения. Островский полностью избегает даже ремарки «пауза» как избыточно многозначной да еще и заимствованной из зарубежной драмы.

В «Ревизоре» ремарка становится самостоятельной формой репрезентации характера персонажа. Она знакомит с героем, она же представляет его в финале, по словам самого Гоголя, «в последнюю минуту жизни». И во многом начинает превалировать над текстом реплик.

В отказе Гоголя от развернутых ремарочных конструкций в других пьесах отразилось его разочарование в плодах своей авторежиссуры. Это обусловило усложнение правил игры с текстом, доступных только интерпретаторам иных театральных систем.

Четвертый параграф *«Культурные коды ремарки пьес М.Ю. Лермонтова как знак разомкнутой литературной системы»* рассматривает ремарочный пласт пьес великого поэта в перспективе сформировавшейся к тому времени разножанровой драматургической традиции.

Первые драматические опыты Лермонтова, не только в сюжетно-композиционном строе и характерологии, но и в экспрессивных детализированных ремарках наследуют пьесам Шиллера. Вместе с тем, уже внесценичные ремарки *«Минута молчания»* и *«после минуты молчания»* в «Испанцах» подчеркивают генетическую связь лермонтовских драм с поиском эмоционально выразительных средств в «Горе от ума», «Борисе Годунове» и «Ревизоре», где авторы прибегают к такой же нереальной по длительности ремарке в ключевых сюжетных сценах. В драме «Люди и страсти» Лермонтов еще более расширяет функциональные возможности ремарок молчания как знака запредельной эмоции. Театральная аффективность одной группы ремарок этой пьесы и избыточная комментирующая бытовая детальность другой их части отражают своего рода внутреннюю борьбу творца между собственно драматургической и прозаической манерами изложения. Авторское пояснение в духе рамочных конструкций театра начала XVIII века *«Начинает рассказ. Заруцкой закуривает трубку...»* открывает группу прозаизированных ремарочных описаний новеллистического характера.

Генетические связи произведений русских драматургов с многообразием театральных форм европейской сценической культуры XIX века, как мы уже отмечали, чаще всего, скрыты от исследователей отсутствием прямых авторских упоминаний. В то же время интертекстуальные ассоциации дают возможность более адекватно прочесть, казалось бы, давно знакомые тексты. Реконструкция аутентичных кодов позволяет говорить о глубинных связях русской и европейской классики. Перечитывание в этом аспекте лермонтовского «Маскарада» обнаруживает имплицитные смыслы, которые отражают включенность предметного плана драмы в сложную контекстуальную игру с интертекстуальными элементами, соотносимыми с широким контекстом культуры начала XIX века.

В работе подробно рассматривается интертекстуальная связь сюжета «Маскарада», через структуру выраженных в ремарке ключевых предметных мотивов, с пьесой «Цимбелин» Шекспира и оперой Россини «Золушка». Проекция смысловой наполненности предметных ремарок на широкий культурный и драматургический фон превращает их из детали в сложный сюжетобразующий комплекс. Текст лермонтовской пьесы демонстрирует способы трансформации конкретных ремарочных описаний (в частности, афишных и предметных ремарок) в сюжетобразующие ремарки, обладающие повышенной смысловой значимостью в структуре целого пьесы, за счет включения в систему культурных кодов времени.

Четвертая глава называется «Ремарка русской литературной драмы второй половины XIX века. Прозаизация и расширение описательных функций» и стоит из трех параграфов.

Первый параграф озаглавлен «Прозаизация ремарки в драматургии И.С. Тургенева».

Исследователи творчества Тургенева постоянно обращают внимание на одно важное противоречие. Написав около двадцати различных драматических произведений, он не устает повторять, что не имеет драматического таланта и пишет пьесы для чтения, а не для сцены. Отсутствие интереса тогдашнего театра к тургеневским пьесам, лишенным острого внешнего конфликта, во многом схоже с непониманием пушкинских драматургических текстов, испытавших множество упреков во внесценичности.

