

4. ФУНКЦИОНАЛЬНО-КОММУНИКАТИВНОЕ ОПИСАНИЕ ЯЗЫКОВЫХ КАРТИН МИРА

УДК 82.161.1-2"20"

РЕМАРОЧНЫЙ ПЛАСТ СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ: КОНЦЕПТУАЛЬНО-ОБРАЗНОЕ И КОММУНИКАТИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

Зайцева И. П.

*УО «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»,
Витебск, Беларусь
E-mail: irinazaj91@mail.ru*

Статья посвящена рассмотрению особенностей одного из структурно-функциональных компонентов драматургических произведений – ремарочному пласти, который традиционно понимался как композиционно-речевая зона, наделяемая служебной функцией (Б.В. Томашевский) по отношению к композиционно-речевой зоне персонажей (собственно драматургическому диалогу). Анализ пьес современных авторов (Н. Коляды, А. Слаповского, Е. Черлака) свидетельствует, что в русской драматургии конца XX–XXI вв. ремарка занимает более значимое место, нежели отводимое ей ранее. Это находит проявления в явно большем распространении беллетризованной ремарки, которая отличается от типичной ремарки не только значительной развернутостью и, как правило, собственной композиционной структурированностью, но и наличием в ней речевых средств с очевидными образным и оценочным компонентами, что, в свою очередь, расширяет возможности воплощения в пьесе концептуально-эстетической позиции драматурга, его отношения к выводимым в пьесе персонажам. Трансформация функций ремарочного пласта отражена и в теоретическом осмыслении этого феномена в филологической науке: определения ремарки в справочных терминологических источниках XXI в. отличает более глубокое и разноаспектное ее описание. В частности, исследователи предлагают классифицировать ремарки по принципам, которые ранее не принимались во внимание (например, с учетом динамики взаимодействия речи персонажей и ремарок); выделяют такое свойство ремарки современных пьес, как сценарность, и т. п.

Ключевые слова: драматургия, композиционно-речевая зона, автор-драматург, ремарочный пласт, персонаж, беллетризованная ремарка, сценарность, оценочность, образность.

ВВЕДЕНИЕ

На новейшем этапе языковедческого и междисциплинарного знания (в данном случае имеются в виду те «стыковые» области, в которых ведущим или отчетливо выраженным является лингвистический компонент) открылись возможности для более разноаспектного и глубокого исследования художественной речи (языка художественной литературы), воплощённой в литературных произведениях различной родолитературной и жанровой принадлежности. Это находит отражение и в дифференциации ряда научных направлений, в которых автономизируются области, сосредоточивающие исследовательское внимание именно на рассмотрении словесно-художественных произведений. К таковым принадлежит, например, *коммуникативная стилистика художественного текста*, выделившаяся в отдельную область исследования внутри *коммуникативной стилистики текста*: «новое направление современной функциональной стилистики, ... комплексно изучающее целый текст (речевое произведение) как форму коммуникации и явление идиостиля. ... Среди экстралингвистических факторов общения для

коммуникативной стилистики художественного текста актуальны личность автора и адресата; цели и задачи, определяющие их первичную и вторичную коммуникативную деятельность; специфика сферы общения; характер ситуации; жанр и т. д.» [2, с. 157].

При этом современная драматургическая речь – словесное пространство пьес, созданных на рубеже прошлого и нынешнего столетий, а также в XXI веке – оказывается объектом рассмотрения достаточно редко, на что уже указывалось в ряде наших работ (см., например: [4; 5]). Между тем разноаспектные исследования феномена художественной драматургической речи представляются весьма актуальными для более глубокого постижения не только своеобразия языка художественной литературы, но и многих явлений и процессов, характерных для функционирования языка современного периода в принципе. Это обусловливается прежде всего таким качеством драматургии (в данном случае речь идёт о драматургии русской), как *жизнеподобие речевых портретов персонажей*: во все периоды её существования особенностью большинства пьес (за исключением нескольких, достаточно камерных, жанровых форм) являлась максимальная приближенность словесной ткани произведения к тому, как говорили «в жизни», т. е. к *живому* языку той или иной эпохи, который, как известно, реализуется преимущественно в разговорной коммуникативно-речевой сфере (как в разговорно-литературной ее разновидности, так и в более сниженных –разговорно-бытовой и разговорно-просторечной).

