

«Музыкальная пауза» в радиоспектакле как драматургический прием маркирования поворотного момента

Статья посвящена анализу фрагмента радиоспектакля по пьесе Е. Шварца «Дракон» (Радио России, 1994, режиссер С. Коренникова). Автор разбирает взаимодействие звучащего текста и музыки, используя аналогии с литературой и кинематографом. Рассматриваются средства маркирования драматургически важного момента и механизмы, порождающие смысловую многозначность.

Ключевые слова: радиоспектакль, музыкальное оформление, Радио России, Светлана Коренникова, Евгений Шварц, «Дракон», диктум, модус, стоп-кадр.

Драматургия любой радиопередачи строится на взаимодействии звучащих пластов. Такими звучащими пластами могут выступать произносимый словесный текст, шумы и музыка. Радиоспектакль — если ставится задача выявить характерные для радиоискусства драматургические приемы — представляет собой наиболее показательный объект: максимальная степень свободы построения, самые развитые и сложные формы взаимодействия между компонентами, наибольшее разнообразие авторских подходов и режиссерских приемов наблюдаются в образцах именно этого жанра¹.

Драматургической основой радиоспектакля служит сценарий. Это либо радиопьеса, изначально созданная для воплощения именно в звуке, либо переделанная театральная пьеса (изредка киносценарий), либо

¹ Харьковский А.З. Радиопередача как объект музыковедческого анализа: подступы и примеры // ОРЕРА MUSICOLOGICA. 2015. № 3. С. 58; Шабунина Н.Ю. Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 188.

радиоинсценировка прозаического произведения. Шумы в радиоспектакле играют, как правило, роль «звуковой декорации», обозначающей место действия (улица, комната, фабрика, поле сражения и т. д.), или роль «звучащего реквизита» (разбивающаяся посуда, хлопающая дверь, выстрел и т. п.). Что же касается музыки, то ее функции в радиоспектакле могут быть более разнообразны: музыка также может выступать в роли «звуковой декорации» (стилистическое обозначение эпохи и страны), может работать как «внутрикадровая» (герой включил проигрыватель, заиграл на скрипке — своего рода «музыкальный реквизит»), «закадровая» музыка может задавать жанровую окраску постановки (комедия, фантастика, реалистическая драма, эпос), передавать эмоциональный настрой героя (например, его любовное волнение), «произносить» авторский комментарий к ситуации или контрапунктировать тексту, оттеняя смысл сказанного, обозначать моменты членения формы (начала и окончания сцен, всей композиции)².

Однако при всем разнообразии функций, выполняемых музыкой, структура взаимодействия текста и музыки, их временное взаиморасположение в ткани радиоспектакля внешне выглядит, как правило, довольно однотипно: либо большие фрагменты текстового материала чередуются с краткими выразительными музыкальными отрывками, либо менее индивидуальные («нейтральные»), но продолжительные музыкальные отрывки выступают фоном для звучащего текста.

Нетрудно предположить, что моменты нарушения этой инерции — инерции использования двух описанных стандартных решений — будут восприниматься слушателем как *намеренно отмеченные*, драматургически *маркированные*. Применение этого приема позволяет достичь мощного художественного эффекта.

Для анализа мы выбрали эпизод из радиопостановки Санкт-Петербургской дирекции Радио России по пьесе Е. Шварца «Дракон», созданной режиссером Светланой Томилиной (Коренниковой) в 1994 году³. Пьеса

² О функциях музыки в радиоспектакле см.: Марченко Т. А. Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. М., 1970. С. 169; Шабунина Н. Ю. Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. ... С. 60, 131–134, 141, 189; Харьковский А. З. Радиопередача как объект музыковедческого анализа: подступы и примеры. С. 58, 73.

³ Номинально автор этих строк числится членом творческой бригады, работавшей над радиоспектаклем, — одним из двух музыкальных оформителей. Поэтому сразу оговорим важное обстоятельство: все решения, которые мы будем здесь обсуждать, *принимались режиссером радиоинсценировки*. Подбор и подготовка музыкального материала (основная обязанность музыкального оформителя), с одной стороны, и выбор конкретных форм, способов использования музыкальных фрагментов, с другой, — разные типы работ, осуществлявшиеся в данном случае разными людьми, в разное время

подверглась заметному сокращению (по условиям эфира было необходимо трехактную пьесу «ужать» до сорока пяти минут), что потребовало отбора материала и, соответственно, поиска диктующей этот отбор особой интонации. Найденную интонацию можно обозначить как лирико-философскую. Одна из поворотных сцен в сюжете — эпизод из второго акта пьесы, в котором Дракон (артист Геннадий Богачев) перед назначенным поединком с Ланцелотом (Андрей Красавин) подсылает Эльзу (Татьяна Михалевкина) попрощаться с рыцарем — и убить его. Между Эльзой и Ланцелотом происходит любовное объяснение, и в итоге Эльза выбрасывает приготовленный нож в колодец. Лирико-философская интонация радиопостановки проявилась здесь в двух решениях: с одной стороны, сокращены описательно-повествовательные реплики героев, вся сцена сведена к собственно объяснению, с другой, введена довольно неожиданная музыка, окрашивающая всю сцену.