Тип скрытого конфликта, предъявленный в полной мере в «Месяце в деревне», внимание к воспроизведению на сцене черт повседневности, уникальных атмосферных состояний, обилие пауз, поиск индивидуальной характеризующей ремарки для каждого персонажа предвосхищают принципы драматургии Чехова. Умиротворенный быт, выписанный стройной системой ремарочных характеристик и пауз «Месяца», вуалирует скрытые страсти, прерывая идиллию лишь одной ремаркой в середине пьесы, обращенной к Наталье Петровне («содрогается и вдруг поднимает голову»), и не самым экспрессивным воспроизведением ее отчаяния в финале. Сама интрига страстей «русской Федры» скрыта драматургом в подтексте. В финале драмы предстает лишь результат внешне чинного процесса.

Ремарки Тургенева тяготеют к прозе. Это проявляется и в нарушении им канонического принципа воспроизведения комментария («Шпигельский (который о чем-то переиештывался с Ракитиным)»), и в попытке создать на сцене ритм реальной жизни, и в формах подробной характеристики персонажа в афишной ремарке. Так, в пьесе «Нахлебник» характеризующие героя ремарочные описания идентичны по структуре аналогичным фрагментам в романе «Дым». Внутренняя общность ремарок прозы и драматургии существует в большинстве пьес Тургенева. Схожие с принципом гоголевских предуведомительных ремарочных замечаний «Ревизора», они воспроизводят объемные портреты персонажей. В свою очередь, в тургеневскую прозу проникают ремарочные формы, характерные для драматического текста. В

«Записках охотника» автор то и дело переходит к драматургическому изложению диалога, а в рассказе «Уездный лекарь» использует принцип двуадресности ремарки: одна часть односложных ремарок идет от лица автора, другая, более оценочная – от лица главного героя-повествователя.

Второй параграф озаглавлен *«Ремарка как форма писательского эксперимента в драматургическом творчестве А.В. Сухова-Кобылина»*. «Картины прошедшего»; обозначая трилогию – «Свадьба Кречинского» (1954), «Дело» (1969), «Смерть Тарелкина» (1969) – этим словосочетанием,

Александр Васильевич Сухово-Кобылин, скорее всего, пытался обмануть цензуру: того, мол, что написано в этих пьесах, давно нет, всё это – дела минувших дней, но и социальное содержание, и формальная структура этих произведений предельно актуальны.

Ориентируясь на гоголевскую традицию, Сухово-Кобылин, начиная с пьесы «Дело», меняет отношение к устойчивой ремарочной характерологической ясности персонажей.

Первая авторская ремарка, озаглавленная *«К публике»*, адресована тем, кто будет сидеть в зрительном зале. В предуведомлении автор заведомо отказывается не только от покровительства, но и от услуг постановщика, желая самостоятельно представить действие в собственной ремарочной режиссуре.

Отказавшись от традиционного списка действующих лиц, драматург предлагает в афишной ремарке систему, именуемую *«Данности»*, структурированную на подгруппы *«начальство – силы – подчиненности – ничтожества, или частные лица – не лицо»* с саркастическими характеристиками. Сложная публицистическая ремарка, представляющая героя, не только усиливает комический эффект – в сочетании с репликами она придает персонажу дополнительный объем.

Ремарочная конструкция «Дела» – это параллельная с диалогами пьеса. Если предуведомительные ремарки похожи на острые публицистические статьи, то среди внутритекстовых ремарок почти нет описательных. Все ремарочные указания жестко регламентируют поведение персонажей, подробно вычерчивая каждое их движение, фиксируя позу и пластику, как жесты на живописном полотне.

В ремарках пьесы 7 раз фигурирует фраза *«та же игра»*, ассоциирующая текст с гоголевскими «Игроками». В новом повороте сюжета игры держателей крапленых карт против наивного простака структура ремарок лишает действующих лиц героического флера. Стихия игры воспроизводится с новыми нюансами, превращаясь в картину катастрофы и апокалипсиса.

В третьем параграфе *«Ремарки драматургических текстов М.Е. Салтыкова-Щедрина»* в центр исследования поставлена пьеса «Тени». Её ремарочная структура анализируется с двух позиций: 1) по семантико-стилистической составляющей и 2) по идейно-психологическому содержанию. Акцент сделан на рассмотрение нерелективного сознания героев щедринской драмы, наследующей его драматическим сценами и монологам из цикла «Губернские очерки». Развернутые характерологические ремарки сцен

пародировали избыточную характерологичность (герой, произносящий одну фразу, имеет в афишной ремарке значительную предысторию). Говорящие фамилии, утрированное изображение внешности, сниженная лексика подчеркивают фарсовый настрой текстов. Грустный итог – в традициях Гоголя – за невеселой авторской ремаркой (так, в «Просителях»: *«Все усилия остаются тщетными»*). Безысходность щедринских комедий, отсутствие в них «луча света» современникам казались неприемлемыми для театра. Тотальный самообман героев демонстрировал крайнюю степень морального разложения всего общества.

