

Паратекстуальная интрига
в драматургическом цикле Л. С. Петрушевской
«Квартира Коломбины»

Н. А. Муратова

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. Рассматривается специфика паратекста в драматургическом цикле Л. С. Петрушевской «Квартира Коломбины». В ходе анализа актуализуется комплекс заглавий и один из типов ремарок – локативы. Доказывается, что с точки зрения паратекста рассматриваемый цикл представляет собой пример поликодового моделирования смысла, когда на первом уровне можно выделить включение в рамочную конструкцию элементов дель арте, а на втором следует зафиксировать их корреляцию с дискурсами персонажей. Автор приходит к выводу, что, помимо прямой функции (сценические указания), паратекст организует театральное измерение сюжета в пьесах цикла.

Ключевые слова: паратекст, пространственная ремарка, дель арте, сценический хронотоп, драматический цикл, Л. С. Петрушевская.

УДК 82-2

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-207-219

Контактная информация: Муратова Наталья Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе, Новосибирский го-

Муратова Н. А. Паратекстуальная интрига в драматургическом цикле Л. С. Петрушевской «Квартира Коломбины» // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 207–219.

сударственный педагогический университет (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, nat-muratova@yandex.ru)

Исследование паратекста в настоящее время стало одной из доминант в описании драматургического дискурса, при этом он предстает в ракурсе как литературоведческих, так и лингвистических работ. Начиная с публикации в 1984 г. статьи французского лингвиста Жана-Мари Томассо «Pour une analyse du para-texte théâtral» [Thomasseau, 1984], изучение приобретает систематический характер и обобщает наблюдения над всеми элементами паратекста¹. Со ссылкой на работу Томассо П. Пави в «Словаре театра» трактует паратекст как термин, снимающий противоречие между так называемыми текстом *основным* и текстом *второстепенным* [Пави, 1991, с. 217]. Наиболее существенный сдвиг связан с пересмотром статуса авторской ремарки², которая освобождается от «второстепенности» и рассматривается как составляющая художественного целого драмы. При анализе современной драматургии обнаруживается смыслопорождающий потенциал ремарки, и, по мнению Ю. Доманского, он даже больше, чем у слова в эпическом тексте [Доманский, 2014, с. 117].

Несомненно, паратекст в драме – зона контакта драматургического и сценического дискурсов, однако паратекстуальная рамка также эксплицирует пространство прямого взаимодействия автора и адресата, в определенном смысле игнорируя генетический дуализм драмы, принадлежащей одновременно литературе и театру, и вводя сложные коды текстовой коммуникации, конвенциональные знаки. Вспомним, что для У. Эко драма – это «метатекст, рассуждающий об интерпретативном сотворчестве читателя с повествованием» [Эко, 2005, с. 448].

Первые серьезные попытки изучения паратекста в отечественной науке, в том числе отнюдь не в последнюю очередь драматического паратекста, связаны с именем С. Д. Кржижановского и его основополагающими в этом смысле работами, часть из которых, к сожалению, – неразвернутые заметки: «Поэтика заглавия» (1931), «Искусство эпитафии» (1936), «Театральная ремарка» (1937), «Пьеса и ее заглавие» (1939). В первой же главке фрагмента «Театральная ремарка» автор точно показывает *эволюцию* данного элемента паратекста: «Французское слово *la remarque* означает примечание, отметку. Ремарка и является, собственно, примечанием пьесы, поднявшимся снизу, из подстрочного своего места, внутрь текстовой строки [Кржижановский, 2006, с. 89]. Весьма интересно суждение писателя

¹ См., например, коллективную монографию «Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la Representation» [Calas et al., 2007].

² Актуальными остаются также термины «дидаскалии» и «сценические указания». См. об этом в статье Л. А. Боротько [2015].

