

Чистюхин И.
О ДРАМЕ И ДРАМАТУРГИИ.
СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
ВВЕДЕНИЕ	8
ГЛАВА 1	17
ОБЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМЫ	17
ГЛАВА 2	21
ИСТОРИЯ УЧЕНИЙ О ДРАМЕ	21
§ 1. РОЛЬ ТЕОРИИ.	21
§ 2. ВОСТОЧНЫЕ УЧЕНИЯ О ДРАМЕ.	22
2.1. «Натьяшастра».....	22
2.2. «Предание о цветке стиля (Фуси Кадэн)».....	26
§ 3. ЗАПАДНАЯ ТЕОРИЯ ДРАМЫ.....	28
§ 4. РАЗЛИЧИЯ ВОСТОЧНОГО ЗАПАДА	29
ГЛАВА 3	32
ТЕКСТ	32
§ 1. ФУНКЦИИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	32
§ 2. ЯЗЫК ПЕРСОНАЖЕЙ	33
§ 3. ДИСКУРС	35
§ 4. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ.....	36
§ 4.1. Приемы построения речи персонажей: диалог, монолог, полиалог, реплика.....	37
§ 4.2. Функции и назначение ремарок / Виды ремарок.....	40
§ 4.3. Текст в тексте	42
§ 5. ПОДТЕКСТ.....	43
§ 6. КОНТЕКСТ	44
§ 7. НАРРАТИВНЫЕ ИНСТАНЦИИ	46
§ 8. ОРИЕНТАЦИЯ ИЗЛОЖЕНИЯ.....	48
§ 9. КУМУЛЯТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ЯЗЫКА.....	51
§ 10. «СИТУАЦИЯ ВЫСКАЗЫВАНИЯ».....	53
§ 11. «БОЛЕЗНЬ ЯЗЫКА»	55
§ 12. АНАЛИЗ ТЕКСТА.....	55
ГЛАВА 4	58
КОНФЛИКТ	58
§ 1. ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ КАК КАТЕГОРИЯ	58
§ 2. ПРИРОДА КОНФЛИКТА	60
§ 3. ВИДЫ КОНФЛИКТОВ	62
§ 4. ЭВОЛЮЦИЯ И ТИПОЛОГИЯ КОНФЛИКТА.....	64
ГЛАВА 5	77
СОБЫТИЕ	77
§ 1. НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ В ВОПРОСЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СОБЫТИЯ.....	77
§ 2. ГРАНИЦЫ ВОСПРИЯТИЯ СОБЫТИЯ	79
§ 3. ПРИРОДА СОБЫТИЯ. СОБЫТИЕ КАК ДРАМАТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ.....	80

ГЛАВА 6.	83
ВЗАИМООТНОШЕНИЕ СЮЖЕТ - ФАБУЛА	83
§ 1. К ВОПРОСУ О ФАБУЛЕ И СЮЖЕТЕ	83
§ 2. СЮЖЕТ	83
§ 3. ФАБУЛА	85
ГЛАВА 7.	88
КОМПОЗИЦИЯ	88
§ 1. ПОНЯТИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ	88
§ 2. СТРУКТУРА КОМПОЗИЦИИ	90
§ 3. ЧАСТИ КОМПОЗИЦИИ	92
§ 4. ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ	94
§ 5. ВИДЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ	95
§ 6. ДИСПОЗИЦИЯ И КОМПОЗИЦИЯ	97
ГЛАВА 8.	100
КОНСТРУКЦИЯ ДРАМЫ	100
§ 1. ВНУТРЕННЯЯ КОНСТРУКЦИЯ	100
§ 2. ВНЕШНЯЯ КОНСТРУКЦИЯ	102
ГЛАВА 9.	104
О ЖАНРЕ	104
§ 1. К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ЖАНРА	104
§ 2. ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ ЖАНРОВОГО ДЕЛЕНИЯ В ЖИВОПИСИ И МУЗЫКЕ	106
§ 3. «ТРАГИЧЕСКОЕ» И «КОМИЧЕСКОЕ» КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ	109
§ 4. ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНЫХ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ЖАНРОВ	110
§ 5. СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД В ОПРЕДЕЛЕНИИ ЖАНРА	115
§ 6. МОРФОЛОГИЯ ЖАНРОВ	116
ГЛАВА 10.	121
ФОРМА	121
§ 1. О ФОРМЕ И СОДЕРЖАНИИ	121
§ 2. АНАЛИЗ ФОРМЫ	122
§ 3. ФОРМЫ ТЕАТРАЛЬНЫЕ	123
3.1. «Форма закрытая»	124
3.2 «Форма открытая»	125
ГЛАВА 11.	127
ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ	127
§ 1. ОРГАНИЗАЦИЯ СМЫСЛА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	127
§ 2. ЗАГЛАВИЕ И СМЫСЛ	128
§ 3. СИМВОЛ	131
§ 4. ЗНАК	133
§ 5. КОД В ТЕАТРЕ	135
§ 6. АМПЛУА	137
ГЛАВА 1.	146
ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ	146
§ 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЙ «ТЕМА» И «ИДЕЯ»	146
§ 2. МЕСТО ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В СИСТЕМЕ АНАЛИЗОВ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО	

ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	148
§ 3. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ И ВЗАИМОСВЯЗЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ И ПОНЯТИЙ «ТЕМА» И «ИДЕЯ».....	149
§ 4. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ТЕМЫ И ИДЕИ («ИСХОДНЫХ» И «ВЕДУЩИХ» ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ) В ОРГАНИЗАЦИИ ДЕЙСТВИЯ И КОМПОЗИЦИИ.....	151
ГЛАВА 2.....	154
АНАЛИЗ ДЕЙСТВИЯ ПЬЕСЫ.....	154
§ 1. О РАЗНИЦЕ «МЕТОДА ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА ПЬЕСЫ И РОЛИ» И «АНАЛИЗА ДЕЙСТВИЯ ПЬЕСЫ».....	154
§ 2. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МЕТОДА ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА.....	154
§ 3. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ В АНАЛИЗЕ ДЕЙСТВИЯ ПЬЕСЫ.....	156
3.1. «Предлагаемые обстоятельства».....	157
3.2. Основные события и их взаимосвязь.....	158
3.3. Событийный ряд.....	161
3.4. «Сквозное действие».....	163
ГЛАВА 3.....	166
ФОРМАЛЬНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ.....	166
§ 1. ФОРМА ИЗЛОЖЕНИЯ МАТЕРИАЛА.....	166
§ 2. АНАЛИЗ ФОРМАЛЬНОГО ПОСТРОЕНИЯ.....	169
§ 3. ЭЛЕМЕНТЫ АНАЛИЗА.....	172
ГЛАВА 4.....	184
АКТАНТНАЯ МОДЕЛЬ.....	184
§ 1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ.....	184
§ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ЭЛЕМЕНТОВ МОДЕЛИ.....	186
§ 3. ПЕРСОНАЖ КАК АКТАНТ: СОСТАВ ПЕРСОНАЖА, СИСТЕМА СУЩЕСТВОВАНИЯ ПЕРСОНАЖА, ЕГО ДЕМУЛЬТИПЛИКАЦИЯ И СИНКРЕТИЗМ.....	189
§ 4. МЕСТО АКТАНТНОЙ МОДЕЛИ В СИСТЕМЕ АНАЛИЗОВ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	193
§ 5. ОСОБЕННОСТИ И ЗАТРУДНЕНИЯ В ПРАКТИЧЕСКОМ ПРИМЕНЕНИИ АКТАНТНОЙ МОДЕЛИ.....	194
ГЛАВА 5.....	196
МЕТОДЫ АНАЛИЗА ДРАМЫ.....	196
§ 1. ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО.....	196
§ 2. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ С. БАЛУХАТОГО.....	196
§ 3. ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ А.М. ПОЛАМИШЕВА.....	197
§ 4. СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ.....	198
ГЛАВА 6.....	200
СИСТЕМА АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	200
ГЛАВА 1.....	204
НА ПУТИ К СЦЕНЕ.....	204
§ 1. ДРАМА КАК ЛИТЕРАТУРА («ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»).....	204
§ 2. ДРАМАТУРГИЯ КАК СИСТЕМА СЦЕНИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ.....	205
§ 3. ТОЛКОВАНИЕ (ТРАКТОВКА) ПЬЕСЫ.....	206
§ 4. О СЦЕНИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЯХ И ЗАКОНАХ ТЕАТРА.....	207
§ 6. ПОТЕРИ И ПРИОБРЕТЕНИЯ НА ПУТИ ОТ ТЕКСТА К СЦЕНЕ.....	212
ГЛАВА 2.....	213
ИНСЦЕНИРОВКА.....	213

§ 1. ИНСЦЕНИРОВКА КАК ОСОБЫЙ ВИД ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	213
§ 2. ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЕ	214
2.1. Средневековье: литургическая драма / мистерии	214
2.2. МХАТ.....	215
2.3. Пролеткульт.....	218
§ 3. ИНСЦЕНИРОВКА КАК ПЕРЕВОД ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА ИЗ ОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО- ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ В ДРУГУЮ	221
§ 4. ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД ИНСЦЕНИРОВКОЙ	222
ГЛАВА 3.	224
ДРАМА КАК НЕПРЕРЫВНО РАЗВИВАЮЩИЙСЯ ПРОЦЕСС	224
<i>Греческий театр</i>	224
<i>Римский театр</i>	225
<i>Средневековый театр</i>	227
<i>Театр Ренессанса</i>	228
<i>Commedia dell'arte</i>	229
<i>Золотой век испанской драмы</i>	229
<i>Английский театр эпох Елизаветы и Реставрации</i>	230
<i>Драматургия французского классицизма</i>	232
<i>Театр XVIII века</i>	233
<i>Драматургия XIX века</i>	234
<i>Русская драматургия</i>	238
<i>Драматургия XX века</i>	240
БИБЛИОГРАФИЯ	245
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.....	247
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	250
ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.....	253
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	258
ТАБЛИЦА-СХЕМА «ПОЭТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ	260
СИНХРОННАЯ ТАБЛИЦА ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	265

Предисловие

Драма - самобытный род литературы и театра. Интерес к ней и систематическое изучение ее проблем возникли на заре становления театрального искусства. За многие столетия, отсекая нас от театра древней Греции, драма прошла сложный эволюционный путь. Менялась ее композиция, структура, менялись способы ее воплощения на сцене. Неизменным оставалось то, что это особый вид искусства, предназначенный для сценического исполнения, который всегда составлял основу театра, то, без чего он практически не мыслится.

Данная монография вначале задумывалась как теоретическое исследование отдельных вопросов системы анализа пьесы, но практический опыт автора в преподавании курса «Теория драмы» в течение нескольких лет в Орловском государственном институте искусств и культуры внес свои коррективы. Они были вызваны непосредственно практикой преподавания, что во много изменило структуру и композицию всей книги. Возможно поэтому работа несколько эклектична, но с другой стороны нам кажется, что в данном стиле есть свои преимущества. Для тех, кто впервые сталкивается с данным предметом переход с «математики» в «алгебру» показателен как наглядный пример того уровня, который требуется для освоения теории драмы. В целом же материал прежде всего ориентирован на *изучающего*.

Основными задачами, которые обуславливали все исследование, можно считать изучение *законов драматургии, методов анализа драматургического произведения, процесса исторического развития драмы, основных этапов в эволюции драматических жанров и форм*. Нам кажется, что на данных положениях необходимо основывать учебник по теории драмы.

Объем материала, представленный в книге, нельзя принимать как исчерпывающий. С одной стороны, мы пытались изложить все, что удалось найти по тем или иным вопросам, но, с другой стороны, ряд тем и понятий не затронут. Это делалось специально для того, чтобы как-то ограничить сам материал книги и не превращать ее в еще один скучный, пыльный фолиант. Выбор тем во многом определил тот факт, что автор рассматривает теорию драмы через *практическую режиссуру* - это одна грань в исследовании драмы. Другой гранью является попытка научного подхода к изучению драмы. Большой отпечаток на стиль и сам подход к изучению драмы наложили книги П. Пави «Словарь театра», У. Эко «Имя розы», А. Юберсфельд «Читать театр» и творчество Тома Стоппарда.