В пьесе «Тени» 320 авторских ремарок. От действия к действию количество их возрастает. И если в первом акте практически все они отображают беззаботную жизнь молодых героев (один герой даже *«испускает безобразное бульбуканье»*), то к третьему акту характер ремаркирования меняется. Появляются экспрессивные ремарки, характеризующие неординарное поведение и беспокойное душевное состояние персонажей (*«задумывается»*, *«с горечью»*, *«в испуге прерывает чтение»*, *«хватается за голову руками и несколько времени сидит в безмолвии»* и т.д.). По наполненности эти ремарки-фразы тяготеют к психологической прозе, пусть и с элементами сатиры. Но даже в драматической развязке сюжета автор не дает права всем этим «теньям»-чиновникам на рефлексивное поведение. Максимум на что способны они, оказавшись в неловкой ситуации, – на *«общее изумление»*. Этой ремаркой и естественно следующей за ней паузой автор завершает интригу и уточняет подтекст пьесы.

В совокупности ремарки формулируют подтекстовую структуру пьесы и побуждают читателя/зрителя давать собственную оценку поведению персонажей.

Пятая глава диссертационного исследования **«Литературное новаторство ремарки театра А.Н. Островского и А.П. Чехова»** состоит из пяти параграфов. Трансформация смысловой и формальной структур пьес Островского рассматривается здесь в соотнесенности с художественным уровнем и репертуарной политикой театра второй половины XIX века, со спецификой диалога с критикой и публикой. Ремарки пьес Чехова анализируются как итог и вершина развития драматургических форм авторского комментирующего слова; с его пьес ремарка становится основным средством выражения авторской позиции, нередко превалируя над содержанием диалогов и монологов.

В первом параграфе внимание сконцентрировано на основных аспектах темы: **«Драматургия быта второй половины XIX века. Лаконизм и утилитарность ремарочных конструкций пьес А.Н. Островского. «Сцены» и «картины» – «монтаж повседневности»**.

Подход Островского к ремаркам, помимо общехудожественной задачи каждого конкретного текста, связан с необходимостью выбора изобразительных средств для передачи атмосферы повседневной жизни, точного воспроизведения бытовых деталей, когда *«сам ход жизни <...>*

становится объектом изображения»¹⁷. Изменение смысловой основы провоцирует преобразование формальной структуры пьес. Система авторских ремарок, начиная с номинативных, включая жанровые определения, афишные ремарочные авторские пояснения в иннективных и интелепрозитивных ремарках и заканчивая сюжетобразующими ремарками в виде ассоциативных вставок, цитации, упоминания песен и т.д., формируется по тем же законам, что и весь текст – подлинности, достоверности, точной передачи реалий жизни. Прозаизированные ремарки, характерные для начального периода творчества Островского (влияние работы над первыми литературными опытами в прозе), сменяются лаконичными ремарочными указаниями, необходимыми для постановки текста на сцене. Островский обращается к опыту античных авторов, сводя авторежиссуру пьес к утилитарным ремарочным конструкциям. Функцию метафорической ремарки выполняет на новом уровне используемый им монтажный принцип композиции, с наибольшей доказательностью представленный в пьесах с жанровым ремаркированием «сцены» и «картины». Этот принцип позволяет, выбрав несколько частных эпизодов и соединив их монтажно, по определению С. Эйзенштейна, «в совокупности и сопоставлении» вызвать «в сознании и в чувствах воспринимающего <...> тот исходный образ, который витал перед автором»¹⁸ в момент замысла. Пьесы Островского такого рода имеют мощный полифонический подтекст и структурой авторских ремарок ассоциированы не только с живой повседневностью, но и с культурно-эстетическими вызовами эпохи.

В то же время лаконичность, тщательность отделки универсального набора лексических средств, образующего основной ремарочный слой (так, в них практически отсутствуют иноязычные понятия), их строгая определенность и функциональность продиктованы пониманием законов театра середины XIX века, отчетливым представлением о невысоком уровне постановочной культуры и недостаточной степени образованности артистов в целом.