и по поводу заглавия драматического произведения: «Заглавие пьесы отличается от заглавия научного трактата, романа, новеллы и чего угодно тем, что оно чрезвычайно чувственно. Я подчеркиваю это слово. В шекспировские времена это заглавие выходило на улицу с барабанщиком и трубачом. <...> Кроме того, оно писалось, как предполагают, на тех досках, которые выбрасывал театр, но это сомнительно» [Там же, с. 622].

Обращаясь к паратексту в драматургическом цикле Л. С. Петрушевской, мы актуализуем комплекс заглавий и один (по преимуществу) тип ремарок – локативы. Совпадение названия всего цикла и последней пьесы усиливает и без того сильные позиции начала и финала и более соотносимо не с заголовком, названием текста, а с частью первой, экспозиционной ремарки: *действие происходит в <...>*. Авторский цикл Л. С. Петрушевской «Квартира Коломбины» (1996), состоящий из четырех одноактных пьес («Любовь» (1974), «Лестничная клетка» (1974), «Анданте» (1975), «Квартира Коломбины» (1981))³, представляет собой пример поликодового моделирования и экспликации смысла, когда на первом уровне можно выделить инкорпорирование элементов дель арте в саму структуру паратекста, на втором следует зафиксировать их корреляцию с генетически чуждыми диалогизированным дискурсам персонажей. Парадоксальность данной гибридизации открыто афишируется в названии цикла и поддерживается именами героев последней пьесы. Это, по сути, смыслопорождающее столкновение структур паратекста и дискурса персонажей, выступает одной из черт поэтики амбивалентности, свойственной драматургии Петрушевской.

Как показывают многочисленные исследования, феномен творчества Л. С. Петрушевской состоит в провоцировании прямо противоположных интерпретаций: абсурдизм; «чернуха», перегруженность бытовыми реалиями и элементами негативного социального контекста; символизм; архетипические основы творчества. При этом указанные полюсы в амплитуде трактовок не составляют некую оценочную парадигму, но атрибутируются как в равной степени узнаваемые; другими словами, быт, абсурд, архетип – сосуществующие и в определенном смысле равновеликие субстанции авторского высказывания. Знаменательно, что, комментируя культурную функциональность произведений, в частности возможность использо-

³ В одной из редакций, предшествующих собранию 1996 г., две первые пьесы менялись местами. Весьма существенна доминанта на названии цикла, которое фигурирует в издании 2007 г. уже как название сборника, объединяющего четыре драматических цикла («Три девушки в голубом», «Квартира Коломбины», «Темная комната», «Опять двадцать пять»). Соответствующее оформление обложки сборника – картина К. Сомова «Язычок Коломбины» – подчеркивает авторскую концепцию, поскольку, согласно Ж. Женнету, паратекст – «это то, что дает возможность тексту стать книгой и в качестве таковой предложить его читателям и, в более общем смысле, широкой публике» [Женнет, 1998, с. 37].

вания их в качестве материала гастрольных программ артистов, писательница иронично восклицает: «Читать со сцены мои рассказы? О самоубийцах, алкоголичках, абортах? Всю эту чернуху? (Правда, в других странах это называется экзистенциализм, ну да ладно.)» [Петрушевская, 2006]. Подчеркнем авторские номинации (чернуха / экзистенциализм) и отметим, что с точки зрения коммуникативной установки и то, и другое составляет проблему, т. е. способно шокировать зрителя и может быть им не принято. В случае же драматического, потенциально сценического текста, в котором слово обладает «усиленной дискурсивностью», ситуативный эффект не просто удваивается, но становится репрезентативной доминантой.

Житейская история, представленная языком улицы, – каноническая, но не исчерпывающая формула драматургической поэтики Петрушевской⁴. И. И. Плеханова, анализируя цикл «Темная комната», пьесы которого были написаны практически одновременно с «Квартирой Коломбины», заключает: «Ритуальный след проступает как жанровый код текста: детская игра, античная трагедия, мифологическая мистерия, народная и героическая драма. Бытовая достоверность не вступает в противоречие с архетипическим прообразом поведения и чувствования героев, а снижение их проявления – не симптом деградации, а свидетельство жизненности ситуаций и узнаваемости действующих лиц» [2009, с. 287–288]. В пьесах цикла «Квартира Коломбины» реплики героев позволяют быть рассмотренными исключительно как предметно-ситуативные высказывания, что исключает метафизическое измерение интриги и напрямую отсылает к конфигурации бытовой драмы с соответствующим составом действующих лиц и местом действия – коммунальная квартира или квартира в многоквартирном доме.

В ремарках каждой из четырех одноактных пьес цикла подчеркивается замкнутость места действия: в первой пьесе «Любовь» это комната в квартире, где должны разместиться молодожены и мать героини; в «Лестничной клетке» действие буквально разворачивается между входом в кварти-

⁴ В учебном пособии М. И. Громовой «Русская современная драматургия» представлена именно эта точка зрения: «В них (пьесах цикла «Квартира Коломбины». – Н. М.) нет ничего, кроме монологов-исповедей или обмена словами, в процессе которого люди не слышат друг друга. Чаще это диалоги-споры, перебранки, “выясняловки”, выражаясь словечком из лексикона ее героев: кто кому и сколько должен, кто что кому сказал, кто кого надул, “подставил” и т. д. и т. п. Однако при внешней статике, “топтании на месте” идет несомненное движение “от незнания к знанию”, как и положено “замешенному” на конфликтной основе драматургическому действию. Попутно прорисовывается целый ворох человеческих судеб и характеров. Поражает способность писательницы в одной реплике уместить целую житейскую историю, причем до боли узнаваемую. Примеров тому множество рассыпано по ее пьесам <...> Она соткала для них из стихийного потока языка улицы замечательный “недоязык”, максимально приближенный к “естественным условиям”» [2013, с. 111].

ру, лестницей и лифтом; в пьесе «Анданте» в первой ремарке местом действия определяется тахта в проходной комнате квартиры; в четвертой пьесе цикла фигурируют стол, окно и ширмы. При этом сами названия сцен-пьес цикла организуют своеобразную паратекстуальную последовательность, где «Квартира Коломбины» и «Лестничная клетка» репрезентируют собственно место действия, а «Любовь» и «Анданте» представляют собой сюжет-взаимокомментарий: любовь в темпе анданте. Здесь следует акцентировать окказиональный тип отношений между номинацией и типом разворачивающейся в пьесе драматической ситуации. Это своего рода конфликт, где интрига как бы выстраивается автономно по отношению к названию. Так, на протяжении всего действия пьесы «Любовь», до последней сцены герой (накануне вступивший в брак с героиней) убеждает супругу, что их брак – чистый расчет, поскольку Толя любить совершенно не способен: «Да, я не любил никого и никогда, я не в состоянии просто любить. Я урод в этом отношении» [Петрушевская, 2007, с. 256]. Это ключевой момент в самоидентификации / саморазоблачении героя, и только появление Евгении Ивановны, враждебно настроенной в отношении зятя, объединяет молодоженов. С точки зрения разрешения ситуации этот приход совершенно необходим, как появление *бога из машины* в античной комедии, поскольку только под напором внешней силы герои осознают свою общность. Причем именно финальная метаморфоза проясняет типологию комедийного конфликта, возвращает абсурдное недоразумение фиктивного брака к типичной фабуле дель арте о влюбленных, которым досаждают старики.

Евгения Ивановна. Иди, иди. Вот тебе чемодан, улепетьвай. (*Загораживает спиной Свету.*)

Света. Погоди, мне надо что-нибудь собрать.

Толя. Все есть. Что надо, утром купим.

Света. Деньги тратить теперь нельзя так.

Толя. Плащ возьми, дождь будет.

Света. Ты покраснел.

Толя. Затылок ломит.

Евгения Ивановна. Ну и иди. (*Вытесняет его за дверь.*)

Он приоткрывает дверь силой

Раздавлю!

Света (хватает его за протянутую в щель руку). Толик! (*Уходит*)

[Петрушевская, 2007, с. 263].

В четвертой пьесе, давшей название циклу, с первых же реплик демонстративно рассогласование между номинациями и контекстом. Действующие лица – Коломбина, Пьеро, Арлекин – маски дель арте, символическое значение которых, смысловая валентность очевидна читателю / зрителю, но странным образом неочевидна самим героям. Для них это не маска, а сущность, имя собственное (но и только), и, не принимая во внимание его ресурс, герои вовлекаются в любовные перипетии. Между тем имя,

обладая самостоятельной сюжетной интенцией, организует действие помимо воли персонажей и даже отчасти снимает эффект абсурдистской коммуникации, расслаивая событийность на два плана: повседневность (достаточно унылое существование актеров маленького советского театра) и возникающие в качестве надстройки перипетии вечного треугольника Арлекина, Пьеро и Коломбины.

Коломбина. Я буду вынуждена сказать ему, что все-таки вы пришли с цветами. А он не любит цветов, приходит: «Опять цветы, да что же это такое! Опять кто-то был!»

Пьеро. Вот я и без цветов. Нет цветов!

Коломбина. А я ему скажу: пришел этот мальчишка с цветами, а я эти цветы выбросила.

Пьеро. Куда?

Коломбина. А за окно!

Пьеро кидается к окну, выглядывает, Коломбина тоже идет к окну и, обняв Пьеро, смотрит вниз. Стоят неподвижно.

Пьеро. Там нет цветов!

Коломбина. Надо же, какой народ пошел вороватый! А ведь были розы.

Пьеро. Какие розы?

Коломбина. Какие? Две красные, три розовые, четырнадцать белых.

Пьеро вырывается, поправляет рубашку.

Жалко было, но что делать? Мальчишка пылкий, еще возьмет чего в голову.

Пьеро. У меня зарплата семьдесят рублей, какие розы, вы что?

Коломбина. Надо же, всю зарплату угрохал на розы! Милый! Ну и могла ли я после этого его выгнать? Я накрыла стол, он сел и все сожрал. Все вино выпил. Колбасу съел. Сыр тоже. Яблок девять штук было. (*Заглядывает в пустую тарелку. Пьеро тоже.*) Как раз вчера мой-то по магазинам бегал, купил яблок, сыру, колбасы. Сегодня вечером после спектакля одна датчанка придет... А я еще его погнала за капустой, гречневой крупой... Говорю, угостим ее чисто русским ужином – щи, каша, мандарины... Закуска ведь уже куплена. (*Смотрит в пустую тарелку.*)

[Петрушевская, 2007, с. 304]

Важно, что местом действия во всех пьесах цикла становится квартира – пространство весьма актуальное для драматургии «новой волны» с ее семейно-бытовым, «безгеройным», маргинальным микромиром, но совершенно неуместное для импровизаций дель арте. Следует подчеркнуть, что квартира является самым частотным местом действия в одноактной драматургии Петрушевской. Замкнутое, камерное пространство, квартира многоквартирного дома, коммунальная квартира – хронотоп, прочитываемый, интерпретируемый чаще всего через дискомфорт советской социальности⁵.

⁵ По этому поводу см., например, наблюдения Н. В. Каблуковой. Несмотря на интимность заданного таким образом хронотопа, квартира – пространство диском-

Последняя пьеса может трактоваться как апофеоз абсурда, когда в одном сценическом контексте оказываются несводимые персонификации театральности, вернее, появление арлекинады, только намек на театральную традицию комедии масок дискредитирует театр современный («Квартира Коломбины» написана в 1981 г.), обнажает профессиональную несостоятельность действующих лиц, которые предстают не актерами, служителями искусства, а служащими в советской организации с маленькими зарплатами и бытовыми проблемами. На этой аномальной сочетаемости строится абсурдистская коммуникация. Ключевая художественная функция паратекста состоит, таким образом, в эффekte перекодирования ведущего хронотопа – квартиры. Иначе говоря, ситуация прямо противоположна взаимовключенности элементов паратекста в таком каноническом его варианте, как, например, «Сон в летнюю ночь», где в первой ремарке сказано, что действие происходит в Афинах в окрестном лесу, а в следующей сообщается о появлении героев скандинавской мифологии⁶.

В случае цикла «Квартира Коломбины» автору необходимо не просто указать место действия – комната, квартира, но артикулировать театральное измерение сюжета. Сверхрепрезентативен в этом смысле парадоксальный симбиоз имени (маски) и локатива в названии пьесы и всего цикла. Словосочетание «квартира Коломбины» – нонсенс не только потому, что имя Коломбина (тем более Коломбина Ивановна) неправдоподобно, и не потому, что у Коломбины не может быть квартиры в многоэтажке на окраине города, но, главным образом потому, что у Коломбины не может быть никакого иного пространства существования, кроме сцены, балагана. Вследствие чего, помимо коммуникативного напряжения, конфликтов между персонажами, которые провоцирует место действия, квартира стано-

фортное, конфликтное, провоцирующее абсурдистские сдвиги. «Квартира в драматургии Петрушевской – это ограниченное пространство, но не тождественное космосу, демифологизированное пространство, поскольку из символа духовного объединения она превращается в последнее пристанище, нишу, где персонажи пытаются укрыться от внешней жизни, но оказываются в переплетении конфликтов и антипатий среди родных <...> Однотипность квартирному пространству в многоэтажном доме характеризует повторяемость, тиражирование бытовых конфликтов вопреки разности социального статуса персонажей, следовательно, социальная детерминированность не исчерпывает жизненные конфликты. Пространство квартиры свидетельствует о дискомфорте межличностных отношений» [Каблукова, 2003, с. 7].

⁶ О. С. Носов замечает: «Соединяя несоединимое, драматург через внешнюю пространственную позицию десемантизирует конкретные топосы – как античный, так и средневеково-Ренессансный. И наоборот, редуцируя пространственную семантику топосов, которые столь прихотливо слиты в топографии “Сна в летнюю ночь”, Шекспир – исключительно средствами паратекста – на первый план выводит сам принцип соединения несоединимого» [2010, с. 13].

вится главным маркером сценической условности. С этой точки зрения квартира Коломбины предстает вместилищем для всей театральной формы, буквально *коробкой*. И в этом пространстве действия герои и ситуации вариативны только в рамках амплуа, маски. Паратекст выступает некоторым инструментом настройки смысловой перспективы, в ракурсе которой драматургический дискурс обретает многомерность. В результате читатель имеет дело с таким типом дискурсивности, который вслед за Ч. С. Пирсом В. И. Тюпа называет аллюзивно-символическим, когда «аллюзивный символ – это сложно организованный “гиперзнак”, смысл которого заключает в себе указание на другой, более глубокий смысл, невыразимый более простыми знаками» [Тюпа, 2009, с. 282].

Название первой пьесы цикла «Любовь» как символично, так и предельно неинформативно, однако уже экспозиционная ремарка устанавливает интерпретационный приоритет – любовь значит свадьба:

Комната, тесно обставленная мебелью; во всяком случае, повернуться буквально негде, и все действие идет вокруг большого стола.

Входят Света и Толя. Света в простом белом платье, с небольшим букетом цветов. Толя в черном костюме. Некоторое время они молчат. Света снимает туфли и стоит в чулках, потом она садится на стул. Когда-то она надевает домашние тапочки (на усмотрение режиссера), во всяком случае, это имеет значение – процесс надевания Светой домашних тапочек [Петрушевская, 2007, с. 241].

Ремарка, возникающая непосредственно после слова «любовь» выполняет декодирующе-иллюстративную функцию. Появление девушки в белом платье с букетом цветов и мужчины в черном костюме в крайне ограниченном пространстве (повернуться негде), разумеется, очерчивает рамку свадебного портрета, т. е. статичную ситуацию. Не случайна и настойчивая рекомендация автора режиссеру по поводу смены Светой туфель на домашние тапочки. Подобное действие, предьявляемое как исключительно прагматический жест (Света натерла ногу), чреват разрушением заявленной в ремарке «живой картины», ее портретно-сценической рамки. Когда это все же происходит, ремарка сигнализирует о непропорционально масштабных последствиях нарушения мизансцены:

Толя. Кругом столько пустых столов, а они говорят – подождите.

Света. Подождали бы.

Толя. У тебя ведь нога стертая.

Фраза производит какое-то действие, которое вполне можно назвать как бы звуком лопнувшей струны [Петрушевская, 2007, с. 243].

Покидание героями пространства квартиры под натиском Евгении Ивановны (уже приведенный фрагмент) также символично: Света не успевает собрать свои вещи и буквально выскальзывает в щель, ухватившись за Толину руку. При этом вещи, собранные в Толином чемодане, герой называет приданым, что, безусловно, сигнализирует о двойной природе

предмета, обнаруживающего функцию традиционного итальянского «касоне», – особого сундука, делавшегося специально для свадебного приданого и в качестве реквизита фигурировавшего в постановках комедии масок, кроме прочего, использовавшегося для хранения костюмов и театральной бутафории.

Данное атрибутирование предмета как театрального реквизита отзывается в пьесе «Анданте», последняя сцена которой построена на бесконечном перечислении, «собрании приданого» одной из героинь. В этом сюрреалистическом нагнетании наименования вещей утрачивают всякую связь с объектами и фигурируют как знаки вещей, бутафория, на сцене представляющая за вещи:

Юля. Ну можно же договориться! И ничего она не напишет! Зачем ей это, она у нас будет ходить как онассисы. Дубленка из крота! <...>

Ау. Ладно, дубленку... Бумажный трикотаж... Сапоги... Косметику... Белье, только не синтетику. Синтетику мне не давайте, не возьму.<...> Спортивное все... Куртка, брюки вельвет... Маечки... Комбинезон... <...> Шарф длинный, кофта длинная, крупной вязки... Понятно? Перчатки лайковые, зеленые, сумка лайка, сапоги хром на каблук. Я лучше давайте запишу. Шаль как у Абрамовой. <...>

Так, записываю. Духи: Франция, книги: Тулуз-Лотрек, все импрессионисты. Детективы: Америка. Аппаратура: хай-фай, квадрофония, как у Левина. Музыка! Графика Пикассо, альбом эротики, Шагал, репродукции. <...> Сейчас, сейчас. Билеты на Таганку, Новый год в Доме кино! Абонемент в Отдел редких книг... Все о декабристах срочно! Русские церкви! Интересная высокооплачиваемая должность! Бах, Вивальди, пластинки! Маленькая ночная! Как у Лошади! <...> Сейчас, еще минутку, запишу. А то забуду. Фарфор «Кузнецов и сыновья»! Дом на набережной! Машина! Машина времени! Поездка на воды! Фрегат Паллада! Сына!

Все. Бедная наша, набурмушилась... Пипетка наша... Иди к нам, будем распевать на четыре голоса!

Ходят хорОВОДОМ [Петрушевская, 2007, с. 296–299].

Принципом, показательно оформляющим художественное целое каждой отдельной пьесы и всего цикла «Квартира Коломбины», являются мобильность и амбивалентность паратекста, совершающего обратную метаморфозу и преобразующего место действия пьес в сценическую площадку. Известный искусствовед Т. И. Бачелис говорит об этом принципе как об универсальном для театра двадцатого века. Завершая работу «Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга)», ученый пишет: «Театральная режиссура начала сложный диалог между театром XX в. и классическим наследием прошлого с вопроса о различных интерпретациях места действия, с выбора сценического пространства. Все остальные элементы формы спектакля – манера актерской игры, стиль мизансцены и т. п. – были как бы предопределены главным общим образом спектакля, в основе которого пространственная концепция, выбор места действия

и его оформления режиссером и художником» [Бачелис, 2007, с. 68]. В этой же работе автор делает очень важное заключение о типе и рефлексии сценического пространства: «Шекспировский сценизм резко отличается и от средневекового балагана, и от античной оркестры. Оркестра и подмостки средневекового балагана ни во что не “превращались” даже и в воображении; они оставались тем, чем были на самом деле, – местом для игры артистов» [Там же, с. 39].

Таким образом, в паратексте драматургического цикла «Квартира Коломбины» обнаруживается механизм удвоения, когда за счет введения метатеатрального кода формально бытовое пространство дезактуализуется и обнажает собственно подмостки.

Арлекин. А никого нет! Нет кворума!
Коломбина (показывая на зрителей). Это у вас в театре нет, а у нас есть.
 Что вы можете ответить? Люди ждут!
 [Петрушевская, 2007, с. 314].

Список литературы

Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крэга) // Бачелис Т. И. Гамлет и Арлекин: Сб. ст. М., 2007. С. 7–68.

Боротько Л. А. О корреляции терминов «рemarkа», «дидаскалия», «сценическое указание» // Язык, коммуникация, речевая культура: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. юбилею Л. Г. Антоновой. Ярославль, 2015. С. 22–26.

Громова М. И. Русская современная драматургия: Учеб. пособие для студентов-филологов, учащихся средних учебных заведений гуманитарного профиля. 4-е изд. М., 2013. 160 с.

Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М., 2014. 119 с.

Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр. и ред. С. Зенкина. М., 1998. Т. 2. 472 с.

Каблукова Н. В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2003. 23 с.

Кржижановский С. Д. Театральная ремарка. Фрагмент // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. и коммент. В. Перельмутера. СПб., 2006. Т. 4: Статьи. Заметки. Размышления о литературе. С. 89–110.

Носов О. С. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2010. 19 с.

Пави П. Словарь театра / Под ред. К. Разлогова. М., 1991. 504 с.

Петрушевская Л. С. Маленькая девочка из «Метрополя»: Повести, рассказы, эссе. СПб., 2006.

Петрушевская Л. Квартира Коломбины. СПб., 2007. 415 с.

Плеханова И. И. Природа ритуального в пьесах Л. Петрушевской. Цикл «Темная комната» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог: Сб. ст. / Под ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск, 2009. Вып. 10. С. 272–293.

Тюпа В. И. Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М., 2009. 336 с.

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб., 2005. 502 с.

Calas F., Élouiri R., Hamzaoui S., Salaoui T. Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la Representation. Sud Édition. Tunis : Presse Universitaire de Bordeaux, 2007. 545 p.

Thomasseau J.-M. Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien // Littérature. 1984. № 53. Le lieu / La scène. P. 79–103.

Article metadata

Title: Paratextual Intrigue in the Dramatic Cycle “The Apartment of Colombina” of L. S. Petrushevskaya

Author: N. A. Muratova

Author's e-mail: nat-muratova@yandex.ru

Author's affiliation: Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

Abstract. Abstract The article highlights the paratext specificity in L. S. Petrushevskaya's drama cycle “The Apartment of Colombina”. It is stated that the paratext in drama is a zone of contact between dramaturgical and stage discourses, moreover, the paratextual frame explicates the space of direct interaction between the author and the addressee. In the analysis, a set of titles and one of the types of remarks is being updated, namely the locatives. It is being proved that from the point of view of a paratext, the cycle is an example of a polycode sense modeling when on the first level, we can highlight an inclusion of the dell'arte elements in the framework design, and on the second level, we should fix their correlation with the discourses of the characters. This structures' clash is one of the features of the ambivalence poetics which is inherent in Petrushevskaya's dramaturgy. It also demonstrates a conflict interaction between the nomination and the type of dramatic situation unfolding in the play, in which the intrigue is built autonomously in relation to the title. Special attention is paid to the organization of the chronotope in the plays of this cycle. A withdrawn locality in which the action proceeds simultaneously points out a social and domestic type of drama and the theatrical nature of what is happening in the plays. The author comes to the conclusion that, in addition to the direct function

(stage directions), the paratext organizes the theatrical dimension of the plot. The key paratext role of the arts consists, therefore, in an effect of recoding the leading chronotope, which is here the apartment. In this regard, the apartment of Colombina appears as a receptacle for the entire theatrical form, and in this space of action, the characters and situations are variable only within the role, the mask. The principle that demonstrates a stylistic harmony of each individual play and the entire cycle of “The Apartment of Colombina” is the mobility and ambivalence of the paratext, which performs a reverse metamorphosis and transforms the scene of the plays into a stage platform. It is shown that there is a duplication mechanism in the paratext of the drama cycle “The Apartment of Colombina”, when the formal living space becomes irrelevant due to an introduction of a metatheatrical code and exposes the actual stage.

Key terms: paratext, spatial remark, dell’arte, scenic chronotope, dramatic cycle, L. S. Petrushevskaya.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-207-219

Reference literature (in transliteration):

Bachelis T. I. Evoljutsiya stsenicheskogo prostranstva (Ot Antuana do Krjega). In: Bachelis T. I. Gamlet i Arlekin. Moscow, 2007, p. 7–68. (in Russ.)

Borotko L. A. O korrelyatsii terminov “remarka”, “didaskaliya”, “stsenicheskoe ukazanie”. In: Yazyk, kommunikatsiya, rechevaya kul'tura. Materialy Mezhdunar. nauch. konf., posvyashchennoy yubileyu L. G. Antonovoy. Yaroslavl, 2015, p. 22–26. (in Russ.)

Calas F., Élouri R., Hamzaoui S., Salaaoui T. Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la Representation. Sud Édition. Tunis : Presse Universitaire de Bordeaux, 2007, 545 p.

Domansky Yu. V. Chekhovskaya remarka: nekotorye nablyudeniya. Moscow, 2014, 119 p. (in Russ.)

Eco U. Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta. Transl. by S. D. Serebryany. St. Petersburg, 2005, 502 p. (in Russ.)

Genette G. Figury. In 2nd vols. Transl. by S. Zenkin. Moscow, 1998, vol. 2, 472 p. (in Russ.)

Gromova M. I. Russkaya sovremennaya dramaturgiya. 4th ed. Moscow, 2013, 160 p. (in Russ.)

Kablukova N. V. Poetika dramaturgii Lyudmily Petrushevskoy. Cand. Philol. Sci. Abstract. Tomsk, 2003, 23 p. (in Russ.)

Krzhizhanovskiy S. D. Teatral'naya remarka. Fragment. In: Krzhizhanovskiy S. D. Sobr. soch. In 5th vols. Comp., comment. by V. Perelmutter. St. Petersburg, 2006, vol. 4, p. 89–110. (in Russ.)

Nosov O. S. Paratekst kak sredstvo konstruirovaniya khudozhestvennogo prostranstva v drame. Cand. Philol. Sci. Abstract. Tver, 2010, 19 p. (in Russ.)

Pavis P. Slovar' teatra. Ed. by K. Razlogov. Moscow, 1991, 504 p. (in Russ.)

Petrushevskaya L. Kvartira Kolombiny. St. Petersburg, 2007, 415 p. (in Russ.)

Petrushevskaya L. S. Malen'kaya devochka iz "Metropolya": Povesti, rasskazy, esse. St. Petersburg, 2006. (in Russ.)

Plekhanova I. I. Priroda ritual'nogo v piesakh L. Petrushevskoy. Tsikl "Temnaya komnata". In: Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyj dialog. Ed. by T. L. Rybalchenko. Tomsk, 2009, iss. 10, p. 272–293. (in Russ.)

Thomasseau J.-M. Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien. *Littérature*, 1984, no. 53 Le lieu / La scène, p. 79–103.

Tyupa V. I. Analiz khudozhestvennogo teksta. Moscow, 2009, 336 p. (in Russ.)