

Жарский Яков Сергеевич

### **КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ПЬЕСАХ Н. КОЛЯДЫ**

В статье рассматривается такая особенность драматургии Н. Коляды как использование различных приемов кинематографа. Важным следствием этого является возникновение эффекта реального, что способствует большему погружению читателя в атмосферу произведения. Делаются выводы о том, что драматургия Н. Коляды ориентирована на читателя, а сам драматический текст сближается с прозой, в результате чего ремарка становится событием рассказывания.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2014/8-1/19.html](http://www.gramota.net/materials/2/2014/8-1/19.html)

Источник

### **Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (38): в 2-х ч. Ч. I. С. 72-75. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2014/8-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2014/8-1/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

день настолько плохой, что хочется совершить самоубийство, засунув голову в газовую духовку» / «To have had such a shit-ass day they you could kill yourself. Specifically by means of putting your head in a gas oven» [Ibidem]; «Kurt Cobained» – «совершить самоубийство, выстрелив из ружья в рот» / «When someone commits suicide via shot-gun or any other gun thru the mouth» [Ibidem].

В той же степени привлекают авторов новых слов и дурные привычки известных личностей – об этом говорят такие неологизмы как «hemingwasted», «hemingway drunk», «mozart» («быть ужасно пьяным»), «bob marley» («курить травку»), «Michael Jackson's Milk» («наркотик, обезболивающее средство») [Ibidem].

В заключение перечислим в порядке их словарной значимости экстралингвистические сферы, послужившие источником для включения в словарь *Urban Dictionary* целой серии антропонимов-сленгизмов. Это литература, популярная культура, политика, музыка, изобразительное искусство, спорт. Кроме того, в процессе анализа были выявлены некоторые мотивы, которыми пользователи ресурса *Urban Dictionary* руководствуются при наделении прецедентных антропонимов вторичным значением: авторы словарных статей нередко обращаются к ситуациям из жизни известных людей, их привычкам и особенностям характера. Анализ экстралингвистических факторов комплектования словника *Urban Dictionary* позволил также выявить наиболее популярные в англоязычном социуме прецедентные антропонимы и сделать некоторые выводы об авторах словарных статей ресурса, их возрасте, занятиях и интересах, эрудиции, актуальных проблемах и вопросах. Результаты данного исследования могут послужить базой для изучения социолингвистического фактора лексикографического ресурса *Urban Dictionary* и составления языкового образа пользователя этого интерактивного онлайн-словаря.

#### Список литературы

1. **Нахимова Е. А.** Прецедентные имена в массовой коммуникации. Екатеринбург: УрГПУ, 2007. 207 с.
2. **Телня В. Н.** Номинация // Лингвистический энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. 1990. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/336a.html> (дата обращения: 15.03.2014).
3. **Urban Dictionary** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.urbandictionary.com> (дата обращения: 15.03.2014).

#### EXTRALINGUISTIC FACTORS OF VOCABULARY GATHERING OF ONLINE *URBAN DICTIONARY*

**Dubrovskaya Dina Andreevna**  
Ogarev Mordovia State University  
ddina@bk.ru

The article is devoted to the study of such type of linguistic resources as an interactive online-dictionary. By the example of anthroponyms-slangisms of the online-dictionary of the English-language slang *Urban Dictionary*, the author studies the extralinguistic factors of supplementation of vocabulary of such resources. In the process of the analysis the spheres-sources of anthroponyms- slangisms of *Urban Dictionary* are researched, some motives which are followed by the users of the resource while endowing precedent anthroponyms with a secondary meaning are revealed.

*Key words and phrases:* online-dictionary; interactivity; precedent anthroponyms; spheres-sources; slang.

УДК 82-2

#### Филологические науки

*В статье рассматривается такая особенность драматургии Н. Коляды как использование различных приемов кинематографа. Важным следствием этого является возникновение эффекта реального, что способствует большему погружению читателя в атмосферу произведения. Делаются выводы о том, что драматургия Н. Коляды ориентирована на читателя, а сам драматический текст сближается с прозой, в результате чего ремарка становится событием рассказывания.*

*Ключевые слова и фразы:* Николай Коляда; кино; драма для чтения; ремарки; крупный план; монтаж; событие рассказывания.