Во втором параграфе *«Параллелизм ремарочных моделей в пьесах Бальзаминового цикла как переосмысление драматургических и культурных кодов»* анализируются три пьесы, объединенные единым героем и общим (с небольшими вариациями) жанровым обозначением: «Праздничный сон – до обеда» – «картины из московской жизни»; «Свои собаки грызутся – чужая не приставай» и «Зачем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова») – «картины московской жизни». Номинативная ремарка заглавия пьес тоже отражает единство установки – это пословицы, которые, с одной стороны, иносказательно и кратко формулируют мораль предстоящих событий, с другой, обнаруживают приверженность Островского в тогдашнем остром общественном споре «славянофилов» и «западников» славянофильскому кругу.

¹⁷ Седова Е.В. «Сцены» и «Картины»: к постановке проблемы (на материале пьес А.Н. Островского) // Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. 4. С. 40.

¹⁸ Эйзенштейн С.М. «Неравнодушная природа». Т.1. Чувство кино. М., 2004. С. 45.

В своих комических картинах Островский развивает формы характерологических и сюжетобразующих ремарок в традиции гоголевских пьес. Прослеживается отчетливая соотнесенность ремарочных характеристик Хлестакова и Бальзамина. Параллельные подтекстовые ремарки существуют и в первой пьесе бальзаминового цикла – комедии «Праздничный сон до обеда», и в гоголевской «Женитьбе». Во втором явлении третьей картины Островский практически дословно цитирует XIV явление второго действия «Женитьбы», при этом тоже используя несколько многозначных паузных ремарок, что рождает эффект отсутствия диалога между персонажами, не только сиюминутного, но и целостного, мировоззренческого. Параллелизм ремарочных моделей позволяет оценить, как происходит переосмысление культурных кодов в перспективе развития русской драмы.

В третьем параграфе *«Ремарки пьесы «Доходное место» как форма отображения социального антагонизма»* на материале одной пьесы анализируется социальная составляющая принципов формирования ремарочных структур в характерологии Островского.

Современная Островскому критика видела в пьесе «горячую и честную исповедь гражданина» (Ап. Григорьев). Текст вобрал в себя опыт чиновничьей службы самого Островского и представляет собой образец реалистической драмы. В ремарках этой пьесы сконцентрировано множество деталей, воссоздающих вместе с речевыми характеристиками персонажей универсальный мир российского чиновничества. В авторских комментариях переданы нюансы иерархического этикета, манеры речи, пластики и даже физиологических черт. Чиновный мир в ремарках «Доходного места» не бесстрастен, но бездушен. Его стремлением к обогащению движут исключительно страсти, и ремарки фиксируют этот эмоциональный фон в сценах гендерных отношений и в музыкальных дивертисментах. Демонстрация эмоций протагонистом – Жадовым – подчеркивает его слабость и внутреннюю подчиненность законам жестокого иерархического мира. Здесь воспроизводится принцип передачи скромного/естественного поведения сверхэмоциональному/ложному, предьявленный еще в ремарках «Бригадира» Фонвизина. Финальное ремарочное описание пьесы в форме «живой картины», восходящее к «немой сцене» «Ревизора», окончательно формулирует представление о системе этоса ремарок пьес Островского.

Четвертый параграф посвящен разбору важнейших элементов ремарочной основы одной из главных пьес Островского и называется *«Пространственные ремарки драмы «Гроза» как форма отражения синтетической авторской жанровой установки»*. Взаимоотношения отечественной литературы для театра и самого театра на всем протяжении их сосуществования складывались непросто. Ни одному из великих драматургов – ни Фонвизину, ни Пушкину, ни Гоголю, ни Сухово-Кобылину, ряд можно продолжить – не удалось увидеть на сцене адекватно представленный текст собственной пьесы. Конгениальные постановки появились только много лет спустя. И даже участие автора в распределении ролей, читках и репетициях, с

голоса и актерской интонации сделанные правки в тексте, многословные комментарии с расшифровками смыслов почти ничего не способны были изменить в интерпретации новой пьесы театром ни у Гоголя, ни у Островского. Артисты не могли удержаться, чтобы «не впасть в карикатуру» (Гоголь).