Эта музыка — одноголосный средневековый григорианский хорал в исполнении женских голосов⁴ (мы почти не можем разобрать текста, улавливаем лишь фонетический строй латинского языка). Тихое пение, доносящееся «ниоткуда» в пространстве, где происходит диалог Эльзы и Ланцелота — в пространстве физически неопределенно обширном (ведь мы знаем, что издали, не слыша слов, за героями наблюдает Дракон), — это печальное унисонное пение подчеркивает и внутреннее состояние Эльзы: она сейчас совершенно одинока в этом *пустынном* мире. Ей, «бедной забитой девушке» («Ты не поймешь, как перепутаны все чувства у нас, бедных забитых девушек», — произносит она, обращаясь к Ланцелоту), искренне не верящей в победу рыцаря, предстоит за краткие мгновения принять решение: стать убийцей (а далее женой Дракона и, как она и намеревалась в этом случае, свести счеты с жизнью) или совершить нечто, едва ли не более немыслимое и столь же безнадежное — одной восстать против Дракона. Ей не на что опереться, не к кому апеллировать, неоткуда ждать поддержки. Ее рыцарь обречен. Вокруг нее пустота.

и на разных этапах подготовки спектакля. Это обстоятельство, а также два с лишним десятилетия, прошедшие с момента создания постановки, дают нам право (и возможность) анализировать ее, сохраняя необходимую степень беспристрастности.

⁴ Исполнителей можно с высокой степенью вероятности идентифицировать на слух — это вокальный ансамбль «Апопунтоус 4». Более точно атрибутировать запись не представляется возможным: ни одна из опубликованных на CD записей не совпадает в точности со звучащим фрагментом. Существует вероятность, что использована концертная запись. О сложности атрибуции музыкальных фрагментов в радиопередачах как следствии традиций описи и особенностей хранения в радиоархивах см.: Харьковский А. З. Радиопередача как объект музыковедческого анализа: подступы и примеры. С. 64–65.

Но можно сказать и так: кроме этого тихого пения у нее ничего нет. Закадровое пение становится и «внутренним камертоном» героини, и олицетворением ее предназначенности в жертву, и голосом рождающейся в ней жертвенной любви. Это пение пробивается сквозь ее диалог с Драконом, звучит фоном во время объяснения с Ланцелотом — и замолкает в решительный момент: Эльза, собравшись с духом, сообщает рыцарю о поручении его убить и показывает нож: «Смотри!» В пьесе Шварца реплика автора гласит: «Эльза швыряет нож в колодец». На радио требовалось иное решение: существование колодца радиийными средствами не обозначить, всплеск падающего в воду (непонятно откуда взявшуюся здесь) ножа слушателями «не прочтется», а звук падения ножа просто на землю отнюдь не будет означать, что героиня его выбросила и притом безвозвратно. Здесь было нужно не визуальное, а аудиальное решение этого поворотного для сюжета момента.

Режиссер спектакля нашла ход, делающий этот миг запоминающимся и весьма выразительным. Слушатель так ничего и не узнает о судьбе ножа. Все внимание направляется на героев и осмысление значения случившегося. Слушатель не получает и музыкального комментария «постфактум», как эмоционального пояснения к уже известному исходу дела, — напротив, он вдруг оказывается в ситуации полной неопределенности. После реплики Эльзы «Смотри!» и неожиданного решительного ее выдоха... звучат в полный голос, уже не фоном, а рельефным высказыванием, две длинные и напряженно высокие фразы хорального напева. На протяжении этого времени нам, слушателям, остается только страшиться, надеяться, теряться в догадках... Казалось бы, чуть больше 10 секунд длящаяся «музыкальная пауза» — время ничтожное. Но не на радио (в отсутствие зрительного ряда) и не в подобной сюжетной ситуации. И прерывающий чистое высокое пение рык разъяренного Дракона «Да как ты посмела!..» парадоксальным образом приносит слушателю облегчение — в этот момент мы ретроспективно ощущаем, сколь велико было наше напряжение и сколь острым оказалось переживание.