#### Жарский Яков Сергеевич

Кубанский государственный университет  
zharsky89@bk.ru

#### КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ПЬЕСАХ Н. КОЛЯДЫ<sup>©</sup>

Некоторые особенности паратекста в пьесах Николая Коляды позволяют говорить о том, что мы имеем дело с ремарками особого рода – не театральными, но кинематографическими. Благодаря их использованию пьеса приобретает черты киносценария и перестает быть скованной единым пространством, в котором совершается действие, поскольку для кино не существует проблемы единства места, для него существенна только проблема единства ракурса и света [10, с. 331].

Когда мы говорим о кинематографичности произведений Коляды, мы в первую очередь имеем в виду именно *тексты* пьес, а конкретно – ремарки. Под кинематографичностью мы понимаем то, что способно появиться только в фильмах; то, что составляет киноречь в узком смысле слова [9, с. 75]. В данной статье мы рассмотрим как автор, наделяя паратекст пьесы новыми функциями, выстраивает в сознании читателя картины, гораздо больше напоминающие кино, нежели театральную постановку; и узнаем, что дает использование элементов кинематографа в драматическом тексте.

Прежде оговоримся, что слова «взгляд» и «камера» будут использоваться нами как синонимы в известной мере, потому что фильмическая репрезентация предполагает субъекта, который смотрит, и глазу этого субъекта придается привилегированное положение [Там же, с. 24].

Подобно кинорежиссеру, Коляда использует различные *планы*, чтобы выделить и подчеркнуть то, что наиболее важно для выражения заложенного автором смысла.

Частый прием в пьесах Коляды – в длинной начальной ремарке (*читай: экспозиции – прим. автора – Я. Ж.*) давать подробное описание местности, где будет происходить действие. В сущности, это дальний план, который обычно используется для показа среды [2, с. 324]. После этого пространство обычно сужается, и дается общий план (персонаж полностью). Реже после этого может следовать крупный или даже детальный план. Такова схема сужения плана в экспозициях пьес. Теперь рассмотрим на примере, как это работает.

Первая картина пьесы «Манекен» представляет собой экстерьер, переходящий к интерьеру, что требует сужения плана: «В доме всего восемь квартир <...> На нижнем этаже живет АЛЕВТИНА и еще три семьи. А над ее, Алевтиминой квартирой, обитает ВАРВАРА. Туда к ней ведет лестница. Лестница продолжается еще выше, на крышу. На крыше топорщится телеантенна, стоят электрические столбики.

У дома клумба, на ней звезда, выложенная кирпичом. По периметру клумбы – тоже кирпичом <...> выложена надпись: «Слава труду!» На доме табличка <...> «МОСКВА-УЛАН-УДЭ». // На клумбе желтеют хилые ноготки.

Слева от дома кочегарка. Она почти вросла в землю, да еще и углем забросана со всех сторон, до крыши. В кочегарку ведет крохотная дверь. Рядом – огромная труба стоит из красного кирпича <...> От кочегарки до дома бельевая веревка. На ней сушатся тряпки. Во дворе скамейка, детские качели. Справа от дома две березы – старые, с толстыми узловатыми ветвями <...>

В квартире Али сидят АЛЕВТИНА и ВАРВАРА – подружки сорокалетние. В комнате Али стол, стулья, кровать, телевизор – все самое необходимое <...> Над столом Али висит вымпел «Ударнику коммунистического труда». Работает телевизор. Аля и Варя выпивают» [4].

Сначала нам показывают двухэтажный дом, клумбу, кочегарку, соединенную с домом бельевой веревкой; скамейки и качели во дворе – это дальний план; причем, чтобы читатель мог охватить взглядом все, используется панорамирование. Затем мы видим квартиру Алевтины и всю ее обстановку – это план общий. Подобный прием встречается в экспозициях пьес далеко не единожды. Особенно характерен он для пьес конца 1990-х – начала 2000-х годов: «Амиго», «Гутанхамон», «Три китайца», «Группа ликования» и др.

Помимо этого, Коляда часто использует крупный и детальный планы, что помогает расставлять акценты на некоторых деталях, подобно тому, как это делается в рассказе.

В рассматриваемой пьесе одной из таких важных деталей являются белые зубы Петра, «манекена». Когда он пугающе смеется, автор делает акцент с помощью ремарки: «кадык у него на горле шевелится, белые зубы Петр показывает, хохочет» [Там же]. С помощью детального плана отмечается искусственность улыбки персонажа, его пустота.

В открывающем эпизоде этой же пьесы присутствуют крупные планы. Незванная героиня «падает, колени сдирает, плачет, размазывает слезы по лицу, грязные слезы» [Там же]. Показ лица – привилегия исключительно кинематографа, в театре подобные акценты сделать попросту невозможно. Мы видим в этой сцене не только лицо (крупный план), по которому размазывают слезы, но и то, что слезы *грязные* (детальный план). Эти приемы позволяют увидеть гораздо больше, чем в театре.

Некоторые ремарки содержат слишком художественные для драмы описания: «Сверкают в небе огни и освещают в темноте заострившийся подбородок Георгия» [3] – крупный план, атмосферная деталь, ничего не дающая в плане развития действия, но вызывающая в сознании яркую картину. Использование подобных ремарок способствует большему погружению читателя в атмосферу произведения и сближает драматический текст с прозой.

Очень интересный пример встречаем в пьесе «Рогатка»: «Первый раз мы видим его [Ильи] лицо. Одет очень грязно. Лицо желтое. Глаза черные, злые и трезвые, а руки пьяные. Летают туда-сюда. Какие-то необыкновенные руки у Ильи. Белые, тонкие, невероятно длинные пальцы» [7, с. 232]. Автор вовлекает читателя в совместное восприятие – он говорит: «Мы видим (*т.е. автор вместе со зрителем – прим. автора – Я. Ж.*) его лицо». Крупный план на глаза и лицо; переход к детали при показе рук – высказывание построено так (эмоциональность, короткие синтагмы), что мы словно видим происходящее глазами Антона. Увеличение (зум) камерой детали часто интерпретируется как фокализация внимания персонажа [1, с. 34]. Иными словами, эта речь и взгляд вполне могут принадлежать Антону.

Взгляд автора и героя сходятся в одной точке, не всегда возможно точно определить, чьими глазами читатель наблюдает происходящее. Ближайшая лингвистическая аналогия рассматриваемого явления – несобственно-прямая речь [Там же, с. 93]. Несобственно-прямая речь как раз и связана с кинематографом этой полусубъективностью, невозможностью точной идентификации и разделения субъекта-объекта. Это полусубъективная перцепция взглядом камеры. Взгляд камеры – это анонимная точка зрения кого-то из неидентифицированных персонажей [Там же], и эту вакансию вполне может занять читатель, чей взгляд сливается со взглядом камеры.

Удивительно, что в драматическом тексте читатель получает возможность не только наблюдать действие со стороны, но взглянуть на него глазами одного из персонажей. Это указывает на привилегированное положение читателя пьес Н. Коляды.

Другой часто встречающийся кинематографический прием – тревелинг, или проход камеры. В пьесе «Манекен» камера как бы идет вслед за персонажами: «[Варя] быстро спускается вниз по лестнице, останавливается у дверей своей квартиры на втором этаже, находит ключ, открывает двери, входит в комнату, кричит оттуда <...> ходит за занавесками, гремит, стучит чем-то» [4].

Камера следует и за Алевтиной в сцене падения с лестницы. После того, как Петр не дал ей упасть, она «оттолкнула Петра, быстро пошла на крыльцо, открыла двери своей квартиры. Включила в комнате свет. Походила. Телевизор выключила, занавески поправила. Села на кровать» [Там же]. Как будто оператор зашел вслед за персонажем в квартиру, чтобы зритель мог все увидеть.

Очень длинный тревелинг находим в пьесе «Полонез Огинского». Тут план обретает еще и *длину*, чисто кинематографическую величину. Вся экспозиция «снята» одним длинным планом (говоря о кино, мы бы сказали – без монтажных склеек), взгляд, подобно стедикаму, путешествует по квартире, проводя экскурсию, полную деталей и подробностей. Например, движение камеры до комнаты Димы, а потом вглубь нее до самого балкона; выход на балкон и взгляд на Останкинскую телебашню: «Налево от входной двери – комната Димы: грязь и пыль в комнате невозможные. На полу у балкона стоит кровать <...> В углу куча каких-то бумаг и конвертов. Балкон широкий, с чугунной старинной решеткой. Далеко в вечерней мгле мигает красными огоньками Останкинская телебашня» [5]. Узнать габариты балкона (равно как и увидеть телебашню) можно лишь выйдя на него.

Вторая картина этой пьесы начинается ремаркой: «На кухне распахнуто окно <...> Иван, Людмила и Сергей в пальто стоят в коридоре, смотрят, как Таня <...> моет пол. В комнате Людмилы и Сергея на полу стоит чемодан. Дима все так же сидит у порога» [Там же]. Автор опять показывает нам несколько помещений, причем комнату Людмилы и Сергея лишь для того, чтобы мы увидели чемодан Тани, который Сергей все-таки забрал из аэропорта. Здесь и прием кинематографа и типичное для *рассказа* использование детали-намёка: о том, что Сергей успешно забрал чемодан прямо не сообщается. Еще один аргумент в пользу сближения пьес Коляды с прозой.

Используется и монтаж. В пьесе «Провинциалки» монтажная склейка на одном и том же объекте позволяет создать эллипсис в повествовании, показать героев утром, а затем сразу же – вечером: «Пришел лифт, девчонки вошли в него, двери закрылись. // Темнота. // Вечер. Лестничная площадка. Загорелась лампочка у лифта. Приехал лифт. Вышли Надя и Жулька» [6, с. 228]. Здесь монтаж используется для ускорения времени.

В пьесах «Букет», «Полонез Огинского», «Канотье» и др. Коляда использует параллельный монтаж. Действие локализуется в различных местах; действующие лица разбиваются на небольшие группы. Нам показывают, что происходит, например, в «комнате Людмилы и Сергея» или в «коридоре» [5]. Основная цель этого приема – показ *одновременных* событий. Сценическое время удваивается, поскольку события показаны одно за другим, но «в реальности» беседы героев происходят одновременно.

В пьесе «Черепаша Маня» используется прием стоп-кадра, что обусловлено спецификой повествования: автор занимает много сюжетного пространства, создавая пьесу прямо на глазах у читателя. Во время одного из комментариев, который занимает *много места*, а значит, и времени, действие просто необходимо остановить (*ремарка выделена курсивом – прим. автора Я. Ж.*):

«ИРА. Я тебе нагрёу сейчас, поорешь ещё ты у меня! Нагрёу!»

СЛАВА. Дура. Деревня!

ИРА. Кретин!

*Нда. // Они так бесконечно могут разговаривать. // Вот вы говорите: нельзя да нельзя ругаться в пьесах, что театр должен развлекать, ублажать, успокаивать и т. д., ну, а как тут без мата, без —врнухи», когда – тупик? // Хватит. Пусть говорят как надо. Иначе это никогда в жизни не кончится. // Вдруг начинается дикий ор, крик, визг, ругань:*

ИРА. <...> Дерьмо собачье!» [8, с. 120].

Прием настолько действенен, что используется автором дважды: «[Слава] поднял Библию над головой. Ира остановилась. Молчат, тяжело дышат, смотрят друг на друга. // Нет, нет. Не будут они драться. И так наговорили Бог знает чего. Не будут. Я ведь вам не «чернуху» какую-нибудь пишу. Так что не волнуйтесь. // Стоят, молчат» [Там же, с. 124]. Он даже слово использует – *остановилась*. Все замирает на время авторского комментария, действие останавливается в переломный момент, чтобы автор мог решить, что будет дальше происходить с его персонажами.

Как видим, набор используемых Н. Колядой киноприемов достаточно обширен: дальний, крупный, общий и детальный планы; проход камеры (тревелинг), монтаж и стоп-кадр. Наличие столь большого числа приемов, заимствованных из кинематографа, говорит о том, что произведения Николая Коляды обладают выраженными чертами кинодраматургии.

Николай Коляда, используя арсенал изобразительных средств, заимствованных из разных областей искусства (в нашем случае – из кино), этой расширенной палитрой усиливает эффект реального. Впечатление реальности, которое получает зритель во время просмотра, связывается, прежде всего, с перцептивным богатством фильмического материала, изображения и звука [9, с. 121]. Эффект реального опирается на тот факт, что место субъекта-зрителя маркировано, вписано непосредственно внутрь системы репрезентации, как будто он причастен к тому же пространству [Там же, с. 123]. У Коляды читателю отведены места в первом ряду (вспомним о синонимии понятий «камера» и «взгляд»). Это позволяет создавать в сознании читателя

более яркие и полные образы, а также отринуть театральные рамки и условности, тем самым расширив пространство художественного произведения. Кроме того, для читателя это означает большее погружение в атмосферу произведения и возникновение эффекта присутствия.

Драматургия Коляды ориентирована на читателя, это ее характерная особенность. Именно читателю достается лучшее место из всех возможных для наблюдателя.

Использование ремарок в несвойственной им роли сближает драму с прозой, поскольку эти фрагменты текста перестают быть просто комментариями или предписаниями – они становятся полноценными элементами повествования с характерными для прозы особенностями (то же внимание к деталям). Поскольку наррация соединяет в себе и акт наррации, и ситуацию, в которую этот акт вписывается [Там же, с. 87], мы можем с полной уверенностью утверждать, что в пьесах Коляды ремарка из внесюжетного элемента превращается в сюжетный, точнее – в событие рассказывания.

#### Список литературы

1. Делёз Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 560 с.
2. Кино. Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1987. 838 с.
3. Коляда Н. В. Дураков по росту строят [Электронный ресурс]. URL: [http://kolyada.ur.ru/durakov\\_po\\_rostu/](http://kolyada.ur.ru/durakov_po_rostu/) (дата обращения: 22.05.2014).
4. Коляда Н. В. Манекен [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/maneken/> (дата обращения: 22.05.2014).
5. Коляда Н. В. Полонез Огинского [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/polonez/> (дата обращения: 22.05.2014).
6. Коляда Н. В. Провинциалки // Коляда Н. В. Коробочка. Пьесы. Екатеринбург: журнал «Урал», 2009. С. 195-234.
7. Коляда Н. В. Рогатка // Коляда Н. В. Баба Шанель и другие пьесы. Асбест, 2012. С. 229-276.
8. Коляда Н. В. Черепаха Маня // Коляда Н. В. «Персидская сирень» и другие пьесы. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. С. 114-136.
9. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 248 с.
10. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

#### CINEMATOGRAPHIC TECHNIQUES IN THE PLAYS BY N. KOLYADA

Zharskii Yakov Sergeevich  
Kuban State University  
zharsky89@bk.ru

The article considers such peculiarity of N. Kolyada's dramaturgy as the usage of various techniques of cinematograph. An important consequence of this is the origin of the effect of reality which promotes reader's deeper submersion into the atmosphere of a literary work. The author concludes that N. Kolyada's dramaturgy is oriented to the reader and the dramaturgic text itself approaches the prose, consequently, a remark becomes an event of narration.

*Key words and phrases:* Nikolay Kolyada; cinema; drama for reading; remarks; close-up; editing; event of narration.

УДК 821.161.1

#### Филологические науки

*В статье рассматриваются функции авторских сносок в романах К. Вагинова. Сноски понимаются не только как элемент паратекста, но и как смыслообразующий фактор нарративной поэтики. В соответствии с методологией Ж. Женетта анализируются способы введения в примечания «авторских вторжений», то есть прямых вмешательств фиктивного автора в рассказываемую историю. Устанавливаются связи сносок с метасюжетом, прослеживается трансформация семантики сносок от романа к роману, связанная с постепенным отдалением имплицитного автора от повествуемого мира.*

*Ключевые слова и фразы:* авторские сноски; паратекст; нарратив; нарративная стратегия; Женетт; Вагинов.

Жиличева Галина Александровна, к. филол. н.  
Новосибирский государственный педагогический университет  
gali-zhilich@yandex.ru

#### ФУНКЦИИ СНОСОК В НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ К. ВАГИНОВА ©

Ж. Женетт, рассуждая о разновидностях авторских сносок в европейской литературе, разделяет «документальные» сноски, комментирующие реалии и детали текста от лица биографического автора, и «фикциональные» сноски, содержащие точку зрения «подставного» автора – повествователя [11]. Поэтому фикциональная сноска оказывается не элементом паратекста, а способом расширения семантики произведения. По выражению Женетта, сноска является «местом и посредником для –авторских вторжений» («It is a place