Изучение ремарочной структуры «Грозы» выявляет характерные для этого периода творчества Островского драматургические приемы, на протяжении долгого времени не востребовавшиеся реалистическим театром. В ремарках этой пьесы Островский демонстрирует приверженность основам классической драмы, в частности – трагедии. Воспроизведение форм пространства (природа-дом-храм), появление в ключевых сценах массы горожан как образа хора, присутствие которого провоцирует окончательную оценку содеянного с точки зрения допустимых и выходящих за рамки норм публичного поведения, доказательно работают на общую идею.

В контексте пьесы гроза как природное явление не только отсылает к мифологической образности этого символа, но в последовательно выведенных ремарках становится своего рода карой по канону классической трагедии. Финальные эпизоды пьесы наиболее мотивировано соотносят «Грозу» с драматургией античного театра. «Кабанов (*падая на колена*)», просится хотя бы взглянуть на жену, потом «(*встает к народу*)», спрашивает и, наконец, «*Кабанов бросается бежать*»; «*навстречу ему Кулигин с народом несут Катерину*». «Кабанов (*бросается к Катерине*)» и «Кабанов ... (*Падают на труп жены*)». Используя столь предельную ремарочную структуру, автор, несомненно, рискует: грань между высокой трагедией и банальной мелодрамой настолько тонка, что любая фальшивая нота в этой полифонии способна разрушить её. Но Островского потому и называют поэтом, что лирическая составляющая его текста, его отношение к событиям и героям окрашены такой пронзительной исповедальной интонацией, что не возникает и тени сомнения в предельной искренности авторской оценки.

В позднем творчестве Островского есть своеобразная рефлексия на тему развития театральных форм и функционирования ремарки в истории русской драматургии. В написанную к 200-летию русского театра пьесу «Комик XVII столетия» вставлен отрывок текста воссозданной по представлениям Островского первой пьесы русского театра (тогда текст Грегори считался утраченным) с сохранением его основных черт. Островский обращает внимание на использование первой театральной труппой латинских ремарок, а также на распространенность ремарок пантомимических сцен, ассоциированных с культурой лубка. Скупые ремарки самого Островского в этом «театре в театре» резко контрастируют с ремарками далеких предшественников и в структурном, и в идеологическом плане. С одной стороны, этот «парад ремарок» демонстрирует несомненную эволюцию драматургии и в литературе в целом в передаче форм реальной жизни, с другой, подчеркивает неестественность сценического поведения и даже социального статуса артистов прошлого в сравнении с ситуацией второй половины XIX века.

В пятом параграфе пятой главы «*Равноценность ремарки и реплики в пьесах А.П. Чехова. Драматургия подтекста*» рассматривается уникальная ремарочная структура чеховских драм. Ремарка пьес Чехова выходит на авансцену драматического действия, становится одним из основных средств выражения позиции автора, и способна выступать «на равных» с репликой персонажа.

Создавая новый тип драматургического текста, Чехов сохраняет опыт предшественников. В его пьесах по-прежнему присутствуют афишная ремарка, деление на действия (в ранних – на явления), номинативная ремарка, ремарка интонационной характеристики реплики («*тихо*», «*громко*»), ремарка перемещения по сцене, ремарка «*занавес*». Остается неизменной общая графическая структура текста, отличающая драму от прозы. Но в процессе поиска новых принципов драматической формы Чехов переосмысливает возможности ремарки.

В его пьесах ремарки указывают не просто на обстановку места действия, они описывают интерьер как картину, формируют эмоциональный фон.

Чехов одним из первых русских драматургов начинает использовать собственно ремарку «*пауза*» для обозначения контекстуально значимого молчания. Именно «*пауза*» в чеховских пьесах – самая частотная из ремарок. Чехов меняет смысловой фон традиционной ремарке молчания как ответной психологической реакции на непосредственный речевой факт или действие. В его пьесах «*пауза*» связана с разнообразными сопутствующими сюжетными фактами: смещением внимания с диалога на обстановку или действие извне, неожиданной фразой, невозможностью ответа, сменой темы разговора и т.п.

Сопоставление драматургических текстов А.П. Чехова с исследованиями театральные интерпретаций его пьес свидетельствует о критическом взгляде автора на современное ему театральное искусство, об интересе к возможностям и условиям сценического воплощения своих произведений. В поздних пьесах Чехов нередко отказывается от четких указаний режиссеру на характер будущей интерпретации, в ремарке «определяя настроение, в котором должно протекать последующее действие»¹⁹ («*холодно*», «*звук точно с неба*»).