Мы не боялись широкого цитирования, т.к. представить материал казалось наиболее важным, чем личные амбиции, тем более боязнь упреков в компиляции. Многие темы поднимаются и исследуются впервые. Так, например, формально-композиционный, система текстового анализа пьесы, типология драматического конфликта, система амплуа, границы восприятия события является полностью авторской разработкой и представляется впервые, впрочем, как и.

Не все элементы драмы рассмотрены в первой части, но мы и не ставили своей задачей подробное рассмотрение **всех** элементов (книг по данной теме предостаточно). Наша задача - представить систему анализов драматургического произведения, попутно

рассмотрев все необходимые для этого категории и понятия. Поэтому первая часть специально посвящена им, а не системе анализов. Она помогает сформировать достаточный багаж знаний для освоения второй части. Без первой части многое во второй части будет непонятным. Третья часть рассматривает процесс движения драмы к ее сценическому воплощению. Именно поэтому здесь же рассматривается инсценировка как особый род драматургии, а также история развития драмы, как совокупности технологических приемов.

Монография не раскрывает секретов драматургического ремесла - прочитав ее, не научишься писать пьесы, даже скорее наоборот. Задача теории, во-первых, уметь ограничить, отшлифовать, творчески рожденное произведение (как же оно рождается - тайна из тайн, на это надо иметь талант), во-вторых, теория помогает понимать, оценивать и ценить произведения искусства, то мастерство, с которым оно сделано. Но самое главное - теория помогает развивать навыки самостоятельного, независимого мышления, а это первостепенное в жизни человека. Это не пафос, это искренне убеждение автора, без которого не было бы данной работы.

Театр как искусство может попасть под осуждение как праздное зрелище и развлечение. Мы писали не для того, чтобы оправдать и доказать его необходимость. Все законы театра и драматургии должны быть охвачены, не только во имя «чистой» науки, но во имя непреодолимого стремления человека к знанию и познанию самого себя как части дивного Творения Божьего. Без этого вся наука становится бессмысленной, существующей для собственного удовольствия и описывающая самую себя. Искусство не может вытекать из самого искусства, а также развиваться для себя. Искусство есть художественное отражение духовного стремления человека, его побед и поражений, высоты парения и глубины падения. Искусство способно пробуждать человека, звать его к высоте Горней, но стать этой высотой оно не может.

Автор выражает сердечную благодарность всем, помогавшим добрым словом, личным участием, дружеской поддержкой в создании этой книги и студентам Орловского государственного института искусств и культуры.

Игорь Чистюхин
Орел 1999 г.

Введение

*Если вы хотите стать писателем то, вы должны
рассматривать книгу так же внимательно,
как часовщик часы или шофер машину.*

В. Шкловский

Драма и драматургия. Мы умышленно поставили эти два слова рядом, так как, на сегодняшний день, они уже почти ассимилировались и прочно поглотили друг друга. Говоря о драме, мы говорим о драматургии и наоборот, тем самым, стирая не только морфологические признаки, но сводя их к одному содержанию и смыслу. «Драма - один из основных родов художественной литературы... охватывающий произведения, обычно предназначенные для исполнения на сцене»¹. Как мы видим, это, наиболее распространенное суждение, есть чисто практическое определение драмы, которое не только не объясняет ее суть, но и относит ее к литературе. Следует отметить, что в данном словаре («Эстетика») определение «драматургия» вообще отсутствует. Давайте посмотрим определение драмы в специализированном издании: драма - это «род литературного произведения в диалогической форме, предназначенное для сценического представления»². Здесь сделана попытка определения структурного принципа, но, к сожалению лишь одного (диалогичность формы), и тем не менее, из этого определения вытекает вывод о том, что драма это лишь жанр в литературе. Но нет, ниже в этой статье утверждается, что драма «как и другие виды искусства - одна из форм общественного сознания»³. В результате так и остается непонятным, что же такое драма - «род литературного произведения» или «вид искусства»? Кроме того, эти два понятия несут на себе много бытовых наслоений. Мы часто говорим о «драме всей жизни», о «драматических отношениях», когда же случается некое происшествие говорят «да, это - драма!», и т.д. и т.п.

В этом вступительном очерке нам кажется особенно важным *отделить (на теоретическом уровне) понятие драмы от драматургии*. Драма, по нашему мнению, во-первых, категория чисто эстетическая (подобно понятиям «трагическое», «комическое», «прекрасное», «безобразное» и т.д.), раскрывающая определенную степень напряженной борьбы в существовании индивидуума. Эта борьба не приводит финально к смерти или поражению (как в трагедии), не является она и «высмеиванием» чего либо как комедия. Сущность драмы в конфликте, борьбе, которая происходит на наших глазах и переходит в иное качество. Драма подчеркивает напряженность и конфликтность человеческого существования, причем говорят, что она естественна для человека и постоянно сопровождает его.

Во-вторых, драма это текст написанный для различных ролей, на основании конфликтного действия. Гегель по этому поводу писал: «драматическое в собственном смысле есть высказывание индивидов в борьбе их интересов и в разладе характеров и страстей этих индивидов»⁴.

В-третьих, термин драма иногда употребляется для определения особого жанра драматургии (буржуазная драма, лирическая драма, романтическая драма).

¹ Эстетика: Словарь. - М.: Политиздат, 1989, стр. 85.

² Театральная энциклопедия. - М.: «Советская энциклопедия», 1967, Т. 2, стр. 502.

³ Там же.

⁴ Гегель. Лекции по эстетике. - М., 1958, Собр. соч., т. 14, с. 341.

«Драматургия» же является с одной стороны видом искусства, с другой - родом литературы и театра. Под драматургией так же иногда понимают всю совокупность, собрание пьес (произведений предназначенных для сценического воплощения) вообще.

Чтобы понять сущность любого явления, необходимо знать не только его структуру и функционирование, но и рассмотреть процесс его зарождения. Когда же возникает этот вид искусства? Ответ кажется поначалу очевидным, его можно найти в любом учебнике или справочном издании: драматургия возникает в момент зарождения и возникновения театра, т.к. она является продуктом творчества первых драматургов. Здесь таится одна опасность отождествить театр с драмой и рассматривать историю развития театра с точки зрения эволюции драматической поэзии: «есть драматург - есть театр, нет драматурга - нет театра». Так мы можем лишиться театр его субстанционального значения и сделать его подчиненным драматургии. Но это ведь не так, именно наоборот, драматургия подчинена театру. Эту проблему помогает решить исследование генезиса драмы и определение ее сущности.

Говоря о происхождении драмы, мы затрагиваем очень большую область, которую не можем достаточно подробно рассмотреть в данной работе, но важно отметить, что сущность театра и его понимание можно вывести лишь из анализа причин и истоков его возникновения. Театр в момент своего возникновения имел ритуальную основу. Его ритуальный генезис не подлежит никакому сомнению. Ритуальная основа театра - это в первую очередь институт языческих Мистерий. В их представлениях драматургия занимала совершенно особое место и имела сакральное значение.

До настоящего времени происходит путаница в вопросе о сущности и основе драмы. Шлегель, например, считал, что прежде всего драма это наиболее объективная форма литературы, т.к. является собеседованием действующих лиц и не включает в их число автора. По мнению Гегеля, драма «высшая ступень поэзии». Он хоть и выделял эту первую, поэтическую сторону драматического произведения, тем не менее, добавляет, что «для непосредственного своего созерцания она должна исполняться на сцене»¹. Драма соединяет в себе - по мнению Гегеля - объективность эпоса с субъективным началом лирики. Но далее он приходит к противоречию: называя драму поэзией, он тем не менее, отмечает, что «потребность драмы вообще заключается в наглядном изображении... поступков и отношений, сопровождающемся словесным высказыванием лиц выражающих действие»².

Хализев в книге «Драма как явление искусства» рассматривает драму как литературно-художественную форму, обладающую определенным содержанием. Он пишет: «... драма как содержательно значимая форма словесного искусства - вот главный предмет нашей работы»³. Автор рассматривает художественные возможности драмы исходя из, во-первых, ее словесной природы, а уже во-вторых (!), из ее предназначенности для сцены. Нам кажется, эта позиция во многом не верна, т.к. драма в первую очередь пишется как произведение, предназначенное для постановки, что накладывает на ее формы определенные очертания. Об этом же писал и Аристотель: «... складывая сказания и выражая их в словах следует как можно [живее] представлять их перед глазами: тогда [поэт], словно сам присутствует при событиях, увидит их всего яснее и сможет приискать все уместное и никак не упустить никаких противоречий»⁴.

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т. - М.: Искусство, 1969-1973, Т. 3, стр. 538.

² Там же, стр. 539.

³ Хализев В.Е. Драма как явление искусства. - М.: Искусство, 1978, стр. 8.

⁴ Аристотель. Поэтика, 1455a20.

Таким образом, драма пропускает приемы и средства словесно-художественного выражения сквозь фильтры сценических требований. Об этом соотношении структуры драмы со сценическим воплощением, и называя это первым требованием к драматургу, писал М.Я. Поляков в своей «Поэтике». По его мнению, «теория драмы» исследует и рассматривает драму как своеобразную словесную основу театрального произведения. Это определение более близко к понятию «драматургия», но она не только словесная, но и действенная основа и об этом не стоит забывать или пропускать. Но отделение текста от действия в работе М.Я. Полякова преднамеренное явление, он тем самым разделяет теорию драмы на «поэтику драмы» и «историю драмы». «Предмет истории драматургии - конкретные драматические тексты, появляющиеся в тот или другой период развития театра. Предмет Поэтики - законы, правила и нормы, порождающие смысловую организацию драмы»¹. Семантика поэтики воспринимается, таким образом, как проблема интерпретации механизмов порождающих художественный смысл. Отсюда весь текст драмы необходимо разделять на «смысловую» и «означающий» комплексы. К «смысловому» относится все идейно-тематическое содержание; «означающему» - знаки, образы, символы и т.д.

На наш взгляд наиболее точно о сущности драмы сказал В.М. Волькенштейн в статье «Судьбы драматических произведений»: «я полагаю, что драм «для чтения» (то есть только для чтения) не существует; что драма, которую нельзя играть - не драма, а либо трактат, либо поэма в диалогической форме, а если и драма, то драма неудавшаяся... я... вижу в драме естественный сценический материал, *литературу театральных возможностей* (курсив наш - И.Ч.)... пьеса есть одновременно сценический материал и законченное художественное произведение»². Драматургия - именно литература театральных возможностей, она не род литературы, не литературно-художественная форма и уж тем более не высшая форма поэзии.

Что же является источником драматизма, какие явления рассматривает или отражает (подражает) драматургия? Ответы на эти вопросы выясняют саму суть драмы. В театральной энциклопедии читаем: «источником драматизма является социальная действительность с присущими ей противоречиями, борьбой антагонистических классов, столкновение людей противоположных взглядов, характеров»³. Аль Д.Н. считает, что драматург «создает модель, действующую модель человеческих отношений. Это не обязательно модель реальной жизненной ситуации»⁴. Подобных взглядов на источник драмы или предмет отражения довольно много. Назовем же мы эти мнения, скажем, «реалистические», то есть те, что считают автора зеркалом, отражающим реальные жизненные ситуации. Словно художник некая «мартиновская печь», творчески «переплавливающая» в себе жизненные ситуации в художественное произведение. Но существует ряд совершенно противоположных точек зрения, скажем так, «идеалистических». Например, Адам Мюллер Адам в своей теории драмы изложенной в сочинениях «Чтения о немецкой науке литературы» (1807), «Об идее прекрасного» (1809), «О драматическом искусстве» (1812) развивает идею примирения противоречий. Эта теория пронизывает все его творчество и приводит к совершенно иному пониманию конфликта, а значит и источника драматизма. Вот, что он пишет по

¹ Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. - М.: ГИТИС, 1980, стр. 15.

² Из истории советской науки о театре. 20-е годы. Сб. трудов. - М.: ГИТИС, 1988, стр. 162-163.

³ Театральная энциклопедия. - М.: Советская энциклопедия, 1967, Т.2, стр. 503.

⁴ Аль Д.Н. Основы драматургии. - Л.: ЛГИК, 1988, стр. 16.

этому поводу: «Во вселенной нет никаких отклонений, если смотреть на вещи в целом, то единичные диссонансы растворяются в гармоничном аккорде»¹.