Описанный здесь момент неожиданного обмена ролями между текстом и музыкой стоит рассмотреть внимательно. В чем секрет производимого им впечатления? Вряд ли силу воздействия этого решения получится объяснить лишь опасениями слушателя, не знакомого с пьесой Шварца, за жизнь сказочной героини. Ведь при повторном прослушивании впечатление ничуть не стирается. Более того, этот момент приобретает своеобразную притягательность сродни той, какой обладают иные музыкальные темы или отрывки: его тянет переслушивать раз за разом, удивляясь безотказному обаянию знакомого фрагмента. А это верный

признак подлинно художественной находки, впечатляющей слушателя целым сочетанием факторов. Это художественное решение, по нашему убеждению, сильно своей сложностью и многозначностью.

Попробуем увидеть, как эта многозначность «устроена».

При поверхностном взгляде на сцену мы отмечаем: на слушателя, конечно, воздействует неожиданность «музыкальной паузы». Мы уже отмечали это как возможность — воздействие самого факта слома инерции⁵.

Ближе к содержательному плану восприятия находится первое следствие этой неожиданности: «музыкальная пауза» заставляет внимание слушателя переключиться с сюжетной интриги («как поступит героиня?») — но на что?.. Это нуждается в осмыслении — как для слушателя (который воспринимает режиссерский ход, что называется, в реальном времени, синхронно с прослушиванием сцены), так и для исследователя (имеющего возможность обдумать услышанное неторопливо, «применить» на сцену разные толкования).

Несомненно, что слушатель, следящий за ходом сцены и ожидающий поступка героини, находится — если воспользоваться терминологией Б. А. Успенского — в позиции *внешнего наблюдателя*⁶. Причем эту сцену он «видит» как бы двойным зрением: он наблюдает героев вблизи, слыша

⁵ Мысль о значимости этого фактора близка теоретикам как литературы, так и музыки. Ю. Н. Тынянов в хрестоматийной ныне статье 1924 года «Литературный факт» писал об образе как «семантическом сломе» и отмечал: «Конструктивный принцип стремится выйти за пределы, обычные для него, ибо, оставаясь в пределах обычных явлений, он быстро автоматизируется» (Тынянов Ю. Н. Литературный факт // ЛЕФ. 1924. № 2. С. 101–116. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-255.htm> (дата обращения: 21.06.2016)). Идея деавтоматизации поэтической речи выражена в программном эссе О. Э. Мандельштама «Разговор о Данте»: «Произнося „солнце“, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге» (Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихи и проза. 1930–1937. М., 1994. С. 226. [Электронный ресурс] URL: http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_3/03prose/3_248.htm (дата обращения 21.06.2016)). Обращаясь к вопросу о воздействии на слушателя феноменов музыкальной ткани и ссылаясь на труды основоположников теории информации, музыковед А. П. Милка подчеркивал: «Полная предсказуемость „убивает“ саму информацию и обычно отключает внимание от восприятия» (Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982. С. 20–21). Применительно к эмоциональному воздействию музыки классик отечественного музыковедения Л. А. Мазель говорил об инерции музыкального восприятия: «Ее [инерции] нарушение... связано с ощущением нестандартности, оригинальности, свежести того или иного оборота... например, способствует более яркому воплощению эмоциональных состояний или их оттенков» (Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики. М., 1978. С. 245).

⁶ Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 150.

их разговор, и в то же время помнит о следящем за героями Драконе, до которого их слова (и интонация — а по ней можно судить о степени искренности произносимого) не доносятся. Слушатель инстинктивно опасается то ли громкого слова, то ли жеста, который мог бы выдать влюбленных. Он ощущает и то, что сами участники объяснения еще не до конца осознали вызревающее в них взаимное чувство — вызревающее вот здесь, непосредственно в процессе разговора. Любое резкое движение — и тем более «авторское резкое движение» (например, смена плана, «фокуса» — через прекращение и возобновление музыки) — служит для слушателя своеобразным знаком: «Внимание! Вот оно!» И когда «оно» происходит — событие переключает внимание в первую очередь с плана *внешнего* на план *внутренний*, с позиции *наблюдателя* в позицию *истолкования* слышимого как своего рода *внутренней речи*.

Если это внутренняя речь — то, скорее всего, внутренняя речь Эльзы. Процесс, за которым мы следим, — ее душевная борьба; открытие здесь совершает девушка — в изумлении, что такой видный рыцарь, герой может полюбить именно ее (первая реакция на признание Ланцелота: «Меня!»), она вдруг ощущает в себе рождающуюся внутреннюю силу; не забудем, что и напев хорала, сопровождающий сцену, звучит в исполнении женских голосов, — многое подталкивает нас к интроспективному толкованию закадровой музыки в этой сцене и, соответственно, в интересующей нас «музыкальной паузе».

Отметим: такое толкование соответствует и первоочередным ожиданиям слушателя, вытекающим из опыта восприятия радиопостановок. Использование музыки как средства раскрытия эмоционального подтекста произносимых слов, «подсказывания» слушателю подлинных переживаний персонажа — традиционный прием в радиоискусстве⁷ (уходящий корнями в жанр старинной мелодрамы — декламации в сопровождении музыки). В частности, Г.А. Товстоногов, говоря о работе на радио, отмечал:

В театре для меня чаще бывает дороже молчание актера, чем его речь... Как «говорить молча» в эфире? И вот тут возникает мысль об особом применении музыки... Она должна будет заменить сценические паузы, неся в себе поток мыслей и чувств героев⁸.

⁷ Подробнее об этом см.: Шабунина Н. Ю. Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. ... С. 132, 134, 187.

⁸ Цит. по: Марченко Т. А. Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. С. 170.

Но достаточно ли в данном случае такого толкования? Ответ представляется очевидным — нет. Во-первых, не позволяет сам характер звучащей музыки: закадровое пение звучит довольно бесстрастно, и это не та музыка, какой обычно передается волнение персонажа — скорее, наоборот, своей нарочитой ровностью, сдержанностью она оттеняет напряженность момента⁹. Во-вторых, не позволяет мизансцена: мы, слушатели, отнюдь не забыли о цепком взгляде Дракона, прикованном к Эльзе и Ланселоту (в пьесе Шварца за героями наблюдают двое, Дракон и Генрих, и обмениваются репликами — в радиопостановке эти реплики сняты, но драконово «при мне ты это сделаешь, я все увижу» звучит в ушах слушателя). Полностью психологически «слиться» с героями нам мешает и ощущение большого гулкого пространства (реверберация в звучании голосов весьма заметна). Наконец, рассматриваемая нами «музыкальная пауза» является естественным продолжением фонового звучания хора, и если бы эта музыка несла в себе лишь «поток мыслей и чувств героев», то разве выход этой музыки на первый план (в радиийной терминологии — «всплеск музыки») производил бы впечатление неожиданности? Ведь такие «всплески» эмоционально окрашивающей сцену музыки — самый обычный прием, их примеров тысячи: музыка сопровождает диалог, потом «вырывается наружу», передавая полноту охвативших героев переживаний, затем следует переключение на новую сцену. Но здесь мы ощущаем «музыкальную паузу» как внезапность, как акт авторской воли (акт выведения приема из автоматизма восприятия, по Тынянову), и переключения на другую сцену мы не предполагаем¹⁰.

Поневоле возникает — параллельно с первым, интроспективным, — и иное в содержательном отношении толкование смены плана: как смены «точки взгляда», «точки зрения»¹¹. Всю сцену диалога Эльзы и Лан-

⁹ Примеры контрастно-оттеняющего применения музыки в радиопостановках см.: Шабунина Н. Ю. Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. ... С. 122.

¹⁰ Внимательный читатель спросит: как же так, ведь было сказано «пение замолкает»? Однако у *слушателя* этого вопроса не возникает: между фразами одногласного григорианского распева, как и положено, имеются цезуры. Исполнители берут дыхание, тишина длится две-три секунды. Цезуры эти возникают в своем естественном ритме, и одна из них приходится как раз на «решающий момент» в объяснении героев (реплика Эльзы «Смотри!»). Получается, что пение *одновременно* и замолкает, и нет. Оно могло бы здесь прекратиться, могло бы продолжиться фоном — это было бы привычным решением. Но происходит нечто третье, чего слушатель не ждет.

¹¹ См. об этом: Успенский Б. А. Поэтика композиции. Прием сопоставления различных точек взгляда (и различного поля зрения) в стихотворениях Афанасия Фета проанализировал М. Л. Гаспаров в своей работе «Фет безглагольный» (*Гаспаров М. Л. Избранные труды*. [В 3 т.] Т. II. О стихах. М., 1997. С. 21–32).

целота мы слышим, как бы стоя рядом с героями. Мы проникаемся их смешением чувств любви и безнадежности, их трагической одинокостью в мире — и блаженной отгороженностью от мира хотя бы на эти краткие мгновения. Появляется нож, и наше восприятие как бы раздваивается: сюжетное положение обостряется — но мы в тот же миг вольно или невольно начинаем ощущать его архетипичность. И не столько ожидать разрешения коллизии, сколько *узнавать* саму «картину»: сквозь конкретную сказочную сцену все явственнее проступают десятки подобных сюжетов — о любви, жертве и предательстве — библейских, легендарных, классических (заметим, что эта догадка предполагаемого слушателя находится в полной гармонии с жанром «парафраза», «творческой аранжировки», в котором работает Е. Шварц). Мы вдруг ощущаем разворачивающуюся перед нами историю как притчевую, *вечную*. Мы уже — вольно или невольно — занимаем позицию еще и *размышляющего наблюдателя*, находящегося как бы над сюжетными событиями. Наша позиция становится раздвоенной: *включенность в сопереживание* с одной стороны, *осмысление на дистанции* — с другой.

В этот момент случается неожиданное: резко обрывается фоновая музыка — и вдруг вступает заново в полный голос, с высокой ноты, как бы взмывает ввысь. Такая перемена у нас, слушателей, обладающих опытом ритуальным, поэтическим, кинематографическим, мгновенно вызывает ряд ассоциаций, связанных со взглядом *с высокой точки*. Здесь и звучащий как бы из-под храмового купола голос (или, лучше, по-блоковски: «голос, летящий *в купол*»), и семантика церковного отпевания (героиня готова принести себя в жертву, у нее в руках нож — предмет символический), и кадр, снятый с высокой точки (подчас с отвесным направлением взгляда), нередко используемый в киноискусстве как мощный инструмент визуального обобщения, придания сцене символического, вневременного звучания — как своего рода «киноглаз», взирающий на героев с небес¹². Принимая во внимание храмово-ритуальную природу жанра звучащего здесь григорианского хора, можно в этих вокальных фразах услышать и благословляюще-хранящий жест, осеняющий героев: как если бы некая *сказочная сила* (скажем так, учитывая контекст пьесы) именно в этот момент приняла героев в их безнадежном деле под свое покровительство.

Есть и еще один важный аспект рассматриваемого решения, выявить который поможет нам пара категорий *диктум–модус*, широко исполь-

¹² О *всеохватности* литературного описания с высоты «птичьего полета», его обобщающей роли в повествовании см.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. С. 112–113.

зуемых в теории текста. Воспользоваться ими в качестве рабочего инструмента при анализе ткани радиоспектакля нам позволяет близость средств, какими располагает режиссер на радио (при отсутствии визуального ряда, невозможности прибегнуть к выразительности жеста и движения), к тем, которые находятся в распоряжении говорящего и пишущего.

В. А. Захарова, ссылаясь на основоположника теории модальности высказывания Ш. Балли, отмечает: «В высказывании можно выделить основное содержание (диктум) и его модальную часть (модус), в которой выражается интеллектуальное, эмоциональное суждение говорящего в отношении диктума. Модус и диктум дополняют друг друга»¹³. В труде «Теория текста» Н. С. Валгина прибегает к конкретному примеру:

При характеристике высказываний используются и понятия диктума и модуса. Основная, содержательная информация передается диктумом; дополнительная, оценочная, интерпретирующая — модусом. Например, в предложении-высказывании *Слава богу, наконец-то дождь закончился* основная информация заключена в компоненте *дождь закончился* (это диктум); другие компоненты составляют модус: они сопровождают основную информацию, субъективно оценивают ее, комментируют. Высказывания могут состоять только из диктума, но не могут содержать в себе только модус (так как нет материала для интерпретаций), хотя в контексте при расчлененной подаче речи они могут занять «самостоятельную» позицию, но только при наличии базовой структуры. Например: *Дождь закончился. Слава богу, наконец-то*¹⁴.

Приближая пример, приведенный исследователем, к виду реплик в пьесе, мы можем представить себе, например, такой краткий диалог:

А: Слава богу, наконец-то... (*пауза*)

В: Да? А что случилось?

А: А дождь вот закончился.

Заметим, что если актеры выполняют авторскую ремарку, то за время этого краткого диалога зритель или слушатель успевает выдвинуть целый ряд предположений — и не только относительно диктума (то есть о том, на какое конкретно происшествие откликнулся персонаж А), — но и о том,

¹³ Захарова В. А. Субъективная эпистемическая модальность в сложноподчиненных предложениях с придаточными объектными // Филологические науки в России и за рубежом: материалы международной научной конференции (СПб, февраль 2012 г.). СПб., 2012. С. 123.

¹⁴ Валгина Н. С. Теория текста. Москва, 2004. С. 29.

каковы взаимоотношения между А и В: почему, скажем, А позволяет себе то ли нарочно интриговать В по незначительному поводу, привлекая его внимание к себе загадочными репликами, то ли пытается затеять с ним шутивную игру в «угадайку». И отчего В в эту игру не включается, но и с ответным вопросом не торопится.

Даже на этом примере видно, что в реальной драматической ситуации модус («дополнительная» информация) способен в некоторых случаях брать на себя гораздо более существенную в глазах зрителя-слушателя смысловую нагрузку, касающуюся взаимоотношений персонажей, их характеров, нежели диктум.

Теперь попробуем проделать мысленный эксперимент. Попробуем представить себе на месте музыкального решения интересующей нас сцены — вербальное. Например, заменить «музыкальную паузу» диалогом персонажей, наблюдающих событие со стороны (такой диалог по поводу действий, не доступных непосредственному наблюдению зрителя, — прием весьма распространенный, им пользуется и сам Шварц, например, в сцене боя Ланцелота с Драконом). Этот диалог — касающийся, разумеется, именно событийной стороны дела — мог бы быть примерно таким:

А: Что случилось?.. Погоди-ка... (*пауза*)

В (*со страхом*): Что там? Все кончено? Я боюсь открыть глаза.

А: Сейчас узнаем. Но почему молчат?.. Произошло что-то, чего мы никак не ждали?

На те 10–15 секунд, что солирует одноголосное женское пение, суть внутренних колебаний слушателя относительно исхода событийной коллизии именно такова.

Если рассмотреть диалог с формальной точки зрения, то диктумом (подчеркнем: мы говорим здесь об *авторском* высказывании, обращенном к зрителю-слушателю, и берем мини-диалог как целое, а не реплики персонажей А и В, адресованные друг другу) здесь является предположение «произошло что-то, чего мы никак не ждали», а модусом — сильно разросшимся, с передачей целой гаммы чувств (испуг, тревожное ожидание, страх, неясная надежда), — все остальное. Но если взглянуть на суть происходящего, то роли переворачиваются: главным «сюжетом» диалога, его содержанием становятся *перипетии оценивания* события (выхода не было, мы ждали худшего, вначале испугались, но тайная надежда на чудо — за время паузы — понемногу окрепла). Сообщение же «произошло что-то, чего мы никак не ждали» выступает лишь как дополнение к этому «сюжету», комментарий, подстегивающий наше нетерпение узнать, что же именно совершила героиня, как мостик к дальнейшему.

Мы видим, что даже в словесном высказывании возможен временный — на коротком отрезке, особым образом организованным, — «перевертыш», обмен ролями между модусом и диктумом.

Если теперь мы вернемся к сцене Эльзы и Ланцелота с «музыкальной паузой», как она реально звучит в радиоспектакле, мы можем увидеть похожий перевертыш, осуществленный во взаимодействии *разноприродных* компонентов радиоспектакля — слова и музыки. Только что музыка выступала носителем *модуса*. Она «подсвечивала» текст. Самое большее, на что она могла претендовать, — понемногу осознаваемая слушателем *контрапунктирующая* ее роль по отношению к диалогам героев, подспудно прорастающее ощущение, что она *не только окрашивает* эти диалоги, но и ведет и собственную смысловую «партию». Но здесь это, скорее, ее скрытый потенциал: никаких видимых поводов для осознания этого потенциала слушателю явлено не было. В одно мгновение все меняется. Музыка на непродолжительное время оказывается носителем *основного содержания* режиссерского высказывания — *диктумом*. Словесные же реплики персонажей, обрамляющие «музыкальную паузу»: «Смотри!», произнесенное Эльзой, ее неожиданный резкий выдох, дезориентирующий слушателя, заставляющий теряться в догадках («что же это она сделала?»), последующий выкрик Дракона «Да как ты посмела!» — скорее, выступают «рамкой» для этого высказывания. Реплики Эльзы «задают вопросы» слушателю, усиливая неопределенность действия, монтажно подводя к резкой смене позиции, точки зрения, к вступлению в дело «авторского голоса» — своего рода закадрового авторского комментария, выступающего в музыкальном обличье. Реплика же разгневанного Дракона контрастно оттеняет этот авторский голос, резко возвращая точку зрения в прежнее положение.

Музыка в роли диктума, *ставшая диктумом, прямым авторским комментарием*, приобретает способность принять на себя ранее описанные смысловые нагрузки — со всей их многозначностью и контрапунктом дополняющих друг друга значений и оттенков: она становится одновременно и внутренним голосом Эльзы, и осмысляющим комментарием со стороны, и символическим взглядом «свыше» (такой взгляд не различает подробностей и не интересуется ими, слова для него слишком конкретны), и символическим жестом.

Парадоксальность и многозначность этого решения состоит в том, что, поскольку в роли диктума здесь выступает музыка, этот диктум («сказанное») есть в данном случае *прекращение говорения, остановка речи*. Это состояние на вершине переживания, *невозможность слова*, и слушателю физиологически передается внутреннее состояние героини («пере-

хватило дыхание», «замерло сердце»), — но это в то же время прекращение говорения с иным смыслом, достижение того предела, где на смену словам может прийти только поступок, и только он имеет значение (что Эльза сделает сейчас с ножом, неизмеримо важнее всего, что может быть ею сказано), — это одновременно и остановка речи уже внешнего наблюдателя как отметка *точки невозврата*, за этим может следовать только жест, и в нем заключено молчаливое: «Ты, девочка, сейчас сделаешь такое, что — храни тебя господь».

Мы еще не знаем, что именно здесь случится. Мы понимаем только, что это — нечто экстраординарное и необратимое, в чем «исполняется» весь человек. Этот момент и отмечен столь многозначным «музыкальным восклицательным знаком», заполняющим и акустически, и смыслово — пусть на короткие мгновения — все пространство. Вслед за М. Л. Гаспаровым, исследовавшим прием *смены взгляда* на поэтическом материале, здесь мы могли бы это назвать «эмоциональным насыщением пространства»¹⁵.

Последнее, что необходимо отметить: перевертыш диктума и моду-са, пространственная смена точки зрения дополняются в решении этого эпизода темпоральным сдвигом. То, что мы обозначили как «музыкальную паузу», точнее было бы назвать *музыкальным стоп-кадром*.

В статье 1927 года «Об основах кино» Ю. Н. Тынянов писал:

Специфичность времени в кино вскрывается на таком приеме, как крупный план. Крупный план абстрагирует вещь, или деталь, или лицо из пространственных соотношений и вместе — из временного строя. В «Чертовом колесе»¹⁶ есть сцена: налетчики выходят из ограбленного дома. Режиссерам нужно было показать налетчиков. Они сделали это группой на общем плане. Получилась неувязка: почему налетчики медлят? Но если бы они были показаны крупным планом, — они могли бы медлить сколько им угодно, ибо крупный план абстрагировал бы, вырвал бы их из временного строя¹⁷.

Наблюдение Тынянова дает нам еще один инструмент для истолкования рассматриваемого нами эпизода — инструмент, релевантный постольку, поскольку речь идет о сходном технологическом решении (монтажный стык при одном канале восприятия: в немом кино только зрительный,

¹⁵ Гаспаров М. Л. Фет безглагольный. С. 21–32.

¹⁶ Немой фильм 1926 года, режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг.

¹⁷ Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 55–85. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-326-.htm> (дата обращения 21.06.2016).

в радиопостановке только аудиальный) — и при этом о восприятии слушателя с кинозрительским опытом. Резкая смена взгляда с выведением на первый план музыки, с внезапной остановкой диалога героев может во временном плане восприниматься двояко: как переключение внимания «зрителя» на всеобщее замешательство (протекающее в реальном времени) либо как волевой авторский акт *остановки времени*. До сей поры мы не задавались этим вопросом. Строго говоря, у нас нет критериев, чтобы однозначно отдать здесь предпочтение одной из версий. Однако интуитивно мы ощущаем паузу слишком долгой для банального замешательства, а использованный режиссерский прием — явно подчеркивающим значительность момента. Поэтому напрашивается второе толкование — остановка времени. Руководствуясь примером Тынянова, мы без труда мысленно подставляем на место «музыкальной паузы» если не стоп-кадр в буквальном смысле (акцентирование момента при помощи технической остановки движущегося изображения), то такую смену плана (например, переход на крупный или даже сверхкрупный), при которой зритель ощущает своего рода «временную аномалию» — время останавливается или растягивается. Сверхкрупный план может дать эффект, к примеру, пристального всматривания в глаза героини (и ее всматривания *в нас* — фактически, взгляд «от имени автора») или смысловую акцентировку на детали; неожиданный подъем камеры вверх и взгляд поверх голов персонажей может подчеркнуть значимость, символичность момента, отвлекая от мелочей предметного мира; выход камеры в окно способен подтолкнуть зрителя к рефлексии по поводу случившегося или сказанного; и все эти способы смены плана способны «затормозить» течение времени, ибо, говоря словами Тынянова, «„киновремя“ является не реальной длительностью, а условной, основанной на соотносительности кадров или соотносительности зрительных элементов внутри кадра»¹⁸.

Такой же условной подчас оказывается и длительность «радиовремени». Взаимодействие между текстом и музыкой — мощный фактор, позволяющий управлять слушательским переживанием времени.

Заметим, что реплика разъяренного Дракона, выводящая нас из «зависшего мгновения», производит в радиоспектакле действие, несколько отличное от этой же реплики в самой пьесе: внезапный выкрик «Да как ты посмела!» в акустическом смысле, конечно, являет контраст женскому пению и буквально оскорбляет слух своей грубостью. Но если в пьесе Шварца мы слышим гневный окрик, вспышку ярости, то здесь, в радиопостановке, в брутальном бешенстве Дракона впервые для слу-

¹⁸ Там же.

шателя явственно проступает новый оттенок — осознание возможности проигрыша. Чье осознание? Кем осознается эта возможность — нами или Драконом? Станным образом, мы не можем твердо ответить на этот вопрос. Но осознание совершается. Возможно, такой эффект дает именно «пауза»: в пьесе Шварца Дракон набрасывается на Эльзу, выбросившую нож, буквально в следующее мгновение, эта реплика — вспышка сиюминутной досады (сменяющаяся тут же деланным безразличием). Но в радиоспектакле остановившееся время «паузы» дает совершиться в нас некой душевной и мысленной работе, в результате которой происходит реструктурирование всей диспозиции: *мы-после-паузы* уже не те, что были до нее, мы иначе видим перспективу, — и невольно по-новому слышим рык Дракона. Быть может, лишь сами мы понимаем, что раз произошло *невозможное*, то у этого *невозможного* появились шансы и в дальнейшем, — а быть может, в этот момент мы проецируем способность понять это и на персонажа? И тогда, быть может, он, Дракон (как и мы, здесь наблюдатель), тоже успел осознать всю экстраординарность происшедшего у него на глазах: одна из его подданных (девчонка! и, по собственной ее характеристике, «бедная» и «забитая») осознанно и без оглядки на последствия вышла из повиновения?¹⁹

Тогда нам придется отметить здесь пусть кратковременное, пусть невольное слияние объекта (персонажа) с субъектом (здесь это мы, слушатели) восприятия — на высшей эмоциональной точке, в ситуации резкого слома инерции по многим параметрам: акустическим, структурно-текстовым, пространственным, темпоральным. Именно этот момент становится в радиопостановке «моментом чуда» — как мы помним, одну из поздних своих пьес Евгений Шварц так и назвал «Обыкновенное чудо», и *момент чуда* в ней также связан с решимостью героя на поступок, с безоглядной готовностью героя (по принципу «будь что будет») *довериться мирозданию*, его *одушевленности* и *небезразличию* к надежде, живущей в человеке. Это переживание *момента чуда* — результат найденного режиссером радиоспектакля решения, превращающего переломную по сюжету пьесы сцену в важнейшую *смысловую поворотную точку* радиопостановки.

¹⁹ В пьесе «Тень», написанной за четыре года до того, звучит реплика: «Если *это* и начнется когда-нибудь, то не с дворцовых лакеев». Здесь *это* начинается с Эльзы — как и положено в сказке, с самого слабого и «несерьезного» существа.

Литература

1. *Валгина Н. С.* Теория текста. Москва: Логос, 2004. 280 с.
2. *Гаспаров М. Л.* Фет безглагольный // Гаспаров М. Л. Избранные труды: [В 3 т.]. Т. II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 21–32.
3. *Захарова В. А.* Субъективная эпистемическая модальность в сложноподчиненных предложениях с придаточными объектными // Филологические науки в России и за рубежом: Материалы международной научной конференции (Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). СПб.: Реноме, 2012. С. 123–125.
4. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики. М.: Советский композитор, 1978. 352 с.
5. *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихи и проза. 1930–1937. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. С. 216–259. [Электронный ресурс] URL: http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_3/03prose/3_248.htm (дата обращения 21.06.2016).
6. *Марченко Т. А.* Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. М.: Искусство, 1970. 222 с.
7. *Милка А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 150 с.
8. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // ЛЕФ. 1924. № 2. С. 101–116. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-255-.htm> (дата обращения: 21.06.2016).
9. *Тынянов Ю. Н.* Об основах кино // Поэтика кино / Ред. Б. М. Эйхенбаум. М.; Л., 1927. С. 55–85. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-326-.htm> (дата обращения 21.06.2016).
10. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.
11. *Харьковский А. З.* Радиопередача как объект музыковедческого анализа: подступы и примеры // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 3. С. 56–77.
12. *Шабунина Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук: 10.01.10. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2005. 243 с.