По сравнению с предшествующими текстами русской драматургии в пьесах А.П. Чехова изменяется функционально-семантическая роль всех типов ремарок. В его драмах прозаизация как форма освоения творческого опыта драматурга, полученного в прозе, выразилась наиболее последовательно. «У отдельных ремарок появляется функция, сходная с функцией детали в его прозе: она становится средством раскрытия характера персонажа и создания определенной эмоциональной атмосферы отдельной сцены <...>, действия <...> и даже пьесы в целом»²⁰. В то же время нельзя говорить о беллетризованной ремарке у Чехова, представляющей практически

¹⁹ Ходус В.П. Ремарка в драматургическом тексте А.П. Чехова: стереотипичность и новые модели

// Изменяющийся языковой мир. Пермь, 2001. С. 58.

²⁰ Илизева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь, 2001. С.74.

самостоятельный текст. Чехов стремится к минималистичным ремарочным средствам.

Если в «Чайке» авторские ремарки еще скупы характеризуют атмосферу действия («*Вечер <...> Полумрак. Слышно, как шумят деревья, и воет ветер в трубах*»), то в «Вишневом саде» это – масштабные полотна с множеством деталей. Они фиксируют впечатление на принципиальной смысловой доминанте – оппозиции хрупкости мира усадьбы Раневской и надвигающейся извне незнакомой, чуждой жизни («*Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду*»).

В **Заключении** подводятся итоги работы, даются концептуальные выводы и обобщения. Историко-литературные, историко-культурные и теоретико-литературные аспекты проведенного исследования позволяют прийти к выводу о том, что в русской драматургии динамика развития ремарки демонстрирует устойчивую эволюцию ремарки – этого внедиалогического, но существенного и действенного элемента пьесы, расширение её выразительных и сюжетобразующих возможностей в драматургических текстах разных жанров и литературных стилей. Двойная направленность текста драмы – для чтения и для постановки – обуславливает совершенствование авторской ремарки в перспективе обеих этих тенденций. Ремарка оказывается в зоне сильнейшего влияния и сильнейшей зависимости от самых разных процессов – от развития культуры сцены и повышения культуры зрителя и читателя, от смены литературных эпох и направлений, от специфики восприятия пространства в изобразительном творчестве и искусстве в целом, от смены коммуникативных парадигм на протяжении двух столетий.

Дальнейшее изучение темы представляется чрезвычайно перспективным на материале драматургии XX – начала XXI веков – периода, ставшего ареной столкновения в пространстве драматического текста маргинальных речевых пластов с семиозисом авторской речи. Ведущие современные критики с удивлением отмечают, что ремарки авторов начала XXI века читать гораздо интереснее, нежели диалоги. Малоизученной остается и тема культуры режиссерской ремарки в ее взаимоотношении с авторской ремаркой русской драматургической культуры.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

Монографии:

1. Зорин, А.Н. Пауза и молчание: (Комплексное исследование драматургического приема на материале пьес Н.В. Гоголя). – Саратов: «Научная книга», 2007. – 160 с. – ISBN 978-5-9758-0580-5.

2. Зорин, А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков – Саратов: Изд-во Сарат. гос. ун-та., 2008. – 240 с. – ISBN 978-5-292-0376-1. – [Рец: Макарова Э. Книжная полка // Страстной бульвар, 10. – 2009. – № 2 (122). – С. 133].

Статьи, опубликованные в изданиях, реферируемых ВАК:

3. Зорин, А.Н. Ремарка русской драмы XVII-XVIII вв.: границы приема, культурный контекст // Вестник Московского гос. обл. ун-та. – Сер. «Русская филология». – Москва, 2008. – №3. – С. 153-160. – ISBN 978-5-7017-1336-7.

4. Зорин, А.Н. «Сюжеты в форме диалога»: Жанровая ремарка пьес Тургенева. Интерпретационный аспект // Известия Саратовского университета. Новая серия. – Сер. «Социология. Политология». – Саратов, 2009. – Т. 9. – Вып. 2. – С. 70-76. – ISSN 1814-733-x; 1818-9601.

5. Зорин, А.Н. «Потерянный браслет»: перспективы предметного мотива в классической драматургии («Маскарад» М.Ю. Лермонтова, «Золушка» Дж. Россини и «Цимбелин» В. Шекспира) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Сер. «Филология и искусствоведение». – Киров, 2009. – Том 2. – № 2(2). – С. 158-162. – ISSN 191997-4280.