Противоречия между идеалами и действительностью у Мюллера нет. Основу прекрасного составляет все живое, гармоническое единство разнообразных элементов природы. Задача драмы - по Мюллеру - изобразить борьбу героя с противостоящими ему характерами, его очищение в жизненной борьбе именно таким путем раскрывается его жизненная идея. Сущность трагедии - обнаружение мерзости жизни и раздвоенности героя. В трактовке Мюллера Шекспир изображает разорванность личности героя и несовершенство жизни, утверждая тем самым величие и красоту Вселенной: Высшее начало торжествует над убожеством земной жизни. Мюллер во многом повторяет принцип разрешения конфликта принятый в санскритской драме (к нему мы обратимся позже) и отмечает, что несущественно кто из антагонистов победит, действительное торжество достается принципу стоящему выше личных целей и интересов борющихся.

Цель трагедии - преодоление трагизма.

Смысл жизни - преодоление смерти.

Долгое время, да практически все Новое время от эпохи классицизма до наших дней, в теории преобладал «реально-рационалистический» подход не только к драматургии, но и к творчеству вообще. Постепенно под влиянием материалистических тенденций само искусство было низведено от Божественного вдохновения к работе подсознания (по Фрейдю), переживания коллективного подсознания (по Юнгу), до прямых психических отклонений («гений и помешательство» Ламброзо) до теории «социалистического реализма» с ее «мартеновской печкой». В данной работе мы не собираемся доказывать примат сознания над бытием или наоборот - это дело философов. Мы лишь говорим о том, что господствующий «реалистический» подход (а точнее «материалистический») подход к творчеству и искусству порождает однобокость в восприятии и анализе любого феномена, поэтому наша задача - указать на второй полюс, например Адам Мюллер.

Мы также не станем подробно рассматривать «Поэтику» Аристотеля, первый и наиболее важный трактат по теории драмы, т.к. литературы по данной теме предостаточно, но представим в приложении таблицы, которые возникли в ходе анализа «Поэтики».

Принципы, которые определил Аристотель в «Поэтике» господствовали в теории и практике Западного театра вплоть до XX века. Они даже получили такие названия, как например «аристотелевский тип действия». Брехт ввел этот термин «аристотелевский театр», для обозначения драматургии и театра, основанных на принципе иллюзии и идентификации. Но, на наш взгляд, Брехт отождествил одну из характеристик действия со всей концепцией Аристотеля (см. в статью о конфликте). В принципе причины возникновения этого термина связаны с попыткой многих режиссеров и театральных деятелей XX века отойти от классических приемов в постановке, выйти за пределы канона, разрушить привычные рамки представления. Эти поиски породили ряд очень интересных направлений (эпический театр Брехта, театр жестокости Арто и т.д.).

Тем не менее, для европейских театральных деятелей «Поэтика» Аристотеля является «первым камнем» в строительстве любой театральной системы или концепции

¹ Цит. по Аникст А.А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха Романтизма. - М.: Наука, 1980, стр. 56.

хотим мы этого или нет. Подобные произведения существуют и на Востоке, в частности в Индии - «Натьяшастра», в Японии - «Предание о цветке стиля (Фуси Кадэн)» Дзэами Мотокиё, в Китае - «Истоки грушевого сада» Хуань -фань-чо и др. Мы будем обращаться к этим и другим трактатам, так как считаем, что при изучении драмы и драматургии нельзя ограничиваться лишь европейскими источниками и моделями, необходимо включить и восточную театральную традицию.

Для более точного понимания места драмы в театральном процессе необходимо рассмотреть структурную модель театрального процесса или представления во взаимоотношении пьеса (текст) / труппа / зритель и др. элементы. Возьмем за основу модель театрального представления по Бентли:

А изображает **В** на глазах у **С**

Эта модель представляет театр как таковой, т.е. модель первого пратеатрального действия, которое и стало впоследствии театром. Но непосредственно театральное представление включает в себя еще несколько элементов, а именно:

Драматург - пьеса - труппа - зритель

Труппа в дальнейшем ходе развития театра обрела здание, техническое оснащение, художественное оформление и т.д., еще через некоторое время появляется режиссер, который координирует все представление в едином художественном замысле. Попробуем выразить весь этот процесс графически.

1. Возникновение театра:

А *изображает* **В** *на глазах у* **С**

2. Древнегреческий театр:

актеры **А** *изображают пьесу* **Р** *на глазах у* **С**

2.1.

драматург **Д** *с помощью актеров* **А** *представляет трилогию* **Р Р Р** *на суд зрителей* **С**

3. Западноевропейский театр Нового времени:

театр **Т** *представляет спектакль* **С** *зрителям* **С** *и на суд критиков* **К**

4. Начало XX века:

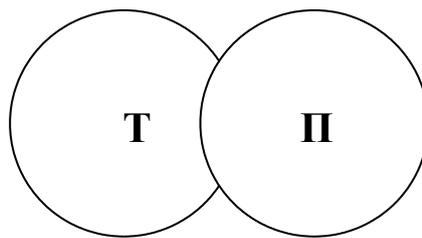
режиссер и драматург **Р** **Д** *помогает актерам* **А** *изображать* **В** *на глазах у зрителей* **С**

5. Конец XX века:

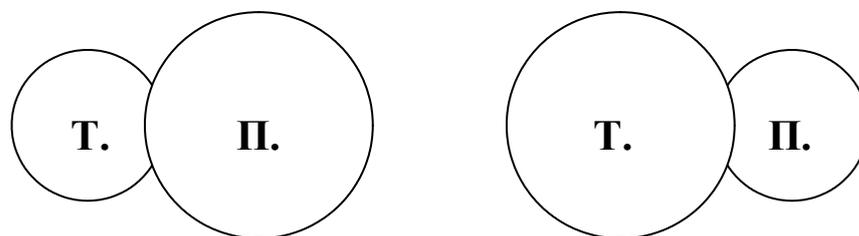
режиссер с помощью **Р** **А** актеров; **П** пьесы; воплощает свой замысел **В** зрителям
Т техники сцены **С**

Таким образом, мы наглядно наблюдаем эволюцию не только драматургии, но и всего искусства театрального представления от мистериально - ритуальной основы к доминирующему положению драматурга, что впоследствии привело к отождествлению театра с драмой, а саму драму с литературой и поэзией. Затем с появлением театрального здания в Европе, и сцены-коробки, в частности, довлеющее значение приобретает театр как некая совокупность различных искусств («синтетическое искусство» Р. Вагнера). Но драматург по-прежнему одно из главных действующих лиц в театре. С появлением режиссуры происходит постепенное оттеснение драматурга и драматургии на второй план, а затем и актера. Драматург переходит в подчиненное положение (см. «Театральный роман» Булгакова), а драма становится, по определению Волькенштейна, «литературой театральных возможностей». Так драма с места «примы» переходит в разряд «статисток». И нам кажется, спор о том, что наиболее важно в определении драмы текст или представление всегда будет существовать. Каждый раз любой человек будет выбирать в пользу той или иной стороны, в зависимости от вкуса или цели.

Эту модель соотношения текста и представления в театре, Юберсфельд выразила так:



Т - текст (т.е. пьеса), П - представление. А дальше происходит выбор - как писал Аристотель «сообразно личному характеру» - в ту или иную сторону, при этом каждый выбирающий прав.

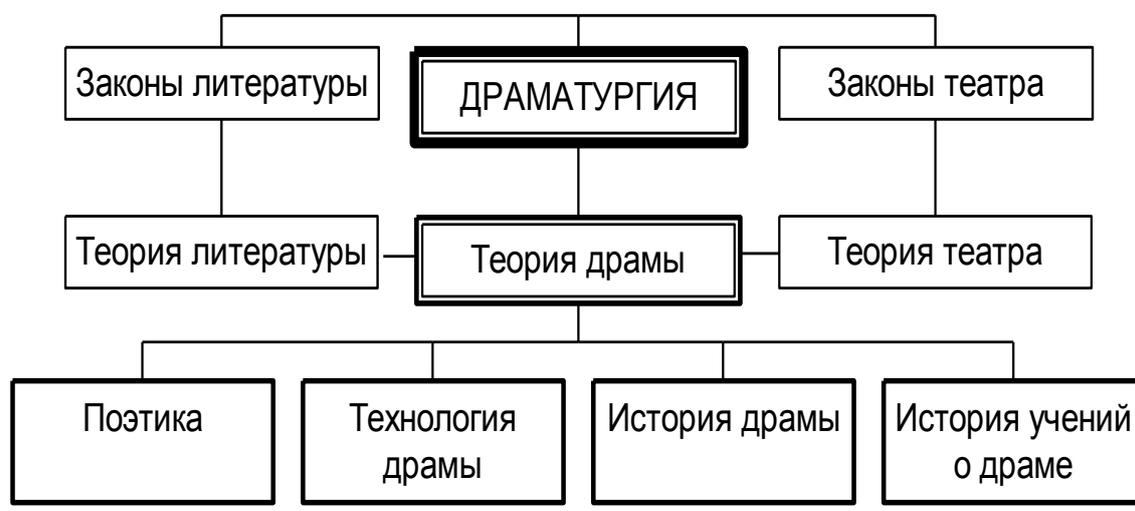


Наша позиция в этом вопросе такова: драма есть некое литературно изложенное действие, закрепленное текстом пьесы в той или иной форме (что является жанром). Текст (литературная основа) не является на наш взгляд первичным по отношению к определению «драматургии» или «драмы», первичным является действие (drama). В первую очередь драма это сценическое (предназначенное для сценического

воплощения) произведение. Хотя в истории театра появлялись пьесы, не предназначенные для сцены - нем. Leserdrama, англ. Closetdrama.

Драма есть самостоятельный способ литературно - сценического отображения жизни, предметом которого является целостное действие, развивающееся от начала до конца (от экспозиции до развязки) в результате волевых усилий героев, которые вступают в единоборство с другими персонажами и объективными обстоятельствами. Драма - часть общего театрального процесса; драматургия - искусство писать драмы и вся совокупность написанных драм.

Мы хотим отметить, что некая терминологическая путаница возникает оттого, что драматургия находится на стыке различных искусств и дисциплин, как это мы показываем на следующей схеме:



К драматургии нужно подходить одновременно как к произведению, предназначенному для сценического воплощения и как литературному произведению. На нее оказывает соответственно влияние и теория литературы, и теория театра (связанная с принципами постановки).

Цель теории драмы - установление общих закономерностей, которым подчиняется драматургическое произведение. Она разделяется на части:

Поэтика - изучение законов порождающих смысловую организацию в пьесе (сюда же входит и семантика).

История драмы - изучение конкретных драматических текстов, появляющихся в тот или иной момент истории театра.

Технология драмы - изучение технологических приемов организации материала в драматургическое произведение («технология письма»).

История учений о драме - изучение трактатов по теории драмы.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПОНЯТИЯ И КАТЕГОРИИ



ГЛАВА 1.

ОБЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМЫ

Несмотря на все огромное разнообразие драматургии, тем не менее, все пьесы имеют определенные общие элементы. Прежде всего, драма никогда не может быть «частным» произведением, как например роман или стихотворение, т.е. стать значимым без театра. Пьеса прежде всего, предназначена для *сценического воплощения*. Кроме того, в драме персонажи хоть и могут быть сверхчеловеческими личностями, божествами, даже абсурдными и нелепыми, возможно даже марионетки, но пока они ведут себя по законам *человеческих отношений*, они понятны зрителю. Как только они становятся неким резюме, то перестают передаваться через театр. Таким образом, фигура Смерти в средневековой драме (моралите) рассуждает подобно человеку, а бог в Греческой трагедии или духи в Шекспировских пьесах действуют подобно любому смертному.

Пьеса, следовательно, сообщает свой рассказ *имитацией человеческого поведения* (действием). Отдаленность или близость этого поведения к действительности, может сильно повлиять на восприятие пьесы аудиторией: она может испытывать благоговение к тому, что происходит на сцене, или может смеяться с чувством превосходства над шутовскими проделками персонажей, или испытывать к ним искреннее сочувствие. Эти различия отчуждения или сочувствия важны, потому, что они открывают или закрывают некий эстетический промежуток между сценой и аудиторией, посредством которого драматург может управлять зрителем. Автор должен считаться с этим в своей пьесе. Его идеи могут быть не приняты, если преувеличение чувства («сентиментальность») используется без должного баланса размышления и даже смеха. Шекспир и Чехов - вот два выдающихся автора в Западной драматургии, которые достигали изысканного баланса пафоса с комедией

Некоторые спорят, насколько *действие является первичным показателем в драме* и что смысл не может возникнуть без этого. Поскольку никакая пьеса не существует без ситуации, то оказывается совершенно невозможно отделить идею от ситуации, в которой она существует, хотя это, может быть, познано только после просмотра всей пьесы. Задумывает ли драматург идею перед ситуацией, или наоборот? А может она возникает произвольно? Этот вопрос намного усложняется, если понимать персонаж как «характер в ситуации» независимо от того, человек ли это, стоящий перед Богом, или человек стоящий перед своей женой. Поэтому необходимо остерегаться поспешного суждения о взаимоотношении «смысл - ситуация», так как самая героическая трагедия может оказаться менее влияющей на сознание человека, чем хороший фарс.