Поскольку из двух *композиционно-речевых* зон, образующих драматургический текст: *зоны персонажей* и *зоны автора* – в пьесе практически всегда существенно преобладает первая, наибольший исследовательский интерес при анализе произведений, принадлежащих к различным жанрам драматургии, представляет именно воплощённая в них речь персонажей, собственно драматургический диалог. Возможности авторского «присутствия» в пьесе весьма ограничены – это лишь так называемые *рамочные* элементы произведения *название; жанровая* (или *жанрово-стилистическая*) *квалификация* пьесы; *эпиграф; посвящение; список, представляющий действующих лиц; ремарочный пласт*, – часть из которых носит факультативный характер. При этом из всех перечисленных компонентов драматургического текста наиболее явно и развернуто автор может заявить о себе именно в ремарках, несмотря на то что ремарочному пласту в пьесе традиционно отводилась вспомогательная роль – ср., например, характеристику ремарок в классическом учебном пособии Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (впервые издано в 1925 г.): «**Ремарки имеют служебную роль** сообщения о художественном замысле актерам и режиссеру и поэтому обычно излагаются простым, обычным прозаическим языком. **В редких случаях мы видим применение художественного стиля в ремарках в целях большей эмоциональной убедительности указаний**» (выделено мною. – И. З.) [10, с. 140]. В то же время, как следует из приведенного высказывания, исследователь допускает возможность отхода от традиционных формы и назначения ремарки в случае наделения этих элементов текста пьесы большей воздействующей функцией (вероятно, при реализации текста пьесы в *сценической* ипостаси).

Между тем в современной драматургии – произведениях, созданных на рубеже XX–XXI веков и в первые десятилетия нынешнего столетия – имеет место ряд фактов, которые свидетельствуют об определённой трансформации *зоны* автора, что позволяет сделать вывод и об определенных изменениях в характере и степени представленности в пьесе авторского «голоса».

Цель настоящей публикации – наблюдение за изменениями такого рода в ряде пьес современных авторов с последующим их анализом в русле тенденций, характерных для развития драматургической речи на данном этапе ее развития.

Материалом послужили произведения нескольких авторов – прежде всего **Николая Коляды**, активно работающего в драматургических жанрах на протяжении более чем тридцати лет (на сегодня в его творческом багаже более 100 пьес, пользующихся популярностью в том числе у режиссеров и зрителей); **Алексея Слаповского**, известного писателя и сценариста, среди произведений которого пьесы занимают существенное место; **Егора Черлака** – автора, не так давно пришедшего в драматургию, но при этом уже завоевавшего своими пьесами определенное признание читателей и зрителей.

Основными методами исследования являются в данном случае дискурсивный метод, коммуникативный метод, методы композиционного и семантико-стилистического анализа.

ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНОГО МАТЕРИАЛА ИССЛЕДОВАНИЯ

Переходя к исследованию конкретного текстового материала в заявленных аспектах, целесообразно остановиться на рассмотрении тех изменений, которые в течение нескольких десятилетий (начиная с середины прошлого столетия) произошли в трактовке ремарки как термина, обозначающего один из конструктивных элементов драматургического произведения.

В «Краткой литературной энциклопедии» (1971) ремарка определяется как «замечание автора в тексте пьесы (обычно в скобках), поясняющее обстановку действия, а также внешность и поведение действующих лиц: их уход, приход, передвижение по сцене, поступки, жесты, интонации» [1, с. 250]. При этом отмечается, что «иногда ремарки дополняют сведения о персонажах: их точный возраст, черты характера, детали биографии (у Г. Гауптмана, Б. Шоу и др.)», а также вводится в научный оборот термин «беллетризованная ремарка», который, как можно будет убедиться в дальнейшем, активно используется при описании разновидностей ремарок практически во всех справочных источниках последующего времени («встречаются так называемые беллетризованные ремарки (например, у Л. Андреева, М. Метерлинка, Б. Шоу)» [1, с. 250]).

Так, в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) и в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001), где помещены определения ремарки, принадлежащие В.Е. Хализеву (в целом сходные с приводимой ранее трактовкой Б.В. Томашевского) отмечается, что «для многих пьес 20 в. характерна **развернутая, беллетризованная ремарка**» (выделено мною. – *И. З.*) [12, с. 293]; [11, стб. 870].

О возрастании значимости ремарки в структуре драматургического дискурса можно судить по значительно более обширному, нежели ранее, определению этого

термина, которое помещено в словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» (2008). В этом определении предлагается *функциональная* классификация ремарок, довольно заметно отличающаяся от принятых ранее (ср., в частности формулировки о назначении ремарок в предыдущих определениях): «**РЕМАРКА** – драматургический термин, обозначающий пояснения, замечания, комментарии к изображаемому в драме событию. ... Ремарка должна отвечать на вопросы: где, когда совершается изображенное событие, кто участвует в нем, в какой зависимости изображенное событие находится с предшествующим ходом действия. Различаются в зависимости от функций **вступительные, технические и психологические** ремарки» (выделено мною. – И. З.) [8, с. 206]. В определении, из которого взят фрагмент, содержится также замечание о возможной дополнительной функции *вступительных*, или *начальных*, ремарок (предшествующих собственно драматургическому диалогу), которые в отдельных случаях, помимо прочего, указывают режиссеру «на монтажную последовательность в изображении, что является отличительным признаком **сценарных** ремарок. Считается, что сценарная ремарка – это образная характеристика свершающегося в настоящий момент действия, которая **даёт направление для кинематографического прочтения**» (выделено мною. – И. З.) [8, с. 206].

Краткий обзор определений ремарок, которые помещены в специальных справочных источниках, изданных на протяжении почти векового периода, отражает динамику осмысления этого компонента драматургического произведения на основе исследования появившихся за это время пьес, свидетельствуя, с нашей точки зрения, о постепенном и при этом довольно заметном расширении его функций в драматургии XX и XXI веков. Этот процесс закономерно находит отражение в *речевом исполнении* ремарочного пласта пьесы, в его *композиционно-стилистическом оформлении*.

Беллетризованная ремарка, на которую исследователи обратили внимание довольно давно, однако рассматривали ее как нетипичный для художественной драматургической структуры композиционный элемент, в современных пьесах встречается гораздо чаще. Так, например, первое действие пьесы **Егора Черлака** с весьма оригинальным названием «Ипотека и Вера, мать ее» (2011) начинается следующей ремаркой:

«Обычный кабинет в районной прокуратуре: выдавшая виды мебель с инвентарными номерками, заваленный бумагами и справочниками стол. На подоконнике – полузасохший столетник. На стене тикают часы. Под ними – календарь, пластмассовый бегунок которого, по-видимому, уже давно не отмечает новые дни. Но что действительно приковывает взгляд – так это шикарные рыцарские латы. Они стоят в углу, блестящие металлические руки пустотелого «крестоносца» опираются на длинный меч.

За столом сидит Ярослав Игоревич. Несмотря на то, что в кабинете жарко и душно, он одет по всей форме: рубашка, галстук. Синий прокурорский китель с погонами застёгнут на все пуговицы.

Вера пристроилась на шатком стуле рядом со столом хозяина кабинета. Она равнодушно отвечает на вопросы следователя, а сама то и дело поглядывает на большой сверток. В нем – плотно упакованная в одеяло и пеленки ее новорожденная дочка Ипотека. Сверток с ребенком Вера оставила на другом столе – у двери, рядом с зачехленной пишущей машинкой» [13, с. 43].

Приведенный композиционно-стилистический фрагмент пьесы отличается особенностями, характерными для беллетризованной ремарки: явная *развернутость*, т. е. значительно больший, нежели у ремарки традиционной, объем и очевидная *композиционно-тематическая структурированность* (членение на абзацы, каждый из которых имеет свою микротему). Однако помимо этого данному фрагменту драматургического текста присущи и еще некоторые, не свойственные традиционной ремарке, качества: литературно-разговорная тональность, предполагающая включение в текст речевых элементов *образного* и *оценочного (образно-оценочного)* характера, в которых так или иначе проявляется позиция драматурга (в связи с этим уместно напомнить приводимое ранее замечание Б.В. Томашевского о том, что ремарки «обычно излагаются простым, обычным прозаическим языком»). В процитированной ремарке из пьесы Е. Черлака это свойство выражено не особенно явно – авторская ирония по отношению к изображаемому здесь, скорее, намечена «пунктирно», – что проявляется во введении в словесное пространство ремарки слов и выражений с образной и / или оценочной семантикой, вполне соответствующих разговорно-литературному регистру общения, в том числе и явных тропов: *видавшая виды мебель; шикарные рыцарские латы; металлические руки пустотелого «крестоносца»; (Вера) пристроилась на шатком стуле; плотно упакованная в одеяло и пеленки ее новорожденная дочка* и т. п. (ср., в частности: «**Видать** (видывать) **виды**... 2. Быть потрёпанным, потертым», «**ВИДАТЬ** ... кого-что. 1. ... Разг. = Видывать» [3, с. 129]; «**ПРИСТРОИТЬСЯ** ... 1. Разг. Поместиться, расположиться где-л., около кого-, чего-л. *Пристроиться на диване* [3, с. 991]; «**ШАТКИЙ** ... 1. Неустойчивый, шатающийся. *Шаткий стол, стул*» [3, с. 1491]). Стилистическая отмеченность обозначенной тональности поддерживается в данной ремарке и речевыми средствами других уровней языка – в частности, синтаксического: использованием характерных для разговорной сферы общения конструкций – неполных предложений (*На подоконнике – полузасохший столетник* и т. п.) и двусоставных предложений небольшой протяженности (*На стене тикают часы* и т. п.).

Значительно более выражены все свойства беллетризованной, или *повествовательной*, ремарки в драматургических произведениях **Николая Коляды**, который в течение нескольких последних десятилетий принадлежит к наиболее *репертуарным* драматургам. Объемные ремарки, представляющие по сути автономные во многих отношениях – композиционном, семантическом, интонационном (но не в концептуально-эстетическом и дискурсивном) – фрагменты произведения, являются отличительной чертой большинства пьес этого, в особенности созданных в нынешнем столетии. Далее приводится одна их типичных для драматургических текстов Н. Коляды начальных ремарок (при этом отнюдь не

самая объемная), помещаемых обычно **после** списка, в котором представлены действующие в пьесе лица, **предваряя** композиционно-речевую зону персонажей; это ремарка из пьесы «Баба Шанель» (2010):

«ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Актальный зал ДК ВОГ (Всероссийского Общества Глухих) празднично украшен ленточками, бантиками, воздушными шариками, стенгазетами с фотографиями и плакатами с надписями: «Ансамблю «Наитие» – 10 лет! Ура! Желаем здоровья и счастья! Ваш коллектив ДК ВОГ! Ваши поклонники! Ваши друзья! Ваши родные и близкие!».

Здесь, в актовом зале, есть маленькая эстрада, она в углу чуть-чуть возвышается над всем полом. На эстраде стоит фортепиано, возле него – журнальный столик, на нем – ваза с цветами. Рядом, прикрытая старой кулисой, на постаменте возвышается чья-то огромная белая гипсовая голова – не понять чья, профиль едва под тряпкой вырисовывается. Тут же стоят большие напольные, вычурные часы. Маятник в них качается. Тут же – трибуна для выступлений.

Еще в актовом зале великое множество стульев. Они стоят кучками, друг на дружке, дожидаясь разных собраний и совещаний. Стулья все одной масти, с блестящими никелированными ножками. А еще актальный зал используют, как танцевальный класс, и потому одна стена зала – вся сплошь в зеркалах. На этой стене слева и справа шторы, которые, в случае чего, можно задернуть и – нет зеркал.

В актовом зале недавно постелили новый паркет и паркет этот, когда кто-то идет, противно скрипит.

В центре зала под огромной хрустальной люстрой, покрытый белой скатертью, стоит квадратный стол. На нем море тарелок, банок, каструлек, а в них – салаты, закуски, пирожки, булочки, пампушки, в бутылках – морсы, соки, напитки, компоты и еще много-много всякого такого, что могут приготовить и принести на праздник только трудолюбивые, хозяйственные, упорные, усидчивые и настырные бабушки. Стол накрыт ровно на шесть персон.

А вот и они – персоны. В зал быстро, легко и совсем не по-стариковски входят КАПИТОЛИНА ПЕТРОВНА, САРА АБРАМОВНА, ИРАИДА СЕМЕНОВНА, НИНА АНДРЕЕВНА, ТАМАРА ИВАНОВНА. Им всем соответственно – 90, 85, 80, 75 и 70 лет. Но все они выглядят на один какой-то такой не дряхлый стариковский возраст – весьма молоджавы, суетливы, подвижны.

Они быстро и молча идут к зеркалам. Идут. Подолы сарафанов метут скрипящий паркет. Идут, молчат, тяжело дышат.

Встали в линию, смотрят на себя. В руках у каждой цветы в шуршащем целлофане.

Стоят, молчат, не двигаются, сдерживают дыхание, потому что все пятеро страшно возбуждены, они все почти на грани истерики: ведь только что закончился отчетный концерт ансамбля русской песни

«Найтие», где все пятеро являются солистками, и потому такой высокий душевный подъем у бабушек.

А наряжены они соответственно для участниц ансамбля русской песни: у всех пятерых на головах высоченные кокошники, расшитые золотыми и серебряными нитками, украшенные фальшивыми жемчужинками и стразами, звездами, цветочками, колокольчиками, подковами, веточками. Пряж горят кокошники, горят!» [6].

В процитированном тексте присущие беллетризованной ремарке свойства представлены более полно и наглядно, нежели в приводимой ранее. Об этом свидетельствуют как формальные признаки: значительный объем, очевидная композиционная структурированность (эта ремарка членится на 10 (!) абзацев), – так и отличающая данный текст очевидные оценочность и образность. Последние качества находят выражение в широком диапазоне форм, свойственных преимущественно разговорной сфере общения. Помимо уже отмеченных ранее: введение в текст стилистически маркированных слов и выражений («**ВЫСОЧЕННЫЙ**. Разг. Очень высокий» [3, с. 184]; «**ПРЯМО** ... частица. 1. Разг. Совершенно, действительно. Отец, прямо вылитый отец» [3, с. 1040] и т. п.) и синтаксических конструкций (*Идут. Подолы сарафанов метут скрипучий паркет. Идут, молчат, тяжело дышат* и т. п.; в том числе – с подчеркнутой экспрессивностью: *Пряж горят кокошники, горят!*) – это также развернутые, на первый взгляд, даже излишне детализированные, характеристики и персонажей, и иных деталей коммуникативной ситуации. Действующие в пьесе лица, представленные вначале по имени и отчеству, а затем любовно называемые автором *бабушками*, охарактеризованы как «*трудолюбивые, хозяйственные, упорные, усидчивые и настырные*»; они все «*выглядят на один какой-то такой не дряхлый стариковский возраст – весьма моложавы, суетливы, подвижны*». С не меньшей тщательностью, в явном субъективно-образном ключе, в ремарке описано не только психологическое состояние персонажей, но и детали внешнего вида – ср., в частности: *А наряжены они соответственно для участниц ансамбля русской песни: у всех пятерых на головах высоченные кокошники, расшитые золотыми и серебряными нитками, украшенные фальшивыми жемчужинками и стразами, звездами, цветочками, колокольчиками, подковами, веточками.*

В некоторых пьесах Н. Коляды начальные ремарки отличаются еще большей непохожестью на ремарки в традиционном понимании, безусловной оригинальностью, что, несомненно, позволяет считать их одной из весьма выразительных черт *индивидуально-авторской* манеры этого драматурга. Это присуще, например, начальной ремарки его небольшой пьесы «Театральный романс» (1996), начало которой приводится далее:

*«Фойе маленького провинциального полуподвального или глубоководного театра. Ах! Вот о таком я мечтаю! **Слышите вы**, там, в последнем ряду, о чем **я мечтаю?** **Вам** не понять. Вот взять бы **в моей хрущевке** вырыть бы поглубже подвал, а потом там фонарей кучу, а потом занавес, артистов, зрителей и играть, играть, играть... Хотя бы даже вот эту пьесу, что пишу. А что? Она на двоих. Затрат мало. Штук тридцать-сорок*

женских норковых шубок купить – и все. Но шубки не главное, а главное тут – серсо – есть такое слово. И чтоб артисты: петелька-крючочек, петелька-крючочек... Знаете, что такое? Это когда я тебе – петельку, а ты мне – крючочек, я тебе – вопрос, а ты мне – ответ. Ну, как в жизни. И вот вам уже – Театр. Петелька-крючочек, петелька-крючочек...

*Ну, можно и другие пьесы, не обязательно эту. Да и вообще пьесы – неважно какие, а главное, чтоб, главное, **понимаете ли**, чтоб, **понимаете ли**... чтоб в антракте и перед спектаклем играл бы маленький оркестрик: скрипочка или что-то такое нежное бы. Чтоб обязательно, понимаете ли, перед началом бы пиликало бы. (Это я где-то в какой-то другой стране или во сне **видел**...) Ах!*

Нет.

*Никто не выроет там подвал глубже. Никто не посадит там зрителей, не повесит фонарей. Так и будут крысы по подвалу бегать, а **моя Манюра** за ними. Так и будет грязная вода сочиться, зловонить. Так и не будет Театра. **У меня**. А вот у них – есть. Счастливые!» (выделено мною. – И. З.) [7, с. 169].*

Как можно убедиться, приведенный фрагмент начальной (как обычно это свойственно пьесам Н. Коляды – весьма объемной) вступительной ремарки довольно опосредованно связан с собственно содержанием драматургического произведения: он представляет собой авторские размышления о феномене театра, причем размышления, прямо обращенные к адресату (прежде всего – к читателю, но и к зрителю также; в тексте выделены грамматические маркеры этой обращенности: личные и притяжательные местоимения и глаголы в форме первого лица единственного числа изъявительного наклонения и второго лица повелительного наклонения). Композиционные фрагменты такого рода более характерны для прозаических произведений, где они часто квалифицируются как *лирические* или иного свойства *отступления*; для драматургических дискурсов фрагменты такого типа не свойственны и могут быть мотивированы прежде всего авторской установкой, *сознательно* (если не целиком, то в значительной степени) ориентированной на выражение собственной концептуально-эстетической позиции.

Вторая часть вступительной ремарки пьесы «Театральный роман-с» в большей степени приближена к драматургическому сюжету, хотя и она отличается практически всеми перечисленными выше свойствами беллетризованной ремарки:

В подвале хрущевки устроен театр. Крохотный вестибюльчик, а уютно. Все в черный цвет покрашено. Все изгибы труб, все кирпичики – в черный. В центре дверь двойная в зал, на ней надпись: «Просим соблюдать тишину!» – а ниже: «После третьего звонка вход в зрительный зал воспрещен!» Слева стойка буфета, за стойкой витрина с красивыми бутылками, тарелки с бутербродами, мойка для посуды тут же. Возле стойки стулья высокие такие, иностранно-красивые. Справа – гардероб, на вешалке штук тридцать-сорок пальто и шуб висит. Возле гардероба четыре венских стула, юпитры, контрабас, барабан, виолончель и скрипка лежат и стоят на стульях и возле них. Дверь в туалет есть. Выставка

даже маленькая, театральная: за стеклом в витрине старинные костюмы, веера, рыцарские доспехи. В отдельной витрине – чучело чайки. Как символ, так сказать. Театра, так сказать. «Театра в хрущевке», так сказать. Ну, все, как и положено в театре, но только ма-а-аленькое-маленькое, аккуратненькое, симпатич-ненькое, сделанное, вылизанное, выкрашенное, да к тому же без золота и бархата.

Там, за дверью идет спектакль. Вечер. Зима.

А тут, в фойе – своя жизнь идет. Ну, если хотите – свой Театр.

За стойкой буфета Леонид моет посуду. Он в бабочке, белой рубашке, поверх которой тоненький аккуратный шерстяной свитер с открытым горлом, наглаженных брюках.

В гардеробе – Вера. Она в синем халате. Вера ест из банки капусту, смотрит на Леонида, который на свет разглядывает стаканы, их чистоту.

Молчание.

Вера надевает шубу, смотрится в зеркало» [7, с. 170].

Характеризуя особенности ремарочного пласта драматургии последних десятилетий, стоит обратить внимание еще на одну функцию, которая при наделении ремарок в современных пьесах, как правило, *полифункциональностью*, тем не менее существенно актуализировалась в произведениях комплекса ряда авторов. К последним принадлежит, в частности, писатель, сценарист и драматург **Алексей Слаповский**, в пьесах которого большинству ремарок (в первую очередь – *вступительным*), помимо иных функций, свойственна **сценарность**. Это свойство, отмеченное в одном из приведенных ранее определений ремарки, трактуется следующим образом: «... вступительная ремарка **указывает режиссеру на монтажную последовательность**, что является отличительным признаком сценарных ремарок. Считается, что сценарная ремарка – это **образная характеристика свершающегося в настоящий момент действия**, которая дает направление для кинематографического прочтения» (выделено мною. – И. З.) [8, с. 206].

Именно такими свойствами наделена начальная ремарка в пьесе А. Слаповского «ON-OFF. Две матери, две дочери» с оригинальной (что типично для драматургического творчества А. Слаповского) авторской жанрово-стилистической квалификацией (*мультимедийная комедия в 2-х действиях*):

«ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

«Все происходит на фоне экрана. Чем больше экран, тем лучше. В камерных условиях возможны мониторы.

Аглая пишет Нике, которая смотрит очень старый советский фильм. Что-то вроде «Кубанских казаков». Ника при появлении первого сообщения от Аглаи выключает звук фильма.

Аватарка Аглаи – пустое лицо с буквами А-Я. Аватарка Ники – одноименная богиня с крыльями.

Девушки молчат, текст появляется на экране. Аглая пишет грамотно, Ника тоже, но часто обходится без знаков препинания. Предпочитает свои сообщения делить на короткие отрезки» (выделено мною. – И. З.) [9].

В небольшой по объему, но тем не менее обладающей всеми признаками беллетризованной ремарки (композиционная структурированность, повествовательность, элементы оценочности), содержатся и явные установки *для режиссера*, которому предстоит ставить пьесу на сцене (первый абзац). Такого рода ремарки – наделенные помимо прочих функций очевидной сценарностью – характерны для драматургического творчества А. Слаповского, в особенности – для пьес последних лет («Два брата», «Ключи», «Два отца, два сына» и других).

ВЫВОДЫ

Таким образом, ремарочный пласт современной драматургической речи демонстрирует очевидное своеобразие, которое, с одной стороны, базируется на существующих в рамках данного литературного рода традициях воплощения в произведении авторской позиции, однако при этом трактуемых современными драматургами более многогранно, с особо тщательным отношением к детализации помещаемого в ремарочные композиционно-речевые структуры содержания, с большим вниманием к экстралингвистическим факторам, сопутствующим созданию пьесы – иначе говоря, с более «глубоким погружением» в *дискурсивный* контекст.

С другой стороны, наблюдение за ремарочной сферой современных пьес свидетельствует о *явном расширении* в них функциональной значимости данного композиционно-речевого пласта. Помимо уже довольно давно замеченных исследователями большей *развёрнутости* и *беллетризованности* ремарок в пьесах XX столетия, для ремарок в драматургии XXI века практически привычным свойством стала также очевидная *оценочность* и *образность*, а также – нередко – явная *включённость* в «*монтирование*» драматургического сюжета, что обуславливает повышение роли ремарочного пласта в выражении *концептуально-эстетической позиции* автора-драматурга. Отдельную группу внутри ремарок последнего типа образуют ремарки, квалифицируемые как *сценарные*, которые наиболее отчетливо ориентированы на воплощение пьесы в ее сценической ипостаси.

В первую очередь все отмеченные свойства характерны для ремарок *начальных*, или *вступительных*, – композиционных фрагментов, располагаемых в начале текста произведения, чаще всего после списка, представляющего персонажей пьесы. Это позволяет классификационно объединить данную разновидность ремарок в *особую группу*, которую ещё предстоит детально изучить.

Более глубокое и разноаспектное исследование ремарочной сферы современных пьес, как представляется, позволит не только дополнить и /или уточнить теорию драматургического дискурса, которая в настоящее время находится в стадии становления, но и более глубоко и разноаспектно осмыслить ряд актуальных проблем современного языкознания, в частности – разрабатываемых таким направлением, как теория и практика речевой коммуникации.

Список литературы

1. Бен Г. Е. Ремарка // Краткая литературная энциклопедия: в 9 тт. / Гл. ред. А. А. Сурков. – Т. 6: Присказка – «Советская Россия». – М.: Советская энциклопедия, 1971. – С. 250.
2. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта; Наука, 2003. – С. 157–162.
3. Большой толковый словарь русского языка; сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2000. – 1536 с.
4. Зайцева И. П. Современный драматургический дискурс: осмысление в рамках коммуникативно-когнитивной парадигмы // Русский язык в поликультурном мире: VII Международный симпозиум (8–12 июня 2023 г.) / Отв. ред. Т. В. Аржанцева, Л. А. Орехова: Сб. науч. статей. В 2-х т. – Т. II. – Симферополь: Издательский дом КФУ, 2023. – С. 253–261.
5. Зайцева И. П. Художественный драматургический диалог в контексте коммуникативно-когнитивной парадигмы лингвистического знания // Язык как искусство: функциональная семантика и поэтика: сборник статей Международной научно-практической конференции. Москва, 14–15 апреля 2022. – М.: РУДН, 2022. – С. 92–98.
6. Коляда Н. Баба Шанель. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/chanel/>. – (Дата обращения: 24.11.2023).
7. Коляда Н. Театральный роман-с. Пьеса в одном действии // Драматург. – 1996. – № 7. – С. 169–172.
8. Польшикова Л. Д. Ремарка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 206.
9. Слаповский А. ON-OFF. Две матери, две дочери: Мультимедийная комедия в 2-х действиях. – Режим доступа: <https://slapovsky.wordpress.com/%d0%bd%d0%be%d0%b2%d0%be%d0%b5/%d0%bd%d0%be%d0%b2%d1%8b%d0%b5-%d0%bf%d1%8c%d0%b5%d1%81%d1%8b/on-off/>. – (Дата обращения: 14.11.2023).
10. Толмашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект-Пресс, 1996. – 334 с.
11. Хализев В. Е. Ремарка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 870.
12. Хализев В. Е. Ремарка // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 583.
13. Черлак Е. Ипотека и Вера, мать её. Неоконченное дело в одиннадцати параграфах // Современная драматургия. – 2011. – № 2. – С. 43–58.

References

1. Ben G. E. *Remarka* [Remark]. *Kratkaya literaturnaya ehntsiklopediya: v 9 tt. T. 6: Priskazka – «Sovetskaya Rossiya»*. Moskva, Sovetskaya ehntsiklopediya, 1971, p. 250.
2. Bolotnova N. S. *Kommunikativnaya stilistika khudozhestvennogo teksta* [Literary stylistics]. *Stilisticheskij enciklopedicheskij slovar russkogo yazyka*. Moskva, Flinta, 2003, pp. 157–162.
3. *Bol'shoi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [The Great Dictionary of the Russian language]. Ed. by S. A. Kuznetsov. St. Petersburg, Norint, 2000. 1536 p.
4. Zaitseva I. P. *Sovremennyy dramaturgicheskii diskurs: osmyslenie v ramkakh kommunikativno-kognitivnoi paradigmy* [Modern dramaturgical discourse: comprehension within the framework of the communicative-cognitive paradigm]. *Russkij yazyk v polikul'turnom mire: VII Mezhdunarodnyj simpozium (8–12 iyunya 2023 g.)*. Simferopol', Izdatel'skij dom KFU, 2023, vol. II, pp. 253–261.
5. Zaitseva I. P. *Khudozhestvennyj dramaturgicheskij dialog v kontekste kommunikativno-kognitivnoj paradigmy lingvisticheskogo znaniya* [Artistic dramatic dialogue in the context of the

- communicative-cognitive paradigm of linguistic knowledge]. *Yazyk kak iskusstvo: funktsional'naya semantika i poehtika: sbornik statej Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii. Moskva, 14–15 aprelya 2022*. Moskva, RUDN, 2022, pp. 92–98.
6. Kol'ada Nikolai V. *Baba Chanel. Loginovo* [Baba Chanel. Loginovo]. Available from: <http://kolyada.ur.ru/chanel/> (accessed 24 November 2023).
 7. Kol'ada N. *Teatral'nyj roman-s. P'esa v odnom deistvii* [Theatrical romance-s. Play in one act]. *Dramaturg*, 1996, no. 7, pp. 169–172.
 8. Pol'shikova L. D. *Remarka* [Remark]. *Poehtika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatij*. Ed. by N.D. Tamarchenko. Moskva, Izdatel'stvo Kulaginoi, Intrada, 2008, p. 206.
 9. Slapovskii A. *ON-OFF. Dve materi, dve docheri: Mul'timediinaya komediya v 2-kh deistviyakh* [ON-OFF. Two mothers, two daughters: Multimedia comedy in 2 acts]. Available from: <https://slapovsky.wordpress.com/%d0%bd%d0%be%d0%b2%d0%be%d0%b5/%d0%bd%d0%be%d0%b2%d1%8b%d0%b5-%d0%bf%d1%8c%d0%b5%d1%81%d1%8b/on-off/>. (accessed 14 November 2023).
 10. Tomashevski B. V. *Teoriya literatury. Poehtika: ucheb. posobie* [Theory of literature. Poetics: textbook allowance]. Moskva, Aspect-Press, 1996. 334 p.
 11. Halizev V. E. *Remarka* [Remark]. *Literature Encyclopedic Dictionary*. Moskva, Soviet encyclopedia, 1987, p. 583.
 12. Halizev V. E. *Remarka* [Remark]. *Literary encyclopedia of terms and concepts*. Ed. by A. N. Nikolyukin. Moskva, NPK "Intelvac", 2001, col. 870.
 13. Cherlak E. *Ipoteka i Vera, mat' ejo. Neokonchennoe delo v odinnadtsati paragrafakh* [Mortgage and Vera, her mother. Unfinished business in eleven paragraphs]. *Modern drama*, 2011, no. 2, pp. 43–58.

**REMARKS OF A MODERN PLAY:
CONCEPTUAL-FIGURARY
AND COMMUNICATIVE-STYLISTIC ORIGINALITY**

Zaitseva I. P.

The article is devoted to the consideration of the features of one of the structural and functional components of dramatic works – the stage directions, which has traditionally been understood as a compositional-speech zone endowed with a service function (B.V. Tomashevsky) in relation to the compositional-speech zone of the characters (dramatic dialogue itself). An analysis of plays by modern authors (N. Kolyada, A. Slapovsky, E. Cherlak) indicates that in Russian drama at the end of the 20th–21st centuries the remark occupies a more significant place than previously assigned to it. This is manifested in the clearly greater prevalence of fictionalized remark, which differs from a typical remark not only in its significant expansion and, as a rule, its own compositional structuring, but also in the presence in it of speech means with obvious figurative and evaluative components, which, in turn, expands the possibilities the embodiment in the play of the conceptual and aesthetic position of the playwright, his attitude towards the characters depicted in the play. The transformation of the functions of the stage directions is also reflected in the theoretical understanding of this phenomenon in philological science: definitions of remarks in reference terminological sources of the 21st century. features a deeper and more diverse description of it. In particular, researchers propose to classify remarks according to principles that were not previously taken into account (for example, taking into account the dynamics of interaction between characters' speech and remarks); highlight such a property of stage directions of modern plays as scriptability, etc.

Key words: dramaturgy, compositional-speech zone, author-playwright, stage directions, character, fictionalized remark, scriptability, evaluation, imagery.