6. Зорин, А.Н. «Я ничего шедеврального не заметил»: К проблеме зрительского высказывания как интерпретационной ремарки // Известия Саратовского университета. Новая серия. – Сер. «Социология. Политология». – Саратов, 2009. – Т. 9. – Вып 3. – С. 73-80. – ISSN 1814-733x; 1818-9601.

7. Зорин, А.Н. «Держась за голову, прыгает от радости». О некоторых аспектах формальной конструкции пьес А.Н. Островского «Бальзаминовского цикла» // Вестник Адыгейского государственного университета. – Сер. «Филология и искусствоведение». – Майкоп, 2009. – Вып. 3. – С. 17-21. – ISBN 978-5-85108-195-8; 978-5-85108-200-9.

8. Зорин, А.Н. А.Н. Островский: Разрушение мизансцены. (К проблеме авторской ремарки в драматических произведениях) // Известия Саратовского университета. Новая серия. – Сер. «Социология. Политология». – Саратов, 2009. – Т. 9. – Вып 3. – С. 63-67. – ISSN 1814-733x; 1818-9601.

9. Зорин, А.Н. «Тень звука». К вопросу о генезисе драматургической ремарки «пауза» в литературной и культурно-исторической перспективе // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М., 2009. – Вып. 2. – С. 22-30. – ISSN 1998-8745.

10. Зорин, А.Н. Ремарка в драматургии И.С. Тургенева. Особенности характеросложения и прозаизации // Вестник Московского государственного областного университета. – Сер. «Русская филология». – М., 2010. – № 1. – С. 347-353. – ISBN 978-5-7017-1336-7.

Публикации в других научных изданиях:

11. Зорин, А.Н. Пауза в ритмическом строе комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Литературные мелочи прошлого тысячелетия: К 80-летию Г.В. Краснова: Сб. науч. ст. – Коломна: Изд-во Коломенского гос. пед. ун-та, 2001. – С.94-100. – ISBN 5-900307-05-0.

12. Зорин, А.Н. Мистериальность «Женитьбы». (О жанровом синтетизме гоголевской комедии) // Автор. Текст. Аудитория: Межвуз. сб. науч. трудов. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2002. – С. 14-18. – ISBN 5-292-02896-7.

13. Зорин, А.Н. Драматургия паузы: от временного к вечному // Проблемы литературного диалога: Сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во Латанова В.П., 2002. – С.48-55. – ISBN 5-94184-039-X.

14. Зорин, А.Н. «Выбор невесты» накануне «Женитьбы»: гофмановская поэтика и комедия Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения: Сб. докл. – М.: Книжный дом «Университет», 2004. – С. 108-117. – ISBN 5-98227-030-X.

15. Зорин, А.Н. «Охота на Золушку». К проблеме интертекстуальности лермонтовского «Маскарада» // Лермонтовский выпуск № 7: Материалы Междунар. науч. конф. «Изучение творчества М.Ю. Лермонтова на современном этапе». – Пенза, 2004. – С.229-236. – ISBN 5-7103-0977.

16. Зорин, А.Н. Кто держит паузу в сценах взятки в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Гоголь и русская литературная культура: Сб. науч. тр. – Вып.2. – [Саратов]: Изд-во Сарат. педагогич. ин-та, 2005. – С. 72-78. – ISBN 5-93888-697-X.

17. Зорин, А.Н. «Цветущий посох» – архисюжет в контексте интерпретаций XX века. («Тангейзер» Р. Вагнера) // Язык-Общество-Культура-Менталитет: Сб. науч. тр. – Саратов: Научная книга, 2005. – С. 200-203. – ISBN 5-93888-837-9.

18. Зорин, А.Н. Почему Щепкин не хотел играть «Развязку «Ревизора» Гоголя. Еще раз о значимости некоторых пауз и ремарок в тексте пьесы // Гоголь и русская литературная культура: Сб. науч. тр. – Вып.2. – [Саратов]: Изд-во Сарат. педагогич. ин-та, 2005. – С. 82-86. – ISBN 5-93888-697-X.

19. Rakitina, E.; Zorin, A. Absolute Shakespeare: [Рец. на: Соколянский М.Г. Перечитывая Шекспира. М., 2002] // Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance. – Lodz: Lodz University Press, 2006. Vol. 3(18). – P. 114-116. – ISBN 83-7525-004-X. – [В соавторстве с Е.Б. Ракичиной].