Не менее важным показателем является *стиль*. Каждая пьеса задает свой собственный стиль, хотя он во многом находится под влиянием традиций театра и

реальных условий исполнения. Стиль не есть нечто наложенное актерами на текст пьесы, после того как она написана. Очевидно, что пьеса имеет свой собственный, независимый от конкретного представления стиль, но нельзя отрицать и того, что при исполнении пьесы в нее добавляется актерами оригинальный дух игры. Успешная пьеса имеет авторский стиль и еще что-то сверх этого. Стиль, следовательно, подразумевает определенное настроение и дух игры, степень фантазии, реализма или иллюзии, и путь, по которому эти качества сообщаются (явно или неявно) зрителю. Стиль проявляется в тончайших деталях игры, жеста актера, а также его оттенков речи, темпа и модуляция и т.д. Таким образом, отношение аудитории подготавливается заранее и ничто не должно вводить ее в заблуждение в ожидании комедии или трагедии. Хотя некоторые пьесы преднамеренно вводят элементы различных жанров.

Посредством сигналов стиля, аудитория ожидает, что пьеса будет следовать известным маршрутом и образец игры будет обычным. Драма является стандартной игрой и зрители не могут участвовать в ней, если правила постоянно меняются. В театральном представлении зрители, тем не менее, остаются живыми и всегда независимыми участниками. В процессе исполнения, актер имеет обязанность интерпретировать идеи автора для людей, наблюдающих его. В свою очередь он ожидает, что получит «обратную связь» от зрителей в ответ на его игру. Это во многом обуславливает не только роль, но и само исполнение пьесы. Иногда эта «связь», т.е. реакция зрителей, может полностью изменить весь ход представления. Автор должен считаться с этим при написании пьесы. Драматурги, которые были поглощены политическими и социалистическими идеями, например, Ибсен, Шоу, Горький, Брехт в своих методах подразумевали этот «ответ» зрителя, как часть идеи, закладываемой в пьесу.

Драматическое выражение. Язык драмы может колебаться между большими пределами: с одной стороны - интенсивно театральный и даже ритуальный; с другой - почти точное воспроизведение действительности. В религиозной драме древней Греции драматурги передавали речь своих персонажей в стихотворной форме. Китайский и Японский театры были также по существу оперными: с лирическим диалогом, сопровождаемым музыкой и пением. Эффект такого приема выражения скорее всего заключался в том, чтобы поднять (или сохранить) восприятие театра на уровень религиозного поклонения. Стих применялся в литургической христианской драме Средних веков, трагедии Английского Ренессанса, в героических трагедиях французского классицизма (Корнель, Расин). Стихотворную форму активно использовали романтики, а так же она используется в современных попытках оживить представления религиозного театра.

Пьесы, написанные в прозе, были одно время сравнительно редким явлением и связывались по существу с комедией. Только в конце XIX столетия, когда натурализм и реализм стали художественным методом, проза активно проникает на сцену. Персонажи в драмах начинают вести себя и говорить как в реальной жизни. Возвышение сцены над зрительным залом не может являться единственным и разумным объяснением использования стиха в драме. Некоторые критики придерживаются мнения, что драматург может лучше осуществлять контроль как над речью и действием его актеров, так и над реакцией аудитории, используя более тонкие оттенки и ритмы поэзии. Свободные, идиоматические ритмы обычного разговора, бесспорно, дают как актеру так и зрителю слишком много свободы в интерпретации.

Драматический стих может включать широкий ряд нереалистических слуховых и визуальных приемов: речь хора в древнегреческом театре обеспечивала философский

комментарий к действию, который, в то же самое время, рисовал аудитории лирическое настроение пьесы. В индийском театре сопровождение стиха символическими движениями головы и глаз связывало эти элементы в гармоничное целое. Трагический монолог в Шекспировских пьесах позволил герою, одному на сцене, наедине с аудиторией, рассмотреть свои мысли вслух. Таким образом, монолог не был остановкой в действии, но стал довольно увлекательным моментом драмы, когда ум зрителя мог устремляться вперед, прогнозируя будущее.

В «эстетике» сцены при создании иллюзии необходимо разбудить зрительское воображение. Этого значительно легче достигнуть, если пьеса будет использовать элементы стиха (подобно ритму и рифме), не обнаруживающимся в обычной речи.

Драматическая структура. Элементы пьесы не объединяют естественно только лишь для того, чтобы создать драматический продукт, но чтобы работать вместе, через структуру игры, становясь главным фактором практического воздействия. Драматург определяет форму пьесы частично согласно условиям, в которых она будет исполняться: сколько времени аудитория может оставаться на своих местах? аудитория сидит в одном месте в продолжение спектакля, или она перемещается от одной стадии театрализованного представления до следующего, как на некоторых средневековых фестивалях? Структура также диктуется конкретными требованиями материала, который должен драматизироваться: схема фарса может основываться на единственной шутке; религиозная драма может изобразить целую историю человечества от Создания до Страшного Суда. Реалистичная драма может потребовать много предысторий, вставок, символов, воспоминаний, в то время как в хронике драматург может сообщить целый рассказ от начала до конца. Есть одно общее правило, которое предложил первым Аристотель в своей «Поэтике»: пьеса должна быть достаточно длинной, чтобы представить информацию, которую аудитория должна воспринять и генерировать, опыт трагедии или комедии, в чувствах и воображении.

В большинстве пьес необходимо устанавливать стандартный код места и времени. В пьесе, где сцена должна тесно приблизиться к действительности, позиция действия точно будет идентифицироваться с реальностью и сценическое представление на сцене должно подтверждать эту иллюзию. В такой игре *сценическое время* будет следовать *хронологическому времени* почти точно и если драма разбивается на три, четыре, или пять действий, зритель будет ожидать, что каждое изменение сцены будет соответствовать часам или календарю. Но театр, в этом отношении, редко воспроизводит реализм. По своей природе он предоставляет чрезвычайную свободу драматургу в символизации местоположения и длительности (времени). Так у Шекспира зрители всегда позволяют игре манипулировать воображением. Это необходимо, например, для сцены ведьм в «Макбете», чтобы заметить их «пустошь» с «туманом и грязным воздухом», которая должна приниматься на сцене без пейзажа. Простая система символов сцены может помогать воображению: то ли это алтарь богов, расположенных в центре Греческой оркестры, полоса красной ткани, представляющая Красное Море в средневековом миракле, или стул, на котором Тибетский исполнитель стоит, чтобы представить гору. Поэтому не удивительно, что театр может манипулировать временем так свободно: переноситься из прошлого в будущее, из этого мира к иным мирам, от действительности к мечте.

Эти свойства вызывают некоторые сомнения по отношению к определению категории действия: описывает ли понятие «действие» в пьесе то, что случается на сцене или то, что воссоздается в воображении. Несомненно, что это понятие имеет мало общего с просто физической деятельностью исполнителей. Скорее под действием

следует понимать то, что передает художественные образы пьесы зрителям и способствует функционированию их воображения, которое является частью действия пьесы. Для Эсхила было достаточно иметь только двух актеров, которые носили различные маски, отражающие пол, возраст, класс и выражения лица, чтобы предать через них содержание своей пьесы. В Италии XVI-XVII вв., стандартные характеры *commedia dell'arte*, носящие традиционный костюм и маску, создавали бесконечное число разыгрываемых ситуаций. На менее очевидном уровне речь, которая в чтении кажется, содействует действию пьесы, в исполнении может наоборот являться для действия определенным препятствием. С другой стороны, персонажи (например, Шекспировские герои или греческий хор), произносящие ту или иную речь, могут вообще не заботиться, чтобы что-то «делать», но их речи и оценки, которые учат зрителя, как думать и чувствовать, имеют большой вес в событиях пьесы. Для драмы - быстротечного искусства - действие, сохраняющее драгоценное время, является неопределимой величиной.

Драма как выражение культуры. Несмотря на широкие расхождения в цели и назначении таких разнообразных пьес, как *kabuki* Японии, санскритская драма Индии, комедий Ренессанса и современной социальной драме, все формы драматической литературы имеют некоторые общие точки соприкосновения. Тем не менее, различия между пьесами весьма существенны, несмотря всю их общность. Это возникает из-за различий в условиях исполнения, общественной роли театра, влиянии на него общества, в культурной истории нации (культурном фоне). Из этих элементов, на наш взгляд, культурный фон наиболее важен и наиболее неуловим. Это культурное различие и делает драму Востока почти противоположной Западной.

Влияние на драматурга. На автора пьесы воздействуют, сознательно или бессознательно, условия, в которых он пишет. В определенной степени он обусловлен своим общественным и экономическим статусом, его религиозной или политической позицией. Литературная форма пьесы зависит не только от ее стилистических элементов, она находится под влиянием традиции теории и драматической критики, а также личной творческой позиции автора. Вспомогательные виды искусства, например, музыка, живопись также имеют свои собственные законы и принципы, с которыми драматург должны считаться. Размер и форма театра, его природа, тип сцены и оборудования, тип отношений актер - аудитория, также определяют способ записи. Практически сложно перечислить все, влияющее на драматурга, можно сказать, что это исследование уходит в область социологии, политики, в общественную историю, религию, литературную критику, философию и эстетику и т.д.

* * *

ГЛАВА 2.

ИСТОРИЯ УЧЕНИЙ О ДРАМЕ

§1. Роль теории.

Трудно оценивать влияние теории драмы на процесс создания пьесы, поскольку теория обычно базируется на существующей драме, а не драма в теории. Философы, критики, и драматурги пытаются описать драму на уровне того, что случается и что должно случаться в драме, но все их теории основаны на том, что они увидели или ими прочитано.

Ответить на вопрос, какое место теория занимает в практике театра довольно сложно, т.к. не всегда знание теории помогает создать спектакль и наоборот. Некоторые режиссеры, например Брехт, сами создавали учения о драме, но это скорее редкие исключения, подтверждающие правило, согласно которому теоретическая разработка вопросов театрального производства удел тех, кто этим производством непосредственно не занимается (критики, театроведы, ученые и т.д.). Роль теории скорее состоит в том, чтобы выступать в качестве рекомендательной инстанции, чем нормативной, которая больше помогает понять театральное искусство, раскрыть его тайну, «заглянуть за кулисы» широкому кругу любителей театра. Современный драматург может быть благодарным, что он больше не ограничен теорией и одновременно сожалеть, как это ни парадоксально, что театру его времени не хватает тех искусственных пределов, создаваемых теорией, в которых он может более плодотворно работать.

Мы не ставили своей целью написать историю учений о драме как таковую. По этой теме достаточно литературы, например прекрасные книги Аникста и мн. др. В этой главе мы попытаемся рассказать о наиболее интересных, на наш взгляд, трактатах по теории драмы и рассмотреть некоторые их положения. Мы не рассматриваем подробно отечественные труды по *теории драмы*, т.к. они не оказали существенного влияния на историю развития Европейского и мирового театра, тем более, что до XX века их практически не существовало. Отдельные статьи и высказывания Белинского, Пушкина, Гоголя не дают достаточного основания для утверждения обратного.

История западной теории достаточно освещена в специальной литературе по теории драмы, поэтому мы дадим лишь ее краткий очерк. Основное же внимание сконцентрируем на трактатах Восточного театра. Среди их мы особо выделяем *Натьяшастру*, как классический образец теоретического осмысления и описания театрального искусства. Естественно, что нами рассмотрены не все трактаты, но повторим, такой цели мы и не ставили.

§ 2. Восточные учения о драме.

Восточный театр всегда имел такие пределы, в которых представление было основано на некоем сложившемся образце исполнения, а не на теории, к которой всегда имел тягу Западный театр. Рационалистическое обоснование и объяснение своей деятельности - так необходимое западному драматургу - в восточном театре является излишним. Нельзя, однако, сказать, что трактаты по теории драмы вообще не свойственны Восточному театру. Так, например, санскритской драме Индии имеется записанный свод правил и установлений по искусству театра *Natya-shastra*, приписываемый Бхарате. Он представляет собой полный компендиум правил для всех исполнительских видов искусства, но особенно для искусства актера. Кроме того, в этом трактате рассмотрены практически все элементы, составляющие искусство театра, вплоть до принципов постройки театрального здания.

2.1. «Натьяшастра»

«Натьяшастра» (в дальнейшем НШ) - самый древний и один из уникальнейших трактатов индийской культуры. Его название состоит из двух санскритских слов: «натья» в нем означает «театр», «театральное действие», «драма», а «шастра» - принятое в индийской традиции обозначение священной книги, рассматривающей конкретную область знания и демонов. Но, прежде чем передать мудрецам искусство драмы, Брахма предложил ее Индре, с целью постижения и применения богами. Индра отказался, аргументируя это тем, что боги неумелы и неискусны в этом деле. Он просит передать Натьяведу мудрецам - муни, тем, «которые /владеют/ тайным знанием Вед, тверды в обетах, тем, которые /истинно/ способны к ее постижению, использованию и усвоению»¹.

Здесь мы обнаруживаем весьма любопытный мотив: боги оказались способны лишь к восприятию драмы, но в вопросах постановки они не сведущи. Лишь люди способны воплотить ее на сцене. Лишь мудрецы-муни, а не просто любой желающий, способны передать всю глубину, возвышенность и божественное происхождение искусства натьи. Кроме этого необходимо отметить и тот факт, что новая Веда была не просто дополнением к уже существующим, а содержала (несла) в себе все предшествующие. Брахма создал доступную всем и «приводящую к артхе и славе, содержащая советы и свод правил и показывающую все дела будущего мира, содержащую смысл всех шастр, показывающую все ремесла, пятую Веду под названием Натья»².

НШ также раскрывает и главные причины, по которым и была создана драма. Об этом НШ повествует так: «прежде, о брахманы, когда закончился золотой век³ Ману

¹ Лидова Н.Р. Драма и ритуал в Древней Индии. - М.: Наука, 1992. - стр. 120.

² Там же, стр. 119 - 120.

³ О «золотом веке»: пять поколений людей (золотой век, серебряный, медный, железный) - история человечества. Это предание существует у многих народов мира, но наиболее известная - греческая версия. Подробнее на эту тему см.: *Гесиод. Работы и дни*. а) Песнь о пяти поколениях (ст. 109-201);

Вивасвата, в связи с распространением чувственных удовольствий мир, оказавшийся подверженным страстям и алчности, пребывал в неведении, происходящем из зависти и гнева, колеблясь между счастьем и несчастьем»¹. Вот тогда боги и попросили Брахму создать пятую Веду, доступную теперь уж всем кастам, и способную вывести человека из плена чувственных удовольствий, невежества и погрязания в грехах. Таким образом, уже в момент создания драма и театральное искусство были неким вместилищем духовного знания, а не простым развлечением. Нужно добавить, что это отношение к театру сохраняется в Индии и до сих пор. Театр - это место, где сливаются воедино небесное и земное. «Катхакали - это ритуальное прославление вечной темы борьбы сат и асат, добра и зла»².

Основы этого искусства Бхарата изложил в «Натьяшастре». Она хоть и относится к II-IV вв. от Р.Х., но несомненно опирается на уже развитую теоретическую традицию, тем более практику (по другим источникам НШ относится к середине I тыс. до Р.Х.). НШ представляет собой произведение состоящие из 36 глав, которые дают нам исчерпывающие сведения о различных деталях представления - от вариаций сюжета до мимики актера, цвета костюма и формы театрального здания. «Ни один другой театр древнего мира не был так всесторонне документирован в каком-либо тексте, и даже если бы до нас не дошло ни одной санскритской пьесы, мы могли бы по «Натьяшастре» составить достаточно полное и точное представление об индийском театре»³.

«Натьяшастра» приписывает создание драмы верховному богу Брахме, которого попросили боги сотворить нечто такое, что доставляло бы удовольствие глазу и уху и, что было бы доступно в качестве пятой веды всем кастам, включая и шудр. Создавая драму, Брахма взял несколько элементов и соединил их в единое целое. По составу драмы мы можем сравнить НШ с «Поэтикой» Аристотеля.

<i>По Аристотелю: <u>трагедия состоит из:</u></i>	<i>Брахма, <u>создавая драму взял:</u></i>
* сказание;	* декламацию «Ригведы»;
* характеры;	* пение «Самаведы»;
* речь;	* мимическое искусство «Яджурведы»;
* мысль;	* чувство «Атхарведы»;
* зрелище;	* искусство танца добавил Шива;
* музыка;	* драматически стили добавил Вишну;

Брахма также повелел божественному архитектору Вишвакарману построить театр, а мудрецу Бхарате поставить в нем первую драму о битве богов и демонов. Спустя некоторое время Бхарата передал искусство театра с неба на землю и изложил основы этого искусства в Натяшастре. О дальнейшей судьбе этого искусства замечательно сказал театральный педагог и исследователь театра, директор Академии классической музыки, танца и драмы в Дели Суреш Авастхи: «снизойдя на землю и став доступным людям, оно превращается в своего рода жертву богам, и не случайно

Платон. Менексен 237d-238a; *Инполит.* Опровержение всех ересей 5.6.3; *Евсевий.* Об евангельском предуготовлении. 3.1.3.; *Грейвс Р.* Мифы древней Греции 5 ;

¹ Лидова Н.Р. Драма и ритуал в Древней Индии. - М.: Наука, 1992, стр. 119.

² Авастхи С. // Курьер Юнеско, май 1983, стр. 30.

³ История всемирной литературы. В 9-ти томах. Т. 2. - М.: Наука, 1983, стр. 30.

выдающийся поэт и драматург древней Индии Калидаса... назвал театральное представление «чакшуджа» - «зримым жертвоприношением»¹.

Санскритская драма делилась на акты (от 1 до 14) в соответствии с 10 видами пьес, классифицированными НШ. Одним из условий было то, что события изображенные в каждом акте не должны были длиться более 24 часов. Но единство времени само по себе не соблюдалось: драма могла описывать жизнь героя чуть ли не от его рождения до смерти. Не было так же и единства места, действие могло свободно переноситься с земли на небо, из одной страны в другую. Число персонажей не ограничивалось, но они делились на основные типы:

- * *найяка* - благородный и мужественный герой;
- * *найика* - красивая и любящая героиня;
- * *вита* - прихлебатель и плут;
- * *видушака* - шут;

Значительная часть текста НШ посвящена классификации различных элементов драмы. Так, например, различается:

- 48 типов героев;
- 128 типов героинь;
- 64 вида связи частей сюжета;

В отдельных частях НШ выдвигаются и обосновываются некоторые кардинальные теоретические принципы. К их числу, в первую очередь, относится учение о *раса*, или эстетическом наслаждении, что является смыслом и сутью драмы. Раса зарождается в душе зрителя в результате восприятия эмоционального содержания пьесы, которое состоит из:

- эмоциональной ситуации;
- носителей эмоции (возбудителей раса);
- внешнего проявления эмоций (симптомы раса);
- сопутствующего чувства (переходящие настроения);

Существуют восемь видов рас:

- любовь
- печаль
- веселье
- гнев
- мужество
- страх
- отвращение
- удивление

В каждой из них должна доминировать лишь одна из указанных эмоций. Без раса - утверждает НШ - не может существовать поэтическое произведение, поэтому все составные элементы драмы - характеры героев, танец, грим, и т.п. - приобретают свою ценность и значение лишь в связи с внушением раса.

Не стоит путать или сравнивать раса и катарсис. Как уже отмечалось раса это внутреннее содержание драмы, а не производимый эффект, как катарсис. Но раса так же не мыслима и без этого внешнего, воздействующего эффекта, что и порождает подобие катарсиса. Функции катарсиса несколько иные, как и его сущность. Аристотель писал, что «трагедия есть подражание действию... /производимое/ в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (*katharsis*) подобных страстей»². Катарсис - конечная цель и одно из следствий трагедии. П.Пави считал, что в данном случае «речь идет о медицинском

¹ Курьер Юнеско, май 1983, стр. 30.

² Аристотель. Поэтика 1449b25

термине, который уподобляет отождествление акту эмоциональной разгрузки»¹. Мы же считаем, что Аристотель термин катарсис употребляет в смысле духовного очищения внутренней природы человека, и этот термин заимствован им из Посвящений в Мистерии. Более подробно мы рассматриваем этот вопрос в своих комментариях к «Поэтике» Аристотеля.

Катарсис так же связан и с воздействием музыки, и тогда к нему добавляется *iatreia* («исцеление»). Толкование термина «катарсис» в истории привело в истории театра к его различным интерпретациям. В христианской концепции эпохи Возрождения, вплоть до Просвещения катарсис выражался в ожесточении при столкновении со злом и стоическим перенесением страданий. Дидро и Лессинг доказывали, что катарсис не должен вытеснять страсти зрителя, но преобразовывать их в добродетели. Гете полагал, что катарсис помогает примирению противоположных страстей. В психоанализе катарсис интерпретируется как удовольствие, испытываемое зрителем от своих эмоций, передающихся от эмоций другого человека и как ощущение раскрепощения части или всего подавленного своего *Я* принимающий облик другого человека (персонажа) на сцене. Наконец, Брехт видел в катарсисе идеологическое отчуждение зрителя. Итак, *раса* и катарсис различны по своей природе, хотя есть элементы их объединяющие, а именно исцеляющее воздействие на душу человека особенно в кризисных ситуациях жизни людей.

НШ запрещает изображать на сцене смерть, убийство, ужасы, что отнюдь не говорит о линейности санскритской драмы и отсутствия в ней трагических ситуаций. Что же касается непрямого успеха героя, или «обретением плода» по выражению НШ, то это далеко не всегда означало на практике торжество героя над антагонистами (что более свойственно европейской драме), но скорее обретение духовного равновесия. Основываясь на синтезе контрастов (единстве во множественности) санскритская теория драматургии решала конфликт драмы не в подавлении одной стороны другой, а в достижении гармонии, которая лежит в основе *раса*, близкого к восприятию гармонии и красоты Вселенной.

Здесь, в присущей ему манере, западный человек может воскликнуть, что это все лишает человека ощущения действительности, отрывает от окружающей его жизни. Но НШ напротив настаивает на необходимости правдоподобия жестов, речей, костюмов и не стоит забывать о чувстве синтеза, присущего восточному мышлению, в отличие от дискретности западного. Санскритская драма, стремясь к правдоподобию, тем не менее, сознательно универсализирует явления действительности, накладывая на правду жизни (*локадхарма*) законы театральной условности (*натьядхарма*). Это прослеживается даже на примере использования в драме различных языков: санскрита и пракритов. На санскрите говорят цари, брахманы, полководцы, на пракрите - мужчины и женщины среднего сословия, на магадхи - лица низкого происхождения.

В заключение обзора «Натьяшастры» необходимо отметить, что ее предписания не разделили судьбы многих иных театральных трактатов. Она не превратилась в умозрительную теорию, оторванную от конкретной практики; все принципы осуществились в театре, а некоторые легли в основу последующей индийской поэтики и эстетики.

¹ Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 139.

2.2. «Предание о цветке стиля (Фуси Кадэн)»

Дзэами Мотокиё (1363 - 1443) величайший драматург и теоретик Японского театра Но. Его отец, Каньями (1333-1384), вошел в историю театра Но как его создатель. Дзэами же выработал эстетическое кредо театра Но и сумел изложить его в своих трактатах. Он так же развил учение о мастерстве актера, не знающего себе аналога во всей истории театра Японии. Как драматург он создал новую по содержанию драму *мугэн* («иллюзорно-художническая»), которая отражала современное ему буддийское мирозерцание.

После смерти отца Дзэами стал главной фигурой в театре Но. Он возглавил школу Kanze Но, которую установил его отец и это имело глубокое и продолжительное влияние на все искусство Японии. Дзэами не только был блестящим исполнителем (не раз он признавался первым среди актеров), но и также был весьма плодовитым драматургом. С его именем связывается около 90 наиболее величайших пьес и приблизительно 230 пьес существующих в современном репертуаре. В 1422 он стал монахом Дзен и его сын Motomasa заменил его. Этот период считается в творчестве Дзэами самым плодотворным в литературном отношении. В это время были созданы основные трактаты и написана большая часть пьес. Ёсимоти Асика, который стал сёгуном в 1429 г., отказал сыну Дзэами исполнять представления Но при дворе и подверг его, и Дзэами сильнейшей репрессии. Дзэами был сослан на остров Садо в 1434 г. Там он проводил дни, вырезая маски Но. После смерти сёгуна в 1441г. Дзэами вернулся в Киото.

Дзэами занимает основополагающее место в традиционном театре Японии. Многие элементы, разработанные им в своих трактатах (напр. «подражание», «цветок»), действуют и поныне во всем традиционном сценическом искусстве Японии. Широта его учения, если искать аналогии в Западном театре, может быть сопоставима с системой Станиславского и системой эпического театра Б. Брехта. Всего известно 24 трактата Дзэами, это только часть, дошедшая до наших дней. Главный труд Дзэами - «Предание о цветке стиля» (Фуси кадэн), или «Предание о цветке» (Кадэнсё). Этот трактат считается одной из наиболее трудно постигаемых книг из всего классического наследия Японии.

Трактат состоит из вступления и семи частей. Вступление делится на два смысловых отрывка, в которых утверждается древность происхождения театра Но и выдвигается ряд дисциплинарных и этических требований к актеру. Основа актерской этики, по его мнению, лежит в усердии, в трудах и скромности. В первой части трактата Дзэами описывает особую традицию воспитания детей и подготовки их к театральному творчеству. На этой части мы не будем подробно останавливаться.

Вторая, главная часть, рассматривает подражание природе вещей. Для раскрытия этой мысли Дзэами называет девять предметов для подражания, т.е. девять амплуа для первого актера: женщина, старик, открытое лицо, одержимый, монах, воин, божество, демон, китайская пьеса. Эта часть, кроме того, представляет собой четкую систему тренинга. Третья часть включает в себя девять бесед опытного мастера с начинающим, юным учеником, в которых раскрываются тонкости понимания искусства. Эти беседы, в частности, посвящены:

Проблеме связи актера со зрителем. (Умение появиться на сцене «во время» и умение тонко реагировать на атмосферу в зрительном зале).

О действии композиционно-ритмического закона в ходе спектакля.

Тактика поведения актера в условиях соревновательного спектакля. (Спектакль-соревнование является излюбленной формой театральных представлений на Востоке).

О наличии истинного «цветка» у актера.

О том, должен ли мастер учиться мастерству у не мастеров, т.к. овладение мастерством происходит через подражание великим и прекрасным образцам.

Набор отдельных размышлений по многим аспектам актерского мастерства.

Беседа о подражании как единстве формы и содержания.

Философское понимание высших степеней «цветка».

Теоретическое завершение предшествующих глав.

Четвертая часть трактата рассказывает о легендах, связанных с зарождением театрального искусства. Здесь излагается легендарная история возникновения театра Но из танца богини Удзумэ, а в заключении перечисляются известные труппы того времени. Пятая часть представляет собой законченный отрывок и является поздним включением и раскрывает понятие «цветка». В шестой части излагается цельное и углубляемое по мере изложения учение о сочинительстве пьес и жизни текста в условиях представления (взаимодействие текста с исполнителем, а через него со зрителем). В этой части Дзэами вводит понятие «цветок» в область драматургии, тем самым, утверждая его всеобъемлющее значение. Эта часть представляет для нас наибольший интерес. Обозначим общие положения, из которых, как считает Дзэами, должен исходить автор пьес. Можно выделить четыре главных:

- * правильный выбор источника сюжета;
- * постепенное нарастание драматизма по мере развития сюжета¹;
- * лучшие и важнейшие куски вкладывать в уста героя;
- * умелое цитирование поэзии;

Эти положения достаточно ясно раскрывают ориентацию драматургического текста на его театральное существование. Дзэами считает, что пьеса получает подлинное рождение только во время ее представления на сцене; каждый новый спектакль - новая пьеса. Он по этому поводу говорил, что искусство Но твориться во время и на месте представления. Кроме того, он указывал на умение актера, при необходимости, выправлять игрой недостатки текста. Далее в этой части Дзэами определяет взаимную обусловленность слова, музыки и действия. При этом текст является материальной основой, «телом» представления (*май*). Из пьесы, ее содержания, возникает сценическое действие - «работа» (*ё*). Это правильное развитие спектакля. Поэтому сочинить пьесу, означает не только придумать текст, но создать действие будущего спектакля. «Все наше искусство состоит доподлинно в том, чтобы, опираясь на некоторую историю, сделать ее основанием к переложению на разнообразное действие»². Еще одну важную проблему поднимает Дзэами в этой части - это зрительские вкусы, которые могут существенно влиять на процесс сочинительства. Правильное взаимодействие со зрителем так же основано на понимании актером достоинства пьесы и цены собственного мастерства.

Заключительная, седьмая часть трактата Дзэами состоит из десяти отрывков раскрывающих идеи и смысл цветка. Называется эта часть «Особые изустные тайны». Цветок одновременно предстает и как цель творчества и как синоним стиля. Манеры,

¹ Здесь необходимо напомнить, что сам спектакль в театре Но состоит из 5 пьес разных циклов: о богах, о духах воинов, о женщинах, о разном, о демонах. Поэтому занимательность сюжета спектакля и его динамизм в целом возрастает от первого к пятому циклу.

² Мотокиё Д. Предание о цветке стиля: (Фуси кадэн), или Предание о цветке: (Каденсё). - М.: Наука, 1989, стр. 123.

настроения. Здесь же раскрываются главные идеи учения Дзэами : подражание природе вещей *мономанэ* и идея *югэн* - как идеал прекрасного.

Драма Китая, аналогично Японской, также основывалась на медленно развивающемся собрании законов и соглашений, полученных из театральной практики. Это был по существу театр актеров основанный более на практике, чем теории. Самым известным трактатом по теории театрального искусства является «*ИСТОКИ ГРУШЕВОГО САДА*» Хуань-фань-чо.

§ 3. Западная теория драмы

В Европе самой ранней существующей работой по драматической теории можно считать «*Поэтику*» **Аристотеля** (384-322 до Р.Х.), которая отражает его взгляды на греческую трагедию. Краткий стиль письма Аристотеля позволил возникнуть в поздние времена многочисленным интерпретациям его утверждений. Имеется бесконечное число обсуждения таких его понятий *mimesis* («имитация») и *katharsis* («очищение») присущих трагедии, хотя эти понятия задумывались, частично, в ответ на платоновский *poiesis* («получение») как обращение к иррациональному. Из «*Поэтики*»¹ больше всего имел воздействие на композицию пьес в последующие века, принцип так называемых *трех единств*: времени, места, и действия.

Желание Ренессанса следовать во всем «древнему» привело к тому, что эти неточности были приняты за канон и обязательные требования к драматургии. Основной классической работой признанной в то время была «*Наука поэзии (Послание к Пизонам)*» **Горация**. В ней сформулировано предписание, по которому поэзия должна предлагать удовольствие, приносить пользу и учить, угождая, - понятия, которые имели общую законность в то время. Популярная драма, выражающая вкусы своих патронов, так же не высвободилась от влияния этих требований. Тем не менее, дискуссия о предполагаемой потребности в принципе *трех единствах* продолжалась в течение всего XVII столетия и достигло высшей точки в «*Искусстве Поэзии*» **Никола Буало** (впервые опубликованное в 1674 г.). Эти законы могли осуществиться на практике только во Франции, где мастера подобно Расину могли бы перевести эти правила из теории в реальный и действенный театральный опыт.

В Испании, **Лопе де Вега** опубликовал свое «*Новое руководство к сочинению комедий*» в 1609 г., написанное из опыта работы с народной аудиторией. Это был голос здравого смысла, поднятый против нормативных правил, особенно говорящий о важности и значения комедии, и естественном смещении ее трагедией.

В Англии **Филип Сидней** в его «*Защите Поэзии*» (1595) и **Бен Джонсон** в «*Лесах для постройки*» (1640) атаковали современную практику сцены. Они подчеркивали значение образование для поэта, примат разума в создании драматургического произведения. Джонсон, в некоторых предисловиях, также

¹ Более подробно о структуре и компонентах «*Поэтики*» см. в *Приложении*.

разработал проверенную затем практикой теорию комической характеристики («юмора»), которая повлияла на английскую комедию в течение сотен лет. Лучшее из Неоклассической критики в Англии - очерк *Джона Драйден* «Драматическая поэзия» (1668). Драйден приблизился к теоретическим правилам и поспорил со всеми сторонами данного вопроса. Он подвергал сомнению функцию единств и принимал практику Шекспира, смешивая комедию с трагедией.

Немецкий драматург *Готфрид Эфраим Лессинг* в своей «Гамбургской драматургии» (1767-1769) стремился приспособить Шекспира в новом виде к Аристотелю. Он выступает за гармонию чувства и разума и не принимает классицизм в любых его видах, считая его смиренной рубашкой. Настоящее искусство, по его мнению, должно исходить из человека. В целом, теория драмы, для Лессинга становится полем идейного сражения с господствующей эстетикой и сложившимся мировоззрением.

Адам Мюллер (1799-1829) в лекциях «Об идее прекрасного» (1809), в «Чтениях о немецкой науке и литературе» (1807), «О драматическом искусстве» (1812), раскрывает принцип примирения противоречий. Он считал, что основной задачей является изображение борьбы героя с противостоящими ему силами и его очищение в этой борьбе. Поэтому, по его мнению, несущественно кто из антагонистов победит. В итоге побеждает принцип стоящий выше личных целей и интересов борющихся. Судьба героя состоит в том, что враг содействует его возвышению. Смысл пьесы - пробудить людей от животного сна и дать им божественный покой.

В то же время существовали и локальные нападки, типа *Джеремии Коллиера*, на безнравственность и вульгарность английской сцены; *Гольдони* на уже умирающую комедию дель арте от имени большого реализма; реакционное желание *Вольтера* возвратиться к единствам и рифмованному стиху во французской трагедии, которое было оспорено в свою очередь *Дидро* призывом возвратиться к природе. Все эти мнения, тем не менее, не сложились в целостные теории, но открыли путь для разработки драмы среднего класса и художественному направлению в драме, получившему название *романтизм*.

Виктор Гюго в предисловии к пьесе «Кромвель» (1827), извлек выгоду из нового психологического романтизма Гете и Шиллера, а также популярности сентиментальной драмы во Франции и возрастающего интереса к Шекспиру. Гюго отстаивал принципы драматического разнообразия и природной правды, которая могла быть одновременно и возвышенной и гротескной. Этот вид драмы получил поддержку от *Эмиля Золя* в предисловии к его пьесе «Тереза Ракен» (1873), где он выдвинул теорию натурализма и призвал к точному наблюдению за людьми, их поведением и окружающей их средой. Из таких источников возникает последующий интеллектуальный метод *Ибсена* и *Чехова*, и творчество многих смелых новаторов XX столетия, таких как *Антонен Арто* отстаивавшего в произведении «Театр и его двойник» театр, который был бы «жесток» к своей аудитории, *Луиджи Пиранделло*, *Бертольт Брехт* Бертольт и мн. др.

§ 4. Различия Востока и Запада

Начала драмы Востока запутываются во времени, хотя присущие ей темы и характерные стили, вероятно, остаются почти такими же, как и прежде. Замкнутые

цивилизации Востока только недавно стали попадать под воздействие Западной культуры, в свою очередь Запад только в XX веке стал сознательно изучать театральный опыт Востока. Особенно эта тяга к экзотическому театру проявилась в экспериментальной драме Антонена Арто, в творческих поисках Брехта, экспериментах Брука и Гротовского.

Восточная классическая драма - наиболее традиционное и нереалистическое представление в мировом театре. Представление, исполняемое столетиями актерами, самоотверженно посвященными своей профессии, остается неизменным в своей основе от своего возникновения до наших дней. Веками оттачиваемый стиль исполнения со временем стал очень стилизованным, а традиции и структура игры стала формализованной в сторону исключительной тонкости и сложности. В Восточной драме все элементы исполнительских видов искусств (танец, пантомима, речь, песня, повествование, поэзия) в представлении подчинены друг другу, с тем, чтобы объединиться в единое и совершенное целое. Показываемые жесты актеров, символические образцы танца, инструментальное сопровождение, голосовое сопровождение действия пьесы, представляют в Западных глазах изысканную комбинацию балета с оперой, в которой письменный текст принимает подчиненную роль. В этой драме место действия может изменяться так, что наиболее радикальные западные драматурги пришли бы в удивление. Действие может «прыгать» вперед и назад во времени, в некотором отношении напоминая монтаж современного кино. Эта экстремальная неестественность и чрезвычайная мелодраматичность дает большую свободу фантазии художникам и зрителям. Она, можно сказать, является *структурным* принципом восточной драмы. Знаменательно, что большинству Восточных культур также присущ кукольный театр, в котором стилизация характеров, символичность действия и принципы организации, были особенно подходящими для марионеток. В классическом кукольном театре Японии, бунраку, искусство ораторского исполнения или декламации (песенного повествования) и умение работать с куклами, уменьшило роль драматурга, за исключением работы мастера XVII столетия Тикамацу. Контрастом к этому Западная драма в течение всего времени Ренессанса и последующих веков, предложила повышение реализма не только в обстановке и костюме, но также на обработке символа и ситуации.

Обычно считается, что Восточная драма, подобно Западной имеет свое начало в религиозных фестивалях. Многие драматурги сохранили моральный оттенок религиозной драмы при использовании популярных легенд истории, чтобы наполнять им пьесы с романтическим содержанием. Это никогда не является некой новизной или сенсацией, к которой Западные драматурги обычно стремятся. Восточные новшества являются просто изменением взгляда на что-то уже знакомое, но изменениями малейшим. Подчеркивание их и доставляет удовольствие зрителю. Подобного типа тонкости в Западной драме нет, лишь, пожалуй, это можно обнаружить в изображаемых мифах Греческой трагедии. Что всегда отсутствует в Восточной драме - это та неутомимость, характерная развитию и изменениям современной Западной драмы. На Западе рационализм, духовный разлад и утверждение на индивидуальной точке зрения, объединялись с коммерческим спросом не только в театре, но и в искусстве вообще. Именно это и порождает те бесконечные изменения Западной драмы, гонку за новизной и сенсацией. Моральный опыт греческой трагедии, психологичность Шекспировских характеров, общественная и духовная критика Ибсена и Стриндберга, современная драма абсурда и парадокса - все это является просто немислимым в классической драме Востока.

* * *

ГЛАВА 3.

ТЕКСТ

§ 1. Функции драматургического текста

Драматургический язык - это особый язык. На первый взгляд он мало чем отличается от обычной, бытовой речи, тем не менее, это не так. Этот язык, в отличие от бытовой речи, существует по своим законам, в связи с тем, *что у него другие функции*. Его основная функция не коммуникация, а *сообщение*, которое должно быть донесено до зрителя. В этой связи С. Балухатый писал: «Постоянная связь слова со «сценической» его препарацией (связь фактическая или только предопределенная пьесной формой произведения), функции драматического слова, действенного в звучании и обычно сопровождаемого мимикой-жестом-поступком, не могли не создать особых черт драматической композиции и подбора таких признаков словесного материала, закономерное использование которыми привело к спецификации «драматического» слова»¹.

«Всякое производство, - писал Шкловский - нуждается в техническом языке... Литературный язык представляет особое завоевание культуры; прежде всего, он является языком общим для разных губерний и разных городов. Кроме того, драматургический язык - это язык с довольно точным значением каждого понятия. Технически он выше каждого отдельного языка определенного человека или определенной деревни. Он более разработан, чем эти языки. Конечно, нельзя действовать только этим языком, и литературный язык существует все время, обновляясь местным языком, языком других областей, жаргонными выражениями, иностранными понятиями и т.д. Но основу литературного языка нужно беречь и нарушать, но не разрушать, потому что сама красочность отдельных выражений, вся эта местная окраска разговора отдельных людей только и понятна на фоне, на основном цвете литературного языка»². В отличие от литературы драматическое слово не есть непосредственное выражение чувств и мыслей, оно как бы мост, между сценическим персонажем и воспринимающим его зрителем. Слова персонажей на сцене это особые слова, не столь «эстетические», сколь «практические», направленные к определенной цели определяемой *действием* спектакля. «При сценическом воплощении словесный текст полностью исчезает как литературное явление, превращаясь из языковой структуры в структуру сценическую»³.

Это отличие жизненного материала от его изображения в театральном произведении особенно подчеркивается в санскритской драме. Сочетание в санскритской драматургии принципов правдоподобия (локадхарма) и театральной условности (натьядхарма) привело к использованию нескольких языков в рамках одного представления. Так «Натьяшастра» регламентирует использование каждого

¹ Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Драматургия Чехова. - Л.: Академия, 1927, стр. 8.

² Шкловский В. Техника писательского ремесла. - М. - Л.: Молодая гвардия, 1928, стр. 62.

³ Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. - М.: ГИТИС, 1980, стр.15.

диалекта: на санскрите говорят цари, брахманы; на пракрите - среднее сословие; на магадхи - лица низкого происхождения. Западная драма знала только один пример подобного использования диалектов. В комедии дель арте каждый персонаж говорил на диалекте своего города: Панталоне - на венецианском диалекте; Доктор - на болонском; Капитан - на неополитанском; Слуги - на бергамском; влюбленные - на тосканском. Кроме этого в санскритской драме прозой передавались реплики, связанные с развитием сюжета, стихотворными формами передавались тончайшие душевные нюансы (ср. с испанской комедией Золотого века). Прямая речь персонажей, плюс ремарка - единственный источник смысла в драматургии. В театре же, он лишь компонент означающей системы, в которую входят мизансцена, свет, музыка, сценография и т.д. Таким образом, при сценическом воплощении происходит смещение смысловой нагрузки с текста на другие выразительные средства. Это смещение и есть суть деятельности режиссера, ее краеугольный камень.

И в заключение - необходимо разграничить понятия текста пьесы и сказать, что *драматическое слово* - это текст, произносимый персонажами, а *драматургический текст* - это все литературное поле пьесы (текст персонажей и авторские ремарки).

§ 2. Язык персонажей

«- А это чепуха зачем?»

- Это способ сделать понятным дальнейшее действие.

Дело в том, что мы связаны языком, который своей неясностью маскирует недостатки стиля».

Том Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

«Достоинство речи, - как сказал Аристотель - быть ясной и не быть низкой»¹. Всякий сценический диалог приподнят над уровнем обыденного разговорного языка. Лучше всего об этом написал А.С. Пушкин. «У Расина (например) Нерон не скажет просто: « Я прячусь в этой комнате» - но: «Сокрытый близ сих мест, я вас узрю, госпожа». Агамемнон будит своего наперсника, говорит ему с напыщенностью:

Да, это Агамемнон, это твой царь тебя будит.

Приди, узнай голос, поражающий твой слух.

Мы к этому привыкли, нам кажется, что так и должно быть. Но надобно признаться, что если герои выражаются в трагедиях Шекспира, как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди»².

Речь многих персонажей во многом вычурна и многословна, если руководствоваться принципом жизненной правды. Почему? Попытаемся ответить на вопрос. *Во-первых*, в жизни мы меньше говорим и реже проявляем свои чувства в слове, чем на сцене. Мы скупы в словах, в жестах, т.к. у нас больше времени и нас никто (в принципе) не торопит, чего не скажешь о сценическом персонаже, которому нужно

¹ Поэтика, 1458a18.

² Пушкин А.С. «О народной драме и о «Марфе Посаднице» М.П. Погодина.

прожить определенное время (от нескольких дней до нескольких лет(!) за 3 - 4 часа). Поэтому происходит как бы некое «прессование» жизни реальной в жизнь сценическую. Отсюда и формы драматического изображения существенно и неминуемо расходятся с формами самой жизни.

Во-вторых, на сцене часто используется форма чисто коммуникативно - информационного сообщения о том, что происходит за сценой и многое другое, о чем вроде бы должно быть ясно персонажу, но зрителю это необходимо пояснить.

В третьих, словесное действие в театре продиктовано спецификой самого театра, его размера, дистанцией до зрителя и пр. В жизни средняя дистанция при общении - от 1 метра до 2,5 максимум. В театре 10 - 15 м и более, отсюда совершенно другой посыл звука, его сила, внешняя выразительность. Точность посылки звука при этом нарушается; персонаж обращается к партнеру, например, стоящему от него на расстоянии 1,5 метра, и кричит так, как будто он стоит на расстоянии 10 м. Это необходимо для того, что бы его слышали все зрители до самого последнего ряда. Таким образом, сценическая речь абсолютно противоестественна.

В четвертых, артист использует характерное для сценической речи неполное произнесение слов, допуская многократное выпадение звуков из словесного комплекса. В результате слова и их сочетания обретают следующие значения: «са саей» (со своей), «человечеса» (человечества), «Аэсан» (Александр), «динаково» (одинаково), «када» (когда), «саыршено» (совершенно), «так сать» (так сказать), «сахое-нить» (какое-нибудь) и т.д. «В дикционной палитре актера оказываются и различные варианты разборчивости речи - от чрезмерной, нарочито преувеличенной ее степени до трудно расшифровываемой и, наконец, до неподдающейся распознаванию, нулевой разборчивости»¹.

Наконец, наш язык слишком беден для обозначения иногда очень существенных оттенков психологии, чего не скажешь о театральных персонажах. Например, Екатерина в «Грозе» Островского говорит Варваре:

...А знаешь, в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангела в этом столбе летают и поют...

Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от нее не уйду. Думать стану - мыслей никак не соберу, молиться - не отмолюсь никак. Языком лепечу слова, а на уме совсем не то: точно лукавый в уши шепчет, да все про такие дела нехорошие. И то мне представляется, что мне самой себя совестно сделается. Что со мной? Перед бедой перед какой-нибудь это! Ночью, Варя, не спится мне, все мерещится шепот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует. Уж не снятся мне, Варя, как прежде райские деревья да горы, а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо, и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду...

(действие первое, явление седьмое)

Шкловский, рассматривая проблему языка действующих лиц, приводит описания Гоголя речи своих героев: «Почтмейстер умащивал речь множеством разных частиц,

¹ Комякова Г.В. Технические средства обучения в воспитании навыков сценической речи. - Л.: ЛГИК, 1990.

как-то: сударь ты мой, это какой-нибудь, знаете, понимаете, можете представить, относительно, так сказать, некоторым образом, и прочими, которые он сыпал как из мешка»¹. Герой «Шинели», отмечает Гоголь, говорит большей частью предложениями и наконец такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Пушкин писал о том, что герои Шекспира говорят как конюхи. Л.Н. Толстой стремился сделать речь героев характерной, в «Войне и мире» указываются подробно особенности говора каждого действующего лица.

Таким образом, мы видим, что текст пьесы выполняет одновременно несколько разных функций. Драматическое слово подлежит рассмотрению как:

- *мысль*;
- *чувство*;
- как *образ*;
- *звукосочетание*;
- *ритм*;
- как *действие* в ряду других действий;

Здесь необходимо заметить, что есть два вида действия в пьесе: это непосредственно *действие - поступок* и *действие - слово*. Реплика - первое; словесное действие в тексте - второе. Сам художественный текст так же имеет двойственную основу: с одной стороны - текст выдает себя за саму реальность, обладающую независимым бытием, «вещью среди вещей реального мира»²; с другой - постоянно напоминает нам (или мы знаем), что он чье-то создание. Лотман указывает, что до последнего времени бытовало представление, о некоем изолированном, стабильном и самодовлеющем тексте. «Текст был константой, и началом и концом исследования. Понятие текста по существу было априорным»³. Со временем произошло существенное изменение взгляда на текст. Современное семиотическое исследование считает текст одним из исходных понятий, а сам он мыслится не как предмет, имеющий стабильные, постоянные признаки, но в качестве функции. Таким образом, вводится расширенное понимание текста. Он может выступать и как отдельное произведение, и как часть некоего произведения (например пьесы), и как композиционная группа, жанр и т.д. Это все вносит принципиальное отличие в наше понимание текста и его анализ. «В понятие текста вводится презумпция создателя и аудитории, причем эти последние могут не совпадать по своим объемам»⁴.

§ 3. Дискурс

Очень часто теоретики и практики театра говорят - «речь мизансцены», «речь спектакля», «речь персонажа». С одной стороны, это разные понятия, с другой, они объединяются одним термином - «речь». Что же нам, в данных случаях, анализировать, и что, вообще, понимать под «речью» в театре. Термин «дискурс» прочно вошел в обиход западной теории театра от де Соссюра и др., выдвинувших ряд положений по

¹ Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.-Л.: Молодая гвардия, 1928, стр. 60.

² Лотман Ю.М. Культура и взрыв. - М.: Гнозис, 1992, стр. 116-117

³ Там же, стр. 178.

⁴ Там же, стр. 179.

рассмотрению театрального текста, согласно которому фраза принадлежит речи, а не языку. А. Юберсфельд определяет дискурс как «совокупность (ансамбль) лингвистических знаков созданных в театральном произведении»¹. Но это определение по ее мнению слишком не определенное, т.к. касается больше ансамбля высказываний театрального текста, чем речи в узком смысле. Дискурс - это *сообщение*, содержащее точку зрения и речевой механизм того, кто его обуславливает.

Театральный текст, т.е. текст пьесы, не есть только устная речь, это «условная письменность». Речь - это означаемое. В сценическом применении она может состоять из *высказывания* в словесном измерении и в несловесном (визуальное измерение), т.е. жесты, мимика, движение, костюмы, тело, реквизит, декорации. Так же и основные события пьесы могут вести свое повествование - это будет речь фабулы. Таким образом, мы можем говорить о сценической речи - *дискурсе* - как в смысле текста пьесы, так и спектакля в целом.

Речь как словесное действие, на уровне риторики, это акт высказывания. Но в театре «говорить» - значит «действовать». Поэтому речь персонажей должна не только отражать совершаемое ими действие, но и непосредственно сама «действовать», т.е. быть участником (персонажем). Кроме того, высказывание может осуществляться как на *индивидуальном* уровне персонажа, так и на *коллективном*.

Сценическая речь - как язык театральных знаков, совокупность символов. Ее основная деятельность не должна сводиться только лишь к представлению той или иной сцены пьесы. Этот язык знаков должен конструировать фабулу и действие персонажей.

Дискурс спектакля - есть организация текстовых и сценических материалов. В первую очередь эта деятельность зависит от той художественной системы, которой пользуется автор/ы спектакля. В учебной практике «создать дискурс» означает овладеть всеми сценическими системами (фонологической, действенной, семантической) и умение индивидуально их использовать.

Пави определяет несколько характерных черт сценического дискурса:

- дискурс *нестабилен* (актер и режиссер могут уйти от текста и создать, исходя из ситуации, акты высказывания);
- дискурс *сценичен* и *пластичен*;
- его введение в *ситуацию* обнаруживает элементы, которые иначе остались бы скрытыми в тексте (процесс конкретизации);
- дискурс более или менее *диалектичен* и связан с изменениями драматической ситуации: он поставлен в зависимость от драматических конфликтов, или их разрешения, или только от случая, острого слова, внезапной мысли и т.д.²

§ 4. Драматургический текст

¹ Ubersfeld A. Lire le theatre. - Paris, 1977, д. 247.

² Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 82-83.

§ 4.1. Приемы построения речи персонажей: диалог, монолог, полиалог, реплика

Драма, в основе своей, оперирует и опирается на *произносимые* слова. Постоянная связь слова со сценической практикой, его звучание, сопровождение мимикой, жестом, действием создали определенную форму построения пьесы: речь персонажей в сочетании с ремаркой. Кроме этого выработаны довольно устойчивые формы организации речевого ряда: монолог, диалог, полиалог, реплика. Именно их мы и определяем как приемы построения речи персонажей.

Диалог

Диалог - обычно обмен репликами между персонажами, является наиболее распространенной формой драматургического письма или построения речи персонажей. С одной стороны, он служит для коммуникации, с другой, выражает конфликт (словесное действие). Его словесный ряд состоит из:

- *темы* - носителя образов, мыслей, стимулов поведения и т.д.;
- *конструкции*;
- *экспрессии* (эмоции);

Диалог наиболее драматическая форма выражения. Но в классических пьесах, например, диалог представляет собой скорее последовательность монологов, чем обмен репликами. Поэтому иногда трудно провести границу между диалогом и монологом. Но в том и в другом случае диалог непосредственно связан с действием и является его главным выразителем. Рассмотрим эту связь.

Связь между диалогом и действием:

В классицистской драматургии, диалог символизировал начало действия, он его причина и следствие. В натурализме - диалог лишь видимая и вторичная причина действия, само же действие движется благодаря изменениям ситуации; диалог является «проявителем», барометром действия. В театре абсурда/парадокса диалог - примета, знак, часто алогичный и противопоставленный действию. Диалог, во многом приближающийся по своему характеру к разговорному языку реальной жизни, можно назвать *натуралистическим*. В основе же языка в театре (речи персонажей) лежит принцип приподнятости над реальной жизнью.

Не всякий диалог драматичен (например «бытовое общение»). Драматический диалог - это речь / речи, *раскрывающие драматизм поведения, эмоций или ситуации*. В диалог вплетаются паузы - моменты безмолвного действия. Паузы в диалоге выступают как:

- признак перемены темы;
- признак затруднительного положения;
- затрудненность речи (смущение);
- признак размышления, раздумий;
- признак протекания скрытой эмоции;
- признак сдерживания скрытой эмоции;

Существуют сцены *открытого* и *косвенного диалога*. К первым (когда текст и

действие совпадают) относятся шекспировские пьесы и подобные им. Ко вторым - психологическая драма Ибсена, Гауптмана, Чехова и т.д. Но кроме этого есть в рамках диалога и некоторые другие виды общения, например, прием *тейхоскопии*. Тейхоскопия («взгляд сквозь стену») является приемом, снимающим необходимость в показе некоторых сцен, например:

- изображает то, что происходит за сценой;
- общение между видимым и невидимым персонажем (например, телефонный разговор);
- общение между человеком и богом, призраком и т.д.;
- между одушевленными и неодушевленными предметами.

Механизм диалога:

- * *смена темы* - когда одна тема вызывает другую (часто ассоциативно);
- * *подхват темы* - тема, начатая одним лицом, раскрывается другим;
- * *перебой темы* - тема смещается другими темами, но остается единой в течение всего диалога;
- * *разрыв темы* - тема прерывается в какой-то момент и завершается в конце диалога;
- * *возвращение темы* - когда перебиваемая тема всплывает в другом месте (иногда неоднократно) и завершается;
- * *срыв темы* - тема прерывается без завершения;
(Обычна форма темоведения: *вопросно-ответная и подхватная*)

Приемы построения речей лиц в диалоге (по С. Балухатому):

1. *Тема раскрывается монологно при отсутствии других лиц.*

2. *Тема раскрывается монологно в присутствии других лиц.*

(Частота употребление этой формы придает энергичный, напряженно-эмоциональный, как бы взрывной характер, повышает активный драматический фон)

3. Толчок движению темы дается обычно в предшествующем диалоге и поэтому возможен *тип монолога в форме мнимого диалога*. Возможны случаи ложного разрыва монолога, реплики как бы перебивают его, но также и содействуют его расширению.

4. *Тема раскрывается в диалоге, в речеведении двух лиц.*

(Обычный прием - система подхватов; частная форма - вопросы и ответы в плане полемики).

а) смена речевых тем при смене лиц вступающих в разговор;

б) смена речевых тем при единстве лиц по признакам ассоциаций;

в) диалог трактует одну общую тему, но ее раскрытию предшествует ввод малых речевых тем, как вступление к данной теме или переход от предыдущей;

г) малая речевая форма, как повод для раскрытия следующей темы;

д) диалог трактует одну тему, но за ней, как переход, к теме следующего явления следует малая речевая форма;

е) диаложная форма раскрывается вставкой малой речевой темы или перебивается темами бытовыми;

ж) начальные реплики развивают не диаложную, но бытовую тему;

5. Диалог и речь отдельных лиц наличием пауз получает признаки эмоционального протекания или лирического охвата.

Монолог.

Монолог в его широком понимании можно воспринимать как речь лица с широким раскрытием темы и с ясно выраженной экспрессией. Он, как правило, выражает внутреннее состояние персонажа. Монолог охватывает ряд тем и слагает единство речи по основной своей теме, создавая монологичное единство. Обычно в монологе выражается автохарактеристика с обнажением чувств. Монологом не являются обширные высказывание типа:

- речи повествования;
- речи - носители повествовательных экспозиций;
- резонерское раскрытие отдельных тем;

Монолог, по определению Волькенштейна, это - «замаскированный диалог». Он может существовать в разных видах. Как:

- обращение к антропоморфному партнеру (судьбе);
- обращение к отсутствующему персонажу;
- репетицией предстоящего диалога;
- воздействием на самого себя;
- как упражнение в решении;
- как укоры;
- как выбор;
- диалог переходит в монолог (увлекшись при партнере);

Реплика.

Реплика - это факт ответа на предшествующий дискурс или немедленное парирование аргумента. В узком смысле, реплика - *текст персонажа в ходе диалога в ответ на вопрос*. Она имеет смысл только в сцеплении с предшествующей и последующей репликой. Минимальное единство смысла образуется парами:

- реплика / контрреплика
- слово / контрслово
- действие / реакция

Часто зритель не следит за нитью слитного текста, он интерпретирует реплику в контексте высказываний. Структурирование совокупности реплик дает нам построение ритмов пьесы. Набор реплик не помещается лишь на уровне текста: он имеет место и на уровне интонаций, ритма мизансцены, действий, стиля игры. По Брехту, расстановка реплик осуществляется по принципу тенниса: схватывание на лету.

Реплики бывают:

- *узнавания*;
- *нападения*;
- *взывания помощи*;
- *искания выхода*;
- *разведки*;
- *a parte* (в сторону);

§ 4.2. Функции и назначение ремарок / Виды ремарок

Ремарка - описание действия. Можно также ее назвать прямым вмешательством автора, комментированием действия и донесением дополнительного смысла, что в целом приводит к разрушению иллюзии повествования. Основными функциями ремарки можно считать:

- *комментирование;*
- *сообщение дополнительных условий;*
- *прояснение смысла;*
- *указание мест действия;*
- *указание время действия;*
- *раскрытие психологического состояния;*
- *указание на simultанность.*

В театральной практике сложилось двойное отношение к ремарке. Первое характеризуется полным исполнением указаний автора. Второе - пренебрежение и необязательное исполнение ремарок. Вопрос, по существу, заключается в том, насколько ремарка «обязательна» к исполнению. Совершенно справедливы упреки к драматургам за их неполное представление о сценических выразительных средствах. К этому же примыкает и проблема трактовки, вносящая дополнительные коррективы в драматургию. Но в этом споре не стоит забывать, что в эволюции театральной ремарки отразилась эволюция театра и сценических форм. Здесь мы видим *результат взаимодействия драматург - театр*. Ремарка, по мнению Сахновского-Панкеева, компонент, привнесенный историей развития драмы. В Древней Греции их нет, у Шекспира - минимум, чем дальше, тем ремарки появляются чаще и становятся все более обширными.

Система ремарок:

1. Ремарки характеристики («в поддевке», «в сапогах»);
2. Жестовые - движения тела в ограниченном пространстве.
 - а) бытовая функция («повязывая салфетку»);
 - б) характеризующая функция.
 - в) экспрессивная и драматическая функции («вырывая руку»).
3. Жестово - эмоциональные («плачет», «смеется»).
4. Речево - интонационные («радостно», «раздражаясь»).
5. Жестово - интонационные («перебивая», «поддевая»).
6. Мизансценические.
7. Паузные.
8. Уход / вход персонажа.
9. Адресат реплики («слуге»).
10. Эмоциональной природы («в негодовании»).
11. Совершения действия («упирается руками», «захлопывает дверь, читает письмо»).

12. Физического состояния («запыхавшись»).
13. Места действия.
14. Времени действия.
15. Сюжетные.
16. Сценографические (обстановочные).
17. Служебные ремарки (указание на различные сценические приемы).
18. Литературно - повествовательные («города не видно, но лишь в хорошую погоду»).
19. Паузные (одни относятся к игре актеров, другие к режиссуре):
 - люфт-пауза в речи (выражается троеточием);
 - остановка в речеведении (как признак затