
ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1.09–2+929 Тургенев

МАНЬКОВСКИЙ А.В.¹ АВТОРСКАЯ РЕМАРКА В ДРАМАТУРГИИ И.С. ТУРГЕНЕВА: АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ. (Обзор).
DOI: 10.31249/lit/2021.04.03

Аннотация. Авторской ремаркой в драматургии традиционно интересуются три различные научные области: литературоведение (поэтика), театроведение и лингвистика – и у каждой свои методы ее изучения. Отсюда разнообразие терминов, порой определяющих родственные явления, но восходящих к различным типам классификаций. Исследования о ремарках в драматургии И.С. Тургенева, которых на порядок меньше, чем исследований о ремарках у А.П. Чехова или А.Н. Островского, также демонстрируют это разнообразие. В данном случае его следует признать плодотворным.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; драматургия; авторская ремарка; ремарочный субъект; структурно-семантический анализ; жанровая ремарка; афишная ремарка; паратекст; рамка.

MANKOVSKY A.V. The author's note in the playwriting of I.S. Turgenev: research aspects. (Review).

Abstract. Three different scientific fields are traditionally interested in the author's stage directions: literary criticism (poetics), theater studies and linguistics – all three have their own approach to this phe-

¹ Маньковский Аркадий Владимирович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

nomenon. This is the reason for the existence of different terms, defining some related phenomena, but belonging to different classification systems. The studies of the author's remarks in Turgenev's plays attract scholars attention less often than the same aspects in drama by Chekhov and Ostrovsky but their works on Turgenev demonstrate such terminological diversity as well. But in case of Turgenev it works as if fruitful.

Keywords: I.S. Turgenev; playwriting; author's note; stage-direction subject; structural and semantic analysis; genre remark; poster remark; paratext; frame.

Для цитирования: Маньковский А.В. Авторская ремарка в драматургии И.С. Тургенева : аспекты исследования. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 4. – С. 37–52.

DOI: 10.31249/lit/2021.04.03

По словам Н.И. Ищук-Фадеевой, сказанным еще в начале нулевых, «ремарка в последнее десятилетие стала предметом особенно пристального изучения, что свидетельствует <...> о кардинальном пересмотре принципов анализа драматургического текста»¹. Между тем ремаркам в драматических произведениях И.С. Тургенева и по сей день посвящено не так много исследований², хотя и в обобщающих работах по русской драматургии, и в работах о драмах самого Тургенева, которых также немало, встречаются значимые замечания, а порой и развернутые суждения о ремарках в его пьесах; встречаются они и в работах по теории драмы.

Так, говоря о перспективности «выстраивания драматической теории на основании идей исторической поэтики и компаративной риторики, рассматривающих произведение как коммуникативное событие, инициированное автором» [7, с. 43], Л.Г. Тютелова развивает свой тезис, в том числе и на материале драматических со-

¹ Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр : сб. научн. тр. – Тверь, 2001. – Вып. 2. – С. 5.

² В отличие, например, от А.П. Чехова, ремаркам в пьесах которого посвящено не только множество статей, но и монографии. См.: Доманский Ю.В. Чеховская ремарка : некоторые наблюдения. – Москва, 2014. – 120 с.

чинений Тургенева. Исследовательница опирается на понятие «ремарочного субъекта», введенное ею в защищенной ранее диссертации и использованное в ряде статей этого периода¹. В разбираемой статье оно определено так: «Ремарочный субъект – это субъект сознания, проявляющего себя в возможности особого видения и оценивания происходящего и извне – с границы художественной реальности, и изнутри, как тот, кто свободно перемещается от границы в самый центр драматического мира, максимально приближается к любым его героям. Голос ремарочного субъекта звучит благодаря ремаркам, свидетельствующим о “появлении” автора в пространстве героя» [7, с. 47]. «Причем, если Пушкин (прежде всего в “Борисе Годунове”. – А. М.) свою частную позицию стремится показать как позицию, приближающую нас к объективному восприятию события, то авторы середины XIX века не скрывают субъективности своего видения и оценки происходящего. А потому ремарочный субъект перестает быть лишь посредником в организации диалога автора и героя, автора и читателя. Он позволяет автору напрямую выразить свою частную точку зрения» [7, с. 49].

Драматургия И.С. Тургенева – один из первых и ярких примеров такой организации «пространственной точки зрения» в пьесе. «Ремарка позволяет драматургу не только вводить читателя в авторский мир, обозначать приоритетные позиции его восприятия “изнутри”, но и познакомить с авторской точкой зрения на него

¹ См.: Тютелова Л.Г. Чехов и Тургенев : проблема драматического пространства // Творчество А.П. Чехова : текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя : сб. материалов междунар. научн. конф. (Ростов-на-Дону, 1–3 октября 2010 г.). – Ростов-на-Дону, 2011. – С. 313–320; Тютелова Л.Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века : от драматургии романтиков к драматургии А.П. Чехова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Самара, 2012. – 43 с.; Тютелова Л.Г. Проблема «четвертой стены» в русской драме XIX века // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 1. – С. 286–293. Отдельно укажем более раннюю работу: Тютелова Л.Г. Автор и герой в драматургии И.С. Тургенева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11, № 4, ч. 6(8). – С. 1619–1625. Здесь, вместо «ремарочного субъекта», употреблены термины «авторский субъект» и «субъект авторского плана».

как частной и принципиально сопоставимой с позицией героя» [7, с. 49]. Прием, которым пользуется Тургенев для достижения этой цели, состоит в том, что «несколько персонажей, вследствие особенностей своего характера и положения в разворачивающихся событиях, как и ремарочный субъект, нарочито занимают позицию наблюдателей» [7, с. 49]. Таковы Ракитин и Шпигельский, Ислаев и его мать в «Месяце в деревне» (1850). «В последнем случае очевидно, что то, что видят персонажи (т.е. Ислаева и Ислаев, которые “дважды застают Наталью Петровну наедине с Ракитиным”. – А. М.), и то, что они понимают, совершенно не соответствует действительности» [там же]. Но и позиция ремарочного субъекта – это позиция «догадки» (ср. о Наталье Петровне в сцене с Ракитиным, в д. IV: «...она, видимо, не знает, что сказать»¹). И так как эта позиция «вполне сопоставима» с позициями героев, то и «видение происходящего» ремарочным субъектом «может восприниматься лишь как вероятностное»; во множестве примеров «в ремарке лишь строится предположение о том, что происходит с героями» [там же]. Примечательно также, что «смена ракурсов видения мира и смена пространственного положения ремарочного субъекта, наблюдающего событие “изнутри”, свидетельствует о том, что авторская позиция перестает “привязываться” к позиции видения кого-либо из героев» [7, с. 50]. В сцене между Натальей Петровной и Верой в действии III «Месяца в деревне» в ремарке отмечено, что Наталья Петровна «бледнеет», но той же ремаркой «подчеркнуто, что во время объяснения Вера, не поднимая головы, слушает Ислаеву. Кто же видит бледность героини? Очевидно, что это позиция ремарочного субъекта, не совпадающая даже пространственно с позициями персонажей». Комментируя ремарку в сцене последнего разговора между Беляевым, Натальей Петровной и Ракитиным (действие V): «Небольшое, довольно тягостное² молчание»³, – Л.Г. Тютелова утверждает, что «чем более уверенно говорит ремарочный субъект и чем скрытнее становятся герои, тем

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва, 1979. – Т. 2. – С. 376.

² Выделено Л.Г. Тютеловой.

³ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Т. 2. – С. 387.

менее читатель доверяет позиции видения, оформляемой как позиция ремарочного субъекта. В итоге читателю приходится самому решать, что же происходит и что представляют собой драматические персонажи». Отсюда важный вывод: «В перспективе развития русской драмы XIX века это приводит к новой форме драматического высказывания, выстраивающего образ мира на “территории сознания” читателя» [7, с. 50] – и, благодаря театру, зрителя. Подвижность авторской позиции, то приближающейся к персонажам, то отдаляющейся от них, сродни, по мнению Л.Г. Тютеловой, смене ракурса в кинематографе – искусстве уже следующего, XX в.

Р.А. Курбанова характеризует «структурно-семантическое своеобразие авторских ремарок» Тургенева в той же пьесе «Месяц в деревне», соотнося их по структуре, в соответствии с лингвистической традицией, «со словом, словосочетанием или предложением» [5, с. 13]. Исследовательница стремится выявить «особенности семантики ремарок» в комедии Тургенева с целью определить «своеобразие идиостиля писателя». Сочетая классификации ремарок, разработанные Н.А. Николиной¹ и Л.Д. Польшиковой², Р.А. Курбанова распределяет тургеневские ремарки по трем семантическим группам: «1) экспозиционные (*имение Ислаева; сад*); 2) ремарки, описывающие поведение, особенности речи героев; 3) ремарки, сопровождающие или предвещающие действия героев и характеризующие их психологическое состояние (интроспективные ремарки)» [5, с. 14]. Во второй группе автор выделяет две подгруппы: «а) речь персонажей с точки зрения эмоционального наполнения и качества голосового тона (*громко; ласково; робко; горько; уныло; вполголоса*); б) описание поведения героев, что передает позитивную или негативную авторскую оценку (*<краснея и потупя глаза, указывает> на Беляева; смеясь, протягивает ему руку*³; *молчание; говорит с <некоторым> усилием*)» [5, с. 14]. В последней под-

¹ Николина Н.А. Филологический анализ текста : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – Москва, 2003. – С. 206–207.

² Польшикова Л.Д. Ремарка // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – Москва, 2008. – С. 206.

³ Ремарки «смеясь» и «протягивает ему руку» встречаются в тексте пьесы только по отдельности.

группе, большая часть ремарок которой относится к Наталье Петровне, «присутствует семантика форм настоящего времени», что «поясняет интенции главной героини, <...> которая сама еще не осознает до конца, что влюблена в молодого учителя Беляева. В смысловой оппозиции автор представляет ремарки, которые при появлении мужа Натальи Петровны теряют свою эмоционально-экспрессивную окрашенность. <...> Так психологическая функция ремарок раскрывает причины поведения героини, которая хочет убежать от навязчивого субъекта, выражая свое нежелание находиться с ним рядом долгое время»¹ [5, с. 14].

К третьей семантической группе относятся ремарки «невербального выражения мысли (*опустив глаза; подумав; помолчав*)», раскрывающие «внутреннюю борьбу героини», и ремарки «ментальной семантики». Их также можно распределить по группам: «ремарки-глаголы, ремарки-существительные и ремарки-наречия». Ремарки-глаголы «эксплицируют речемыслительные процессы Натальи Петровны (*задумчиво повторяет² последние слова; она продолжает, несколько обиженная; останавливается <и> проводит <рукой> по лицу³*), а также имплицитно внутренне переживания и размышления героини (<...> *чертит зонтиком перед собой; принужденно улыбается; <неподвижно глядя на> пол*)» [там же]. Р.А. Курбанова классифицирует «основные движения и жесты, которые передают эмоциональную закрытость героини» и «состоят в следующем: 1) в желании спрятать лицо (*она прячет голову в руки; прижимает обе руки к лицу и падает <на> кресло*); 2) в желании спрятаться, провалиться сквозь землю (*она вдруг закрывает лицо руками, толкает дверь коленом и быстро уходит*); 3) умолкание, невозможность открыть уста (*после <небольшого> молчания; помолчав*). Однако чувство отверженности от мира, самоосуждение, укоры совести, которые испытывает героиня, выражены ремарками-наречиями (*принужденно смеясь; холодно; мрачно;*

¹ Речь, очевидно, идет об Ислаеве.

² У Тургенева «повторяя» (Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Т. 2. – С. 301).

³ Ремарки приводятся автором статьи не вполне точно (исправления в угловых скобках).

*живо; резко*¹), что указывает на нравственную чистоту героини и является началом ее раскаяния и оправдания» [5, с. 14].

А.Н. Зорин – автор монографии «Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков» [2], одна из глав которой содержит параграф о тургеневских ремарках. В цикле статей, появившихся следом за этой книгой, по крайней мере три посвящены ремаркам у Тургенева [4; 1; 3]; в них развиваются положения, высказанные в монографии. Наконец, результаты исследований были обобщены в защищенной вскоре диссертации². Во всех работах, с разной степенью конкретности, автор последовательно рассматривает «жанровые» и «афишные» ремарки, лишь намечая пути исследования «ремарок внутри действия» [2, с. 162]. «Жанровые» ремарки (т.е. жанровые подзаголовки) тургеневских пьес – тема отдельного разговора. Здесь лишь отметим, что наиболее точное, по мнению А.Н. Зорина, жанровое определение этих пьес как «сюжетов в форме диалога» восходит к определению самим Тургеневым жанра драматических произведений Пушкина³; исследователь подчеркивает, что «в жанровом смысле» тургеневские драматические опыты «для современных интерпретаторов остаются загадкой. Почти такой же, какой они были и в тургеневские времена» [4, с. 75].

Остановимся подробнее на «афишных» ремарках, представляющих и описывающих «действующих лиц драмы». В статье о них исследователь рассматривает «специфическую динамику “уплотнения” структуры ремарок в драматургии Тургенева – не столько во временной перспективе, сколько в жанровой: от нескольких десятков ремарок в сценах и “Завтраке у предводителя” до сотен в драмах, венчаемых 919-ю ремарками “Месяца в деревне”» [1, с. 231]. Для наблюдений А.Н. Зориным отобраны пьесы,

¹ Эта ремарка встречается один раз и относится к Шаафу (Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Т. 2. – С. 299).

² Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков : автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. – Саратов, 2010. – 38 с. О Тургеневе см.: Там же. – С. 26–27.

³ См.: Тургенев И.С. <Предисловие к французскому переводу «Драматических произведений Александра Пушкина»> // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва, 1982. – Т. 10. – С. 336.

«в которых развернута структура препозитивных ремарок проявлена наиболее явственно» [3, с. 130], и первая из них – «Неосторожность», в которой «пять действующих лиц. У всех есть имена, указан возраст и обозначены родственные и профессиональные связи – “жена”, “друг”, “служанка”. Сюжет развивается с участием всех этих персонажей, но в эпилоге, помеченном ремаркой “10 лет спустя”, герой, названный автором в предуведомлении “дон Пабло Сангре”», является «уже в другом социальном статусе и зовут его “граф Пабло”» [1, с. 231]. Используя «глобальную ремарку», Тургенев, по сути, «вводит в финале новое лицо, действующее в пьесе по принципу *deus ex machina*»: «неожиданное появление в эпилоге не заявленного в списке действующих лиц персонажа увеличивает степень аллегоричности финала» [3, с. 130].

В «Безденежье» (1846) – «11 действующих лиц: 10 мужчин и 1 девушка», но «полные имена и отчества» только у двоих – у главного героя Тимофея Петровича Жазикова и его соседа Василия Васильевича Блинова», которого автор дополнительно «характеризует ремаркой, обозначающей его социальное положение – “степной помещик”» [1, с. 232]. Кроме них и слуги Жазикова «старика» Матвея, который назван только по имени, «остальные персонажи имен не имеют, для них Тургенев использует более обобщенные, указывающие на социальный и национальный статус (“русский купец”, “немец”, “француз”), гендерную (“девушка”) или профессиональную принадлежность (“извозчик”, “приказчик из литографии”)). Ремарки «незнакомец» и «человек с собакой», представляющие героев, «чье присутствие в пьесе сразу заявлено как нечто обобщающее, надличностное, общечеловеческое», будят, по словам исследователя, не только «гоголевские и шекспировские», но и «чеховские» ассоциации: «Много лет спустя в “Вишневом саде” среди действующих лиц появится “прохожий”, который – как авторская ремарка, предвосхищающая действие, – очень напоминает тургеневского “человека с собакой”» [1, с. 232].

В одноактной комедии «Где тонко, там и рвется» (1848), в которой «действуют 10 персонажей: 4 женщины и 6 мужчин», «главные герои названы полными именами, у эпизодических лишь

обозначена профессиональная принадлежность (“дворецкий”, “слуга”)); значимое для русской литературы имя капитана Чуханова – Илья Ильич – мы узнаем лишь по ходу действия [1, с. 232–233]. «В этой пьесе для Тургенева впервые принципиальным оказывается пометить конкретной ремаркой возраст героев»: все главные действующие лица, за исключением тех же дворецкого и слуги, сопровождаются «конкретными ремарками возраста»; здесь же впервые употреблена «ремарка места действия: “*Действие происходит в деревне г-жи Либановой*”» [1, с. 233]. А.Н. Зорин отмечает, что «уже на уровне возрастных ремарок» «можно предположить суть интриги»: мужская группа персонажей («*Владимир Петрович Станицын, 28 лет*», «*Евгений Андреевич Горский, 26 лет*», «*Иван Павлыч Мухин, 30 лет*»), из которой следует исключить «*Капитана Чуханова, 50 лет*», «будет бороться за благосклонность персонажа по имени “*Вера Николаевна, 19 лет*”» [там же].

Комедия «Нахлебник», в которой, «как и в “*Месяце в деревне*”, самое большое число действующих лиц – 13», из которых 10 – «персонажи мужского пола», «выглядит уникальной уже на уровне предуведомительных авторских ремарок» [1, с. 234]. Дело не только в том, что большинству героев автор также дает полные имена («*Павел Николаевич Елецкий*», «*Василий Семенович Кузовкин*», «*Флегонт Александрович Тропачев*»), но и в том, что «каждый персонаж получает подробную характеристику, напоминающую мини-очерк об этом человеке и, безусловно, отсылающую к прозаическим текстам Тургенева». Сопоставляя «ремарки, характеризующие действующих лиц, с фрагментами прозаических текстов писателя», исследователь приходит к заключению, что «в поисках нового способа отображения на сцене реалий тогдашней жизни Тургенев надеется на опыт прозы как универсального средства трансформации устаревшего театрального языка», в то время как его рассказы, повести и романы «драматургичны с точки зрения характеристики героев или обозначения места действия»: так, «почти никто из персонажей не начнет “двигать сюжет”, пока автор сам, лично, без участия кого-либо, не представит его текстом, очень напоминающим по форме некоторые предуведомительные ремарки к пьесам» [1, с. 234].

Самая развернутая из ремарок действующих лиц в «Нахлебнике» – вообще самых развернутых в драматургии Тургенева – «афишная» ремарка Флегонта Александровича Тропачева¹, из которой, «еще не начав читать пьесу», получаем представление о его «внешности (*высокого роста, виден собою, говорит громко*)»; «возрасте (*36 лет*)»; «материальном положении (*помещик, 400 душ, носит лакированные сапоги и палку с золотым набалдашником*)»; «социальном статусе (*не женат, служил в кавалерии и вышел в отставку поручиком, ездит в Петербург и собирается за границу*)»; «характере (*говорит громко, рисуется, по природе грубоват и даже подловат*)»; «стиле одежды (*зеленый круглый фрак, гороховые панталоны, шотландский жилет, шелковый галстух с огромной булавкой, носит лакированные сапоги*)» [1, с. 234–235]. Точно так же в романе «Дым» (1865–1867), прежде чем ввести в действие главного героя, Григория Михайловича Литвинова, Тургенев подробно о нем рассказывает², так что читатель заранее успевает составить представление о внешности, возрасте, «социальном статусе (*сын отставного служаки – чиновника из купеческого рода, мать его была дворянка*)», характере и «стиле одежды (*просторное пальто немецкого покроя и серая мягкая шляпа*)» персонажа. «Внешнее, даже беглое сравнение этих текстов говорит о внутренней общности приема, избранного Тургеневым для характеристики героев пьесы “Нахлебник” и романа “Дым”», а временная дистанция между произведениями позволяет говорить «об обратной связи – влиянии драматургии на прозу» [1, с. 235].

Продолжая развивать ту же тему, А.Н. Зорин указывает [3], что «сопоставление текстов “Записок охотника” с пьесами, созданными в конце 1840-х, позволяет отметить уникальные ремарочные конструкции в прозе, скорее характерные для текста драмы» [3, с. 134]. Рассматривая фрагмент рассказа «Уездный лекарь» (1847), в котором герой излагает «историю своей любви», А.Н. Зорин обращает внимание на ремарку повествователя в скоб-

¹ См.: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Т. 2. – С. 114.

² См.: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва, 1981. – Т. 7. – С. 253.

ках, сопровождающие рассказ героя и «характерные для драм» (например, «*(Он откашлялся и протер глаза)*»; «*(мой лекарь часто употреблял слово: вдруг)*»¹ и пр.), и делает вывод, что «в повествовании возникают два различных типа авторского комментария: собственно прозаический (слова автора после прямой речи) и драматургический (ремарки в скобках)» [3, с. 134]. В результате «возникает уникальная многоуровневая повествовательная структура» [3, с. 135], которую исследователь пытается описать в терминах современной нарратологии. По его словам, «Тургенев вольно смешивает самые разные формы авторского повествования»: «аукториальный гомодиегетический», «акториальный гомодиегетический» и «формы гетеродиегетического повествования ауктора». В последнем случае повествователь «вмешивается в стройный рассказ своими комментариями, размывая монологическую исповедальность и нескритичность его восприятия», как в вышеприведенных ремарках. Тот же прием применен Тургеневым и в рассказе «Свидание» (1850), где «ремарка в скобках» «соседствует с традиционным» для прозы комментарием, в других рассказах из цикла «Записки охотника», «хотя и в меньшей концентрации», «что усиливает уже отмеченный драматургический эффект» [3, с. 135].

В заключение исследователь повторяет вывод, сделанный им еще на страницах книги 2008 г., посвященных изучению тургеневской ремарки: «Поиск Тургеневым адекватных описательных форм в раскрытии характера персонажей как в прозе, так и в драме приводит его к использованию сложных, интегрированных форм повествования, выраженных в прозаизированной ремарке. <...> Во многом преодолевая традиционные для эстетики своего времени ограниченные возможности ремарки в драме, Тургенев новаторски использует повествовательные возможности различных ремарочных конструкций в пространстве диалога и монолога прозы» [3, с. 135–136; 2, с. 170–171].

Иной подход к изучению проблемы демонстрирует Е.В. Титова [6], рассматривающая ремарку как часть паратекста драмы.

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва, 1979. – Т. 3. – С. 41, 42. *Курсив авт. обзора.*

Пьесы И.С. Тургенева, по ее мнению, дают благодарный материал для изучения «особенностей рамки как границы драматургического действия, отделяющей тексты реплик от паратекста» [6, с. 49]. Согласно наблюдению Е.В. Титовой, «ремарки, предвещающие действие, почти во всех пьесах Тургенева начинаются одинаково словами “Театр представляет...” улицу, гостиную, залу и содержат в себе отсылку к метатеатральности», а в трех пьесах («Где тонко, там и рвется», «Холостяк» и «Месяц в деревне») в начальной ремарке дается «отсылка к одному и тому же предмету – стенным часам»: «Общность элементов обрамления разных пьес дает повод к их сопоставлению и совместному рассмотрению» [6, с. 50].

Центральная часть статьи посвящена анализу паратекста пьесы «Безденежье», вступительная ремарка которой «номинативна» («Комната, довольно порядочно убранная...»¹), что представляет исключение «в ряду подобных элементов тургеневских пьес» и являет собою «знак проникновения эпических структур в драму», так как это «характеристика предельно субъективная» [6, с. 50–51]. В паратексте «Безденежья» есть и другие «эпические вкрапления» [6, с. 51]. Такова «относящаяся к Жазикову» ремарка «Начинает петь итальянскую арию»², «типологически» примыкающая «к разновидности “песенных номеров”»³, в которой «паратекст замещает звучащее слово и представляет широкий спектр вариаций при сценической интерпретации» [6, с. 51]. Такова и относящаяся к тому же персонажу ремарка «...берет французский роман»⁴, а именно – «ремарка действия с использованием конкретного предмета» [6, с. 51]. Несмотря на принадлежность к разным типам, обе ремарки содержат и нечто общее: они «не просто выполняют указательную функцию», но становятся «самостоятельным художественным словом, требующим к себе особого внимания при перекодировке текста драмы в театральную поста-

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Т. 2. – С. 49. – *Курсив авт. обзора.*

² Там же. – С. 52.

³ См.: Доманский Ю.В. Чеховская ремарка : некоторые наблюдения. – С. 30.

⁴ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Т. 2. – С. 58.

новку». Здесь нужна именно интерпретация, а не «дословное воспроизведение»: «В отличие от читателя, знающего паратекст, зрителю в процессе восприятия пьесы трудно отличить итальянскую арию от любой другой, уловить национальную принадлежность и жанр книги, находящейся в руках персонажа» [6, с. 51].

Как и А.Н. Зорин, Е.В. Титова отмечает в паратексте пьесы присутствие таких персонажей, как *Человек с собакой* и *Незнакомец*, к ним она присоединяет и *Девушку*, которая в списке действующих лиц находится выше их; их «безымянность и предельная обобщенность», по словам Е.В. Титовой, настораживают. По традиции «все незначительные по социальному статусу действующие лица помещаются в конце списка в форме множественного числа и перечисления», Тургенев же «выделяет каждого персонажа социальных “низов” как отдельного героя», что говорит о «возрастании их влияния на ход действия» и проникновении в драму элементов теории детерминизма: «второстепенные персонажи в драме перестают быть фоном и бросают вызов главному герою», «представляя собой собирательный образ нового антагониста» – среды [6, с. 51–52]¹. Среда, состоящая из «безымянных второстепенных персонажей», доминирует над героем: из 11 действующих лиц «на стороне героя» оказываются лишь слуга Матвей и помещик Блинов, «появление которого в финале пьесы как *deus ex machina* имеет слишком вероятностный характер». Все это свидетельствует о сдвиге «в системе персонажей драмы и передвижении периферийных лиц к центру этой системы»; «центр при этом остается на своем месте и пока еще справляется с противостоянием среде» [6, с. 52].

Отдельно Е.В. Титова останавливается на появлении лексемы «голос» «в номинациях персонажей перед репликами», варьирующей «следующее за собой наименование субъекта речи в рамках одного эпизода» [там же] («Голос немца-сапожника» на «Голос сапожника», «Голос русского купца» на «Голос купца», «Голос хриплый и грубый» на «Голос незнакомца» и просто «Не-

¹ См. также: Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии : учеб. пособие. – Тверь, 1993. – С. 44.

знакомца»¹ и т.д.). Как видим, «наименование персонажа перед репликой», так же как и «другие элементы паратекста» в драматургии Тургенева, отклоняется от нормы, которая, очевидно, заключается в «предельной стабильности» номинаций и «соответствии» их «списку действующих лиц». Необычно и то, что «большая часть диалогов происходит не на сцене, а в передней»: главному герою, Жазикову, приходится «разыгрывать перед зрителями пантомиму либо оставаться в бездействии» [6, с. 52] на сцене.

Все это создает «определенный акцент на паратексте» [там же]: «автор, явленный в паратексте драмы, превращается в повествователя и вводит в драматургический текст принципиально не свойственную этому тексту фокализацию, в данном случае – изображает происходящее с позиции слушателя, который сначала слышит голос и дает ему характеристику, потом определяет его как незнакомца» (в последнем из приведенных выше примеров). По словам Е.В. Титовой, «противопоставление имени героя в списке действующих лиц как элементе паратекстуальной рамки и внутри паратекста пьесы – в номинации персонажа перед репликой» показывает, что «в смежных понятиях рамки и паратекста формируются черты, их все же разделяющие, хотя в соответствии с нормой они должны совпадать» [6, с. 53].

Другая особенность паратекста пьес Тургенева, кроме «эпических вкраплений», заключается в ремарках, «следующих за наименованием персонажа и начинающихся с местоимения “который”» [6, с. 54], напр.: «Шпундик (*который собирался идти*)», «Мошкин (*который не садился с тех пор, как встал <...>*)» («Холостяк»²); «Наталья Петровна (*которая все время неподвижно глядела на пол*)» («Месяц в деревне»³). Эта особенность нарушает традиционное представление о ремарке как «независимом элементе, который не должен быть грамматически связан с другими частями паратекста или текста» пьесы: «местоимение “который” на границе двух элементов паратекста (“номинация персона-

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Т. 2. – С. 50–51, 52–54, 55–56.

² Там же. – С. 182, 196.

³ Там же. – С. 347.

жа” и “ремарка”. – А. М.) кажется инородным». Тургенев таким образом, по мнению исследовательницы, «постулирует внутреннюю связь элементов паратекста, их взаимодействие и между собой, и с текстом реплик» [6, с. 54].

В «Нахлебнике» Е.В. Титова обнаруживает «особую разновидность ремарки с местоимением “который”» [там же]: «Тропачев (*продолжая поглядывать на Елецкого, которого начинает смешить Кузовкин*)»¹. Согласно классификации А.Б. Пеньковского – Б.С. Шварцкопфа, на которую ссылается исследовательница, это «ремарка действия, включенная в реплику персонажа», и она может иметь «только одну отсылку – на действие самого персонажа, на чужое физическое действие или на их совместное действие» [6, с. 54]². Перед нами же «трехсоставная ремарка», соединяющая в себе «три персонажа: Тропачева, в реплику которого включена ремарка, Елецкого как объект его внимания и носителя чужого действия, но еще и Кузовкина как причину чужого действия», и являющая «пример межродового синтеза эпики и драмы, а также увеличения смысловой нагрузки на паратекст драматургического произведения» [6, с. 54]. Не менее интересный пример употребления конструкции с местоимением «который» в той же пьесе представлен ремаркой «Елецкий (*который желал бы переменить предмет разговора*)»³, вводящей «действие не в изъявительном наклонении, как полагается ремарке, а в сослагательном» [6, с. 54] и также выходящей за рамки классификации А.Б. Пеньковского – Б.С. Шварцкопфа, так как, по мнению Е.В. Титовой, она «скорее репрезентирует “внежизненно активную” позицию автора⁴, чем обозначает речевое или физическое действие персонажа» [6, с. 55].

Один из выводов Е.В. Титовой заключается в том, что несмотря на сходство значений терминов «рамка» и «паратекст»,

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Т. 2. – С. 136.

² См. также: Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране : сб. ст. – Москва, 1986. – С. 160–161.

³ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Т. 2. – С. 161.

⁴ См.: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – Москва, 1986. – С. 175.

«предпочтительнее не отождествлять эти понятия», а говорить «о рамочной функции паратекста, существующей наряду с информативной, структурообразующей, метатекстуальной, оценочной и другими его функциями» [6, с. 55].

Список литературы

1. Зорин А.Н. Афишная ремарка пьес И.С. Тургенева. К проблеме автоцитации // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых : в 3 ч. – Саратов : Изд. центр «Наука», 2009. – Вып. 12, ч. 1/2. – С. 231–238.
2. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 2008. – 240 с.
3. Зорин А.Н. Ремарка в драматургии И.С. Тургенева. Особенности характероложения и прозаизации // Вестник Московского государственного областного университета. Серия Русская филология. – 2010. – № 1. – С. 129–136.
4. Зорин А.Н. «Сюжеты в форме диалога» : жанровая ремарка пьес Тургенева. Интерпретационный аспект // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Социология. Политология. – 2009. – Т. 9, № 2. – С. 70–76.
5. Курбанова Р.А. Структура и семантика ремарок в пьесе И.С. Тургенева «Месяц в деревне» // Духовно-нравственные основы русской литературы : сб. науч. статей / науч. ред. Н.Г. Коптелова ; отв. ред. А.К. Котлов. – Кострома : КГУ, 2020. – С. 13–15.
6. Титова Е.В. Рамочная функция паратекста в драматургии И.С. Тургенева // Новый филологический вестник. – 2018. – № 4 (47). – С. 48–57.
7. Тютелова Л.Г. Проблема пространственной точки зрения в драме // Культура и текст. – 2019. – № 4 (39). – С. 41–53.