20. Зорин, А.Н. Ремарки в пьесе братьев Пресняковых «Воскресение. Супер» как форма диалога с романом «Воскресение» и драматургической поэтикой Л.Н. Толстого // Литература в диалоге культур – 5: Материалы. Междунар. науч. конф. – Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2007. – С. 88-90. – ISBN 5-7051-0214-3.

21. Зорин, А.Н. Маленькая самоцель и большая жизнь: [О новых материалах к творческой биографии А.П. Скафтымова] // Филологические этюды. – Вып. 10. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2007. – С. 3-10. – ISSN 1997-3098.

22. Зорин, А.Н. Судьба ремарки: «Ревизор» Н.В. Гоголя в перспективе сценических интерпретаций XX века // Н.В. Гоголь и современное культурное пространство: Материалы Шестых Международных гоголевских чтений. – М.: Книж. дом «Университет», 2007. – С. 147-156. – ISBN 978-5-98227-336-9.

23. Зорин, А.Н. Пре- и постпозитивная ремарка в драматургических версиях классических текстов («Похождение, составленное по поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» М. Карбаускиса и «Воскресение. Супер» братьев

Пресняковых) // *Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков.* – Саратов: ИЦ «Наука», 2008. – С. 346-351. – ISBN 978-5-912-72-559-3.

24. Зорин, А.Н. Ремарка русской классицистической трагедии: скрытый аффект и переосмысленная традиция (трагедии М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова) // *Филологические этюды: Сб. науч. ст. – Вып. 11. – Ч. 1-2.* – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2008. – С.156-161. – ISSN 1997-3098.

25. Зорин, А.Н. Мальчика звали Иль: «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина в версии театра АТХ: гиперремарка в постмодернистской интерпретации классики // *Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность: Сб. ст. участников Междуар. науч. конф.* – Саратов: Изд. центр «Наука»; 2008. – С. 354-364. – ISBN 978-5-91272-571-5.

26. Зорин, А.Н. Свадебная травестия: реальное сватовство и «невероятные события» «Женитьбы» Н.В. Гоголя // *Хлестаковский сборник: [Материалы Междуар. науч. конф. Первые Хлестаковские чтения].* – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2009. – С. 68-75. – ISBN 978-5-292-038-71-9.

27. Зорин, А.Н. «Дочь фараона» среди «теней»: ремарка в сатирической драматургии М.Е. Салтыкова-Щедрина // *Проблемы филологического образования: Сб. науч. тр. Вып. 2.* – [Саратов]: Изд-во ИП Баженов, 2009.-С. 157-163. ISBN 978-5-904445-01-0.

28. Зорин, А.Н. Афишная ремарка пьес И.С. Тургенева. К проблеме автоцитации // *Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых: В 3 ч. – Вып. 12. – Ч. 1-2.* – Саратов: Изд. центр «Наука», 2009. – С. 231-238. – ISSN 1997-3098.

29. Зорин, А.Н. «На что ж привешены нам руки...»: Власть ремарок и ремарки власти в пьесе А.Н. Островского «Доходное место» // *Институты власти в языке, литературе и журналистике России: Сб. науч. ст. – Саратов: Изд. центр «Наука», 2009. – С. 66-73. – ISBN 978-5-91272-991-1.*

30. Зорин, А.Н. К проблеме генезиса драматургической ремарки (пьесы А.И. Славовского в контексте автокомментария) // *Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Сост., отв. редактор проф. А.И. Ванюков.* Саратов: Изд. центр «Наука», 2010. С. 253-256. – ISBN 978-5-9999-0260-3.

31. Зорин, А.Н. Минимализм ремарки в «Игроках» Гоголя // *Н.В. Гоголь и русская литература: Материалы Девярых Международных гоголевских чтений, посвященных двухсотлетию писателя.* – М.: Книж. дом «Университет», 2010. – С. 306-312. – ISBN 978-5-90-4101-09-01.



ДЛЯ ЗАМЕТОК

Формат бумаги 60x90 1/16, бумага офсет № 1, тираж 150 экз.

Подписано в печать 11.05.2010

Отпечатано в ДС «Оформитель»

г. Саратов, ул. Рахова 91/101

тел.: 8(8452) 52-02-05, 49-77-32