

АВТОРСКАЯ РЕМАРКА КАК СРЕДСТВО ВИЗУАЛИЗАЦИИ И ХАРАКТЕРИЗАЦИИ ПЕРСОНАЖА

К. В. Толчеева

Липецкий государственный педагогический университет

В данной статье предложены результаты исследования авторского дискурса в постмодернистских драматургических текстах через обращение к авторским ремаркам как важнейшему литературно-повествовательному элементу внутри драматургического текста, с одной стороны, и эксплицитной зоне контакта автора с читателем/зрителем, с другой. В рамках анализа паратекстуального уровня драматургических текстов исследуются особенности препозитивных ремарок с точки зрения их функционально-прагматического и семантического содержания, телесно-топологической локализации, а также отражаемых в них способов «эмоциональной актуализации» последующей реплики персонажа.

Авторский дискурс в контексте драматургического текста имеет своей целью создание авторской субъективной картины мира в определённых рамках художественного пространства и времени. Эта картина мира является результатом осмысления значительного комплекса сведений о мире, а также обработки данных в процессе диалогических отношений и всего дискурсивного опыта драматурга в целом. В основе миметического характера речевого акта в драматургической коммуникации лежит процесс творения определёнными вербальными и невербальными средствами собственно авторской реальности, своеобразного дискурсивного пространства, которое, благодаря конвенциональному характеру искусства предлагает собственные возможности преодоления традиционных логических систем порядка и смыслопорождения. В этом случае важно осознавать, что писатель-драматург ограничен в средствах повествовательного изображения, что объясняется, прежде всего, жанровыми особенностями драмы. Действительно, в отличие от эпического произведения, где авторский дискурс с большей или меньшей степенью очевидности проявляется самостоятельно в процессе непосредственного прямого обращения к читателю, либо «подключается» к голосу главного героя, рассказчика или наблюдателя, драматургический текст представляет собой сложный, многослойный и многоуровневый феномен.

С одной стороны, поскольку объектом мимесиса становится действие, а точнее **взаимодействие** между людьми, реализующееся благодаря определённым вербальным и невербальным кодам, то

диалог, речевое взаимодействие между персонажами очевидным образом становится основной и наиболее предпочтительной формой выражения в драме, благодаря чему, собственно, и возникает наиболее выраженный эффект реальности. При этом драматург отдаёт себе отчёт в том, что диалоги персонажей должны производить впечатление естественной разговорной речи, а это становится возможным только благодаря миметическому действию, дающему ложное представление о том, что диалог выступает в качестве индивидуального свойства персонажей, тогда как в действительности собеседники берут на себя лишь функции манипуляторов речи¹.

С другой стороны, трудности, связанные с определением авторской позиции (интенции, замысла) связаны с характерной для драматургического дискурса «адресатной полифонией»: наиболее важные идеи, концепты, смыслы — это не просто результат авторского обобщения, пусть даже и эстетически осмысленного, а продукт динамики взаимодействия, совместного переживания и интериоризации предмета диалога в процессе общения автора с персонажами, читателем, зрителем, режиссером, актерами в интерсубъективном пространстве драмы.

Не следует, однако, говорить о меньшей степени присутствия авторского слова в драме, ибо речь идёт скорее о большей «завуалированности» и

¹ Дело в том, что основное отличие высказывания в естественном процессе общения от реконструированного высказывания в драме состоит в том, что порождение речевого высказывания включено, как правило, в отдельную невербальную ситуацию, а порождение текста включено в деятельность более широкого плана, т.е. мотив создания текста может отражать разнообразные представления автора о затекстовой ситуации.

имплицитности характера средств, реализующих главную интенцию автора и диалогическую стратегию авторского дискурса в целом. Явный авторский дискурс манифестируется, таким образом, в авторских ремарках (АР), которые могут способствовать созданию пространственно-временной перспективы, объяснить ситуацию, характеризовать действующих лиц и т.д.

Ср. *Le buffet d'une gare de province. Style pompeux, usé et sali. (...) Avant le lever du rideau on a entendu un violon. C'est Orphée qui joue doucement dans son coin près de son père, absorbé dans des comptes sordides devant deux verres vides* [Anouilh 2005, 11].

Route à la campagne, avec arbre. Soir. Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrete, à bout de force, se repose en haletant, recommence. Meme jeu [Beckett 2005, 9].

Intérieur petit-bourgeois. Choubert, assis dans un fauteuil près de la table, lit son journal. Sa femme, Madeline, sur une chaise, devant la table, raccorde des chaussettes [Ionesco 2005, 163].

Приведенные примеры интродуктивных ремарок заключают в себе не только элементы мизансценирования наряду с описанием места действия, интерьера, вещей, которые окружают героев. Этот «голос» автора, проясняя и дополняя прагматическое измерение непосредственных диалогизированных дискурсов персонажей, актуализирует глобальный замысел драматурга.

Будучи неотъемлемым элементом текста, паратекст² (второстепенный текст) традиционно считался вспомогательным, имеющим сугубо утилитарный характер явлением. Так, например, С. Д. Балухатый отмечает, что авторские ремарки (обстановочные, мизансценные, жестовые, мимические), представляя собой особую повествовательную часть, выпадающую из речевой пьесной ткани, они есть «след сценической обработки, сценического оформления драматургом своей пьесы» [1, 25]. Иными словами, данное понимание сводит роль ремарки к транспланированию языкового и характерологического материала в конкретные исторические условия и формированию

некоторых технических навыков, необходимых для сценической реализации пьесы³.

В этом смысле обращение к модернистским и постмодернистским драматургическим текстам позволяет говорить об изменении статуса АР в тексте драмы. Ранее нами уже были сделаны некоторые выводы касательно изменений в структурно-функциональном строе ремарок по причине включения в них элементов повествовательного описания, метатекстовых элементов, а также благодаря ряду лексико-стилистических и синтаксических преобразований. Так, например, прагматическая установка, заключённая в интродуктивных ремарках, зачастую направлена не только и не столько на создание определённой хронотопической и субъективной перспективы (что, по сути, является перво-степенной функцией АР), но способствует некоторому запланированному автором эмоциональному настрою на восприятие, а включение метатекстовых элементов все в те же интродуктивные дидактики размывает рамку, стирает грань между вымыслом и реальностью, при этом дейктический центр не поддаётся однозначной и непротиворечивой идентификации [6, 280—291].

В рамках данной статьи мы попытаемся исследовать некоторые семантико-синтаксические и формально-структурные особенности АР в пьесах Эжена Ионеско, Сэмюэля Беккета и Жана Ануя⁴ с целью изучения функционального потенциала АР с учетом топологических характеристик последней. Обращение к драматургии данных авторов обусловлено, прежде всего, их неоспоримым вкладом в постмодернистскую театральную традицию, для которой характерна метасемантика, бесконечное и тотальное игровое пространство, протест против монопольного обладания истиной, в том числе в условиях абсолютной внутренней свободы зрителей [3, 9—10]. Смысловая открытость пьес данных авторов зачастую приводит к жанровой нивелировке и к весьма своеобразным способам выражения самого авторского слова. В этом смысле АР представляет собой важнейший способ реализации позиции автора.

³ Существование авторской ремарочной прозы и ее статус отличались неоднозначностью на протяжении всей истории театра. Так, в древнегреческом театре они вообще отсутствовали, в силу слияния в одном лице автора, режиссера и исполнителя, в классицистическом театре они были вписаны, как правило, в произносимый персонажами текст, а в натуралистической драматургии отличались эпическим изобилием.

⁴ В данной статье рассматриваются пьесы «Лысая певичка» Э. Ионеско, «В ожидании Годо» С. Беккета и «Эвридика» Ж. Ануя.

Очевидно, что ремарка выступает в качестве своеобразной **зоны контакта** автора с адресатом благодаря определённым дискурсивным стратегиям драматурга. Необходимо, однако, отметить, что функционирование АР в тексте драмы соотносится с такой ее особенностью, как адресатная полифония. Дело в том, что драматургический текст как некий литературный текст может восприниматься не только «беспристрастным» читателем, но и «заинтересованными» читателями-интерпретаторами: режиссером, актерами, художником и др. При этом мотив, система установок и связанный с ними перлокутивный эффект, производимый на двух типов читателей, различен. Восприятие первого типа читателя, как правило, связано с постижением сущности описываемых в драме явлений, с переживанием более или менее сильного психического аффекта, с формированием его эстетических вкусов. Восприятие текста второй группой читателей с неизбежностью дополняется активной преобразующей позицией адресатов, ибо последние создают тот самый живой контакт со зрителем, без которого театр перестаёт быть театром. Интерпретируя драматургический текст как некую исторически, социально и культурно обусловленную знаковую систему, адресаты-интерпретаторы трансформируются в адресантов и, воплощая замысел драматурга, прибегают к коллективному суггестивному воздействию на зрителя⁵. В связи с этим С. Голопентиа предлагает различать «операционное» и литературное прочтение АР в пьесе. При этом первое служит точкой отсчета в процессе семиологического развития пьесы и ориентировано на конкретную сценическую постановку. Второе прочтение, напротив, открывает адресату путь к воображаемой им самим фиктивной реальности, дает возможность взаимодействовать со словом автора, заключенном в ремарках.

Таким образом, особый статус ремарочной прозы в пьесах постмодернистской драматургии, конечно, не исключает их восприятия на сцене в процессе непосредственной живой театральной коммуникации, но делает их «пригодными» и весьма интересными для чтения, ибо читатель

⁵ Анна Юберсфельд в книге «Читать театр» в главе «Знак в театре» считает уместным определить театральное представление как театральный текст или «систему знаков различной природы, как относящуюся если не полностью, то, по крайней мере, частично к процессу коммуникации потому, что оно содержит сложную серию отправителей (в тесной связи одних с другими), серию сообщений (в тесной связи одних с другими, по чрезвычайно точным кодам), множественного, но расположенного в одном месте, реципиента», то есть зрителя [11, 57].

способен воспринимать непосредственное слово автора, заключенное в ремарке, которое опосредованно представлено зрителю либо вовсе скрыто от него. Более того, зрителю подчас трудно, а порой и невозможно определить инициатора того или иного жеста, той или иной формы манифестации чувства и т. д., ибо он (зритель) не может утверждать, идет ли речь об авторском замысле или индивидуальном решении режиссера. Именно поэтому изучение авторского дискурса в драме предполагает обращение к ремаркам как важнейшему литературно-повествовательному элементу внутри драматургического текста, с одной стороны, и эксплицитной зоне контакта автора с читателем, с другой.

Выражаясь словами Е. С. Кубряковой, АР, как и весь драматургический текст в целом, являются «образцом эмерджентного образования», т.е. связаны с ходом осуществления определенного процесса. Именно поэтому АР, имея некоторую материальную протяженность и четкие физические очертания, выступает в качестве метатекстовой интерпретанты, которая делает возможным выход за пределы языковых форм, содержащихся как в основном тексте, так и в паратексте [4, 517].

Прагматическая важность паратекста проявляется уже с первых страниц пьесы: название, список действующих лиц, интродуктивные дидакалии, содержащие необходимую для восприятия хронологическую перспективу и элементы дескрипции персонажей — все это, безусловно, является прямой манифестацией авторского дискурса⁶. Однако пространство прямого авторского слова в рассматриваемых пьесах выходит далеко за пределы названных элементов и обнаруживает себя с большей или меньшей интенсивностью внутри драматургического текста.

С точки зрения топологической соотнесенности АР с основным текстом драмы (реплики персонажей) целесообразно выделять препозитивные, интерпозитивные и постпозитивные ремарки. Анализ паратекстуального уровня драматургических текстов с топологической точки зрения позволил обнаружить некоторые особенности, связанные с реализацией диалогической стратегии драматур-

⁶ Свойственная постмодернистскому дискурсу неопределенность референциальной перспективы ставит вопрос о возможности локализации автора в «нестабильном» драматургическом тексте. В этом смысле понятие определённости / неопределённости дейктического модуса текста пьесы применительно к автору лишь в той мере, в какой он участвует в создании референциальной определённости субъектных и хронологических элементов, связанных с дейксисом.

гов. Методика подсчета коэффициента плотности (P) определялась по формуле:

$$P = (n/N) \times 100,$$

где n — число ремарок (препозитивных, интерпозитивных, постпозитивных), а N — общее количество реплик в пьесе. Результаты количественного анализа топологии АР в выбранных пьесах представлены в табл. 1.

Выявление подобных типов АР с топологической точки зрения связано с их неоднородным функциональным потенциалом и позволяет говорить о причинах преобладания того или иного типа АР в паратексте анализируемых пьес.

Как видно из таблицы, коэффициент плотности АР в рассматриваемых пьесах различен: так, у Э.Ионеско одна ремарка приходится в среднем на каждые 6—7 реплик, в пьесе С. Беккета — на каждые 3—4 реплики, тогда как максимум падает на пьесу Ж. Ануя «Эвридика»: в ней ремарки встречаются чаще всего — приблизительно один раз на 2—3 реплики. Столь интенсивное вмешательство авторского дискурса в диалог персонажей, по-видимому, связано не только с желанием драматургов выступить против сложившейся театральной традиции.

В данной статье представлены результаты дискурсивного анализа языковых средств построения препозитивных ремарок в указанных пьесах. Этот анализ, в свою очередь, позволил определить функциональное содержание препозитивных ремарок и их роль в структурировании и организации авторского дискурса в постмодернистском драматургическом тексте. Именно дискурсивный анализ АР дает возможность рассматривать семантическое и семиотическое пространство драмы в связи с условиями его создания, целями и задачами автора.

Препозитивные ремарки, число которых достигает максимума в пьесе «Эвридика» Ж. Ануя, предшествуют репликам персонажей и служат реализации таких функций, как описание или изменение психофизического состояния персонажа

в связи с предыдущей либо последующей репликой, его мимики или проксемики, указание на способ звукового оформления реплики, т. е. всего того, что является дополняющими словесное действие действенными элементами.

Ср., например:

Le père se détourne, ulcéré [Anouilh 2005, 13].

Estragon, froidement [Beckett 2005, 20].

M. Martin, songeur [Ionesco 2005, 31].

M. Martin, meme voix trainante, monotone [Ionesco 2005, 32].

M. Henri le regarde, méprisant et tendre tout de meme; il murmure [Anouilh 2005, 116].

Из приведенных примеров видно, что АР не только способствует визуализации источников дискурса, в роли которых выступают персонажи, но репрезентирует важный элемент прагматической установки автора на характеризацию персонажа через осуществляемое им действие, в том числе словесное.

Анализ семантических, структурно-синтаксических и стилистических особенностей препозитивных АР в рассматриваемых пьесах позволил классифицировать определенным образом препозитивные ремарки с точки зрения выполняемых ими функций и говорить о некоторых закономерностях их бытования в постмодернистском драматургическом тексте. С другой стороны, изучение интенсивности использования драматургами разного типа препозитивных ремарок позволяет говорить об индивидуальности и своеобразии их авторского дискурса в исследуемых пьесах. Основными критериями классификации препозитивных ремарок выступают, таким образом, их функционально-прагматическое и семантическое содержание, телесно-топологическая локализация, а также отражаемые в них способы «эмоциональной актуализации» последующей реплики персонажа. В обобщенном виде эти данные представлены в табл. 2.

Как видно из таблицы, наиболее распространенным типом препозитивных ремарок в изучен-

Таблица 1.

Результаты анализа плотности (P) АР в пьесах

№	Автор и название пьесы	Общее количество реплик	Коэффициент плотности (P) АР	Препозитивные ремарки %	Интерпозитивные ремарки %	Постпозитивные ремарки %
1	Э. Ионеско «Лысая певичка»	560	15	49 %	14 %	37 %
2	С. Беккет «В ожидании Годо»	1740	27,87	18 %	43 %	39 %
3	Ж. Ануя «Эвридика»	1100	38,36	62 %	20 %	18 %

ных текстах являются ремарки, указывающие на совершение какого-либо жеста⁷, предшествующего словесному действию персонажа, либо сопровождающего его. И это понятно, ибо, по утверждению ряда исследователей, жест, телодвижение в своей непосредственно выразительной, «незнакомой» функции не только не уступает слову, но и намного его превосходит. В этом смысле постмодернистская драматургия ищет и находит в жесте прежде всего непреднамеренное, индивидуальное и ситуативное проявление внутренних движений человека. Именно жестовое действие, по мнению В. Е. Хализева, «фиксирует по преимуществу «внеинтеллектуальные», однозначно-простые, порой даже элементарные реакции человека» [7, 128]. Приведем некоторые примеры.

Ср.: *Eurydice l'attire et lui cède une petite place sur sa chaise* [Anouilh 2005, 36].

M. Martin, il serre la main à M. Smith [Ionesco 2005, 46].

С. Беккет предпочитает процессным предикатам, распространенным в пьесах Ж. Ануя и Э. Ионеско, субстантивные конструкции, а также причастия, которые, находясь в обособленной позиции, выражают признак субъекта в момент совершения действия и приобретают особое значение обстоятельственного определения. Последнее, выражая при этом образ действия, подчеркивает атрибутивный характер причастия, что, в свою очередь, также способствует характеристике персонажей и ситуации высказывания, в которой они находятся. Например:

Ср.: *Estragon (geste vers l'univers)* [Beckett 2005, 20].

⁷ Под жестом понимается волевое телодвижение, совершаемое ради значения, более или менее зависимого от производимого текста или же совершенно автономного [5, 99].

Estragon, se tordant [Beckett 2005, 50].

Определяя подлежащее, причастие, предшествующее реплике персонажа, может также иметь причинное значение. Например:

Estragon, ne voulant pas être en reste. — Un scandale! [Beckett 2005, 38].

Распространенным типом препозитивных ремарок в пьесах Э. Ионеско и С. Беккета являются **характеризующие** ремарки, репрезентирующие эмоционально-психологическое состояние персонажа. С точки зрения структурно-синтаксического анализа в большинство этих ремарок входит так называемый одночленный **квалификативный предикат**⁸, поскольку глагол-связка (*être*) отсутствует ввиду его малой информативности. В этом случае предикатив оказывается в обособленной позиции. Например:

Orphée, puissant et débonnaire [Anouilh 2005, 70].

Pozzo, ravi [Beckett 2005, 41].

Le pompier, jaloux [Ionesco 2005, 46].

Вместе с тем следует, однако, заметить, что, несмотря на немалую степень интенсивности данного типа ремарок в тексте С. Беккета, их лексическое разнообразие весьма ограничено. Так, в роли наиболее часто употребляемых квалификативных предикатов выступают качественные прилагательные и причастия прошедшего времени *calme, angoussé, outré*, а также их семантические варианты: *agacé, piqué, excédé*. Представляя, главным образом, семантическую оппозицию «спокойный — раздраженный, встревоженный», ремарки-персонализаторы не только не «нюансируют» эмоциональные переживания героев, но, напротив, обед-

⁸ Согласно В. Г. Гаку, существует два основных семантических типа сказуемого-предиката: процессное, выражающее бытие, состояние или действие, и квалификативное, выражающее свойство субъекта [2, 583].

Таблица 2.

Типы препозитивных ремарок в исследуемых пьесах

Автор и название пьесы	препозитивные ремарки (%)							общее количество препозитивных ремарок
	жестовые	мимические	проксемические	характеризующие	просодические	эмоционально-просодические	адресатные*	
Э. Ионеско «Лысая певица»	26 %	6 %	9 %	21 %	9 %	—	28 %	47
С. Беккет «В ожидании Годо»	29 %	—	3 %	16 %	7 %	22 %	12 %	180
Ж. Ануя «Эвридика»	25 %	13 %	11 %	6 %	25 %	17 %	—	229

*Роль адресатных ремарок в ходе анализа представляется малозначительной в силу их ярко выраженного утилитарного, служебного характера.

няют их, и последние предстают читателю как механизмы с человеческим обликом, способные переживать лишь некоторую последовательность чувств и эмоций.

В тесной взаимосвязи с персонификаторами находятся **просодические** ремарки, широко представленные в пьесе Ж. Ануя (25 %), а также **эмоционально-просодические** препозитивные ремарки, объем которых значителен в пьесах С. Беккета и Ж. Ануя (22 % и 17 % соответственно). Необходимо понимать, что просодические ремарки в драматургическом тексте, помимо указаний на способ звуковой подачи текста, позволяют уловить явления, которые находятся за пределами фонематического уровня, фонемной структуры основного текста. Именно обращение к просодическим и эмоционально-просодическим ремаркам в процессе чтения придает тексту определенный ритм и «дыхание», выделяет одни части текста и нивелирует другие. На примере следующих ремарок видно, каким образом указания на динамико-тоническое ударение, долготу звучания, высоту и интенсивность тембра звука сочетаются с эмоциональным компонентом.

Ср.: *Estragon (bas)* [Beckett 2005, 30].

Pozzo (d'une voix terrible) [Beckett 2005, 30].

Vladimir, éclatant [Beckett 2005, 38].

Estragon (d'une voix mourante) [Beckett 2005, 59].

La mère, soudain d'une autre voix [Anouilh 2005, 26].

Eurydice crie [Anouilh 2005, 47].

Orphée dit sourdement [Anouilh 2005, 49].

Eurydice murmure [Anouilh 2005, 67].

Как видно из примеров, в семантическом плане данный тип препозитивных ремарок представлен различными лексемами, целью употребления которых является придание выразительности произносимому тексту. Среди них — устойчивые переменные словосочетания со словами *voix* и *ton*, а также перформативные глаголы с нюансированной эмоционально-психологической установкой говорящего, образующие отдельную семантическую группу (*murmurer, crier, s'exclamer, ricaner, balbutier, glapir* и др.).

Функцию характеристики эмоционального состояния персонажа и его словесного действия в эмоционально-просодических ремарках также выполняет наречие, которое употребляется зачастую без глагольного сказуемого, образуя эллиптические конструкции. Эта особенность, в свою очередь, маркирует отношение АР не к пропозиции, а к речевому действию.

Ср.: *Henri, sourdement* [Anouilh 2005, 112].

Estragon, tristement [Beckett 2005, 84].

M. Smith, victorieusement [Ionesco 2005, 40].

Несмотря на то, что в семантическом плане наречие сопоставимо с прилагательным в силу того, что обе эти части речи выражают характеристику, нельзя говорить об их абсолютном функциональном параллелизме. Дело в том, что прилагательное служит для характеристики непосредственно существительного, тогда как наречие, «характеризуя действие, (...) нередко затрагивает и другие элементы ситуации, связанные с данным действием, либо с другим действием» [2, 406—407]. Именно поэтому, характеризуя действие персонажа, наречие даёт характеристику и самому персонажу. При этом именно качественные наречия отражают свойства самого действия, а также свойства субъекта или объекта, на которого направлено это действие.

Отсутствие в ряде АР глагольного сказуемого, необходимого для своего рода характеризующей перспективы наречия, также способствует расширению функции последнего в предложении и переосмыслению того, к какому элементу ситуации относится выражаемая им характеристика. Приведём некоторые примеры:

Eurydice, doucement, impitoyablement [Anouilh 2005, 52].

Vladimir, reveusement [Beckett 2005, 12].

В подобных ремарках наречие выступает в качестве важнейшего характеризующего средства, которое, с одной стороны, даёт возможность понять, в каком эмоциональном ключе будет протекать последующее словесное действие, а с другой — является эмоциональным персонификатором, который отражает свойства словесного действия самого говорящего.

Характерно, что подобный тип ремарок весьма слабо представлен в пьесе Э. Ионеско. Более того, однообразие их семантического и синтаксического построения в пьесе «Лысая певица» лишь подчеркивает сознательный отказ драматурга от подобного просодического комментария, «парализует» и без того абсурдную речь персонажей:

M. Martin (le dialogue qui suit doit être dit d'une voix trainante, monotone, un peu chantante, un peu nuancée) [Ionesco 2005, 28].

M. Martin, même voix trainante, monotone [Ionesco 2005, 32].

Mme Smith, imitant le train [Ionesco 2005, 56].

Поскольку драматургический текст предполагает сценическую реализацию, невозможно пред-

ставить себе развитие действия без перемещения действующих лиц в пространстве. **Проксемические** ремарки являются в этом случае необходимым способом визуализации структурирования человеческого пространства. Анализ этого типа ремарок позволяет не только наблюдать, какой тип пространства (фиксированный / мобильный) избирает автор, но и понять, каким образом он (автор) иконизирует социальные взаимоотношения людей, демонстрирует пространственные законы в манере людей смотреть, говорить, манипулировать друг другом.

По сравнению с пьесами Э. Ионеско и С. Беккета, пьеса Ж. Ануя отличается большей степенью включения проксемических ремарок в систему препозитивных дидактических (11 %), что, безусловно, придает большую оживленность и естественность действию в целом.

Этим обусловлено употребление однозначных акциональных (реже — локальных) глаголов в личной форме, которые сами по себе лишены какого-либо эмоционально-оценочного оттенка (*reculer, s'approcher, sortir, s'avancer, se retourner, s'éloigner, entrer, s'arrêter*, и др.). Они, как правило, относятся к пространственной (проксемической) кодировке дистанции между актантами, актерами или предметами, сценой и залом и являют собой **процессные предикаты**. Однако стилистически нейтральные указания, касающиеся проксемических данных, весьма часто сопровождаются у Ж. Ануя маркерами эмоционального состояния действующих лиц, которые в известной степени имплицитно связаны с мимической и жестовой стороной поведения персонажа. При этом в роли маркеров эмоционального состояния выступает, как правило, причастие прошедшего времени, которое по своим грамматическим характеристикам близко к прилагательному. Например:

Le garçon s'est éloigné, vaincu [Anouilh 2005, 24].

Это даёт основания анализировать его сочетание с глаголом в личной форме как **процессно-квалификативный предикат**, который служит для обозначения признака субъекта в момент соположенного действия или состояния [2, 584]. Отнесённость признака к субъекту подчёркивается обособленной позицией причастия (реже — прилагательного), которое формирует независимый от глагола член предложения — обстоятельствоопределительное. Иными словами, процессно-квалификативный предикат содержит самостоятельный глагол, что делает возмож-

ным разделение АР на две осмысленные фразы. Например:

Orphée s'approche, ignoble [Anouilh 2005, 103] → *Orphée s'approche. Il est ignoble.*

Входящие в состав проксемических АР наречия также служат для выражения способа передвижения персонажей в пространстве, протекания во времени или видовых оттенков. Например:

Mathias entre brusquement [Anouilh 2005, 23].

Mathias entre lentement [Anouilh 2005, 51].

И, наконец, последний тип препозитивных ремарок составляют **мимические** ремарки, указывающие на изменения в лицевой экспрессии персонажей. Занимая важную позицию в ремарочном комментарии автора в пьесе «Эвридика», эти ремарки весьма слабо представлены в пьесе С. Беккета и абсолютно отсутствуют в «Лысой певице» Э. Ионеско. Примечательно то, что в пьесе С. Беккета из возможных мимических ремарок присутствует лишь **взгляд**, однако, и он, как правило, лишен хоть сколько-нибудь значимой коммуникативной и эмоциональной нагрузки. Вместе с тем, бесцельно блуждающий взгляд (*regard circulaire*) действующих лиц как бы «оттеняет» пустоту их внутреннего содержания, взаимодействуя с их репликами и «расщепляя» их.

Pozzo. — Quelle heure est-il?

Estragon (inspectant le ciel). — Voyons...

Vladimir. — Sept heures... Huit heures...

Estragon. — Ça dépend de la saison.

Pozzo. — C'est le soir? [Beckett 2005, 124].

Более того, взгляд персонажей направлен, главным образом, не на другого говорящего, а на объекты окружающей их материальной действительности, который они не способны описать, идентифицировать. Этот взгляд деперсонализирован не только благодаря сюжетному ходу, но и текстограмматическим особенностям построения реплик действующих лиц (фразовое отрицание⁹, замена определенного лица неопределенным (*on*), устранимым (*ça*) и отсутствующим (*il*) лицом):

Pozzo. — Où sommes-nous? (...)

Vladimir. — Je ne connais pas.

Pozzo. — A quoi est-ce que ça ressemble?

Vladimir (regard circulaire). — On ne peut pas le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre [Beckett 2005, 126].

В отличие от небольшого количества мимических ремарок в пьесе С. Беккета, указывающих на

⁹ Важно учесть, что следствием фразового отрицания, по мнению В. Г. Гака, выступает слабая актуализация отрицаемого объекта или факта [2, 654].

процесс деперсонализации, дезиндивидуализации и дезориентации пространственной, а вслед за ней и аффективно-интеллектуальной сферы персонажей, мимические ремарки в пьесе Ж. Ануя представлены в большем объеме (13 % от всего количества препозитивных ремарок). Заметим также, что половину из них составляют АР, характеризующие взгляд персонажей. Очевидно, что наиболее частотными глаголами в мимических ремарках являются глаголы с семантикой лицевой экспрессии (*regarder, sourire, rire*), однако, их коммуникативно-прагматическая и модально-оценочная характеристика нередко усиливается благодаря включению в реплику дополнительных смысловых элементов.

Mathias regarde Eurydice et son regard l'épouvante [Anouilh 2005, 51].

Eurydice a un petit rire avec les yeux pleins de larmes [Anouilh 2005, 92].

Orphée se prête au jeu en souriant [Anouilh 2005, 119].

В целом, мимический рисунок пьесы Ж. Ануя предстает более развернутым в силу того, что мимика сочетается в АР с компонентами других типов препозитивных ремарок, образуя целые пантомимические «куски» внутри текста, как это происходит в следующем примере.

Vincent entre, argenté, beau et mou sous des dehors très énergiques. Le geste large, le sourire amer, l'oeil vague. Baise-main [Anouilh 2005, 22].

Итак, исследование АР в тексте постмодернистской драматургии на материале пьес Ж. Ануя, С. Беккета и Э. Ионеско позволяет говорить о том, что АР является в драматургическом тексте важнейшей зоной контакта автора с адресатом благодаря определённым дискурсивным стратегиям драматурга. В результате мы пришли к выводу о том, что, представляя собой особым образом организованный элемент литературно-повествовательного текста внутри текста драматургического, АР являются той метатекстовой интерпретантой, которая не просто эксплицирует авторский дискурс, но регулирует весь процесс понимания и диалогического взаимодействия внутри дискурсивного пространства драмы.

Выявление топологических особенностей паратекстуального уровня в анализируемом материале позволило классифицировать АР в зависимости от их функционального потенциала (называются препозитивные, интерпозитивные и постпозитивные АР) и высказать предположения относительно причины преобладания того или

иного типа АР в паратексте анализируемых пьес. Предпринятое в рамках данной статьи более детальное рассмотрение семантических, структурно-синтаксических и стилистических особенностей препозитивных АР в пьесах послужило иллюстрацией к предложенной нами классификации препозитивных АР с позиции их функционально-прагматического и семантического содержания, телесно-топологической локализации, а также отражаемых в них способов «эмоциональной актуализации» последующей реплики персонажа. В результате анализа выяснилось, что в роли языковых средств, способствующих визуализации и характеристике персонажей и их словесного действия, чаще всего выступают процессные, кваликативные и процессно-кваликативные предикаты, субстантивные конструкции, причастия прошедшего времени и обособленные причастия со значением обстоятельственного определения, эллиптические адъективные конструкции, качественные прилагательные.

В рамках проведенного анализа функционального потенциала АР в тексте постмодернистской драматургии на примере препозитивных ремарок автора не были исследованы такие факторы, как связь системы АР с проблематикой текста, их роль в построении актантной модели, необходимой для прояснения ситуаций и персонажей. Думается, что эти вопросы заслуживают отдельного, более детального и серьезного исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Балухатый С.Д.* Вопросы поэтики: Сб. статей / С. Д. Балухатый. — Л., Изд-во Ленинград. ун-та, 1990. — 320 с.
2. *Гак В.Г.* Теоретическая грамматика французского языка / В. Г. Гак. — М.: Добросвет, 2004. — 862 с.
3. «Как всегда — об авангарде» Антология французского театрального авангарда, пер. С. Исаева, М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. — 288 с.
4. *Кубрякова Е.С.* Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. — М.: 2004. — 560 с.
5. *Пави П.* Словарь театра / П. Пави. — М.: «Прогресс», 1991. — 481 с.
6. *Толчеева К.В.* Особенности реализации и перевода приёмов метафизики в постмодернистском драматургическом дискурсе / К. В. Толчеева // Социокультурные проблемы перевода: сб. науч. тр. Вып. 7, Ч. 1 / Отв. ред. Н. А. Фененко. — Воронеж: Воронежский государственный университет, 2006. — С. 208—291.
7. *Хализев В.Е.* Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. — М.: Искусство, 1978. — 240 с.

Авторская ремарка как средство визуализации и характеристики персонажа

8. *Anouilh J.* Eurydice suivi de Roméo et Jeannette / J. Anouilh. — Paris: Gallimard, 2005. — 305 p.

9. *Beckett S.* Théâtre I / S. Beckett. — Paris: Les Editions de Minuit, 2005. — 231 p.

10. *Ionesco E.* Théâtre I / E. Ionesco. — Paris: Gallimard, 2005. — 309 p.

11. *Ubersfeld A.* Lire le théâtre / A. Ubersfeld. — Paris: Editions sociales, 1977. — 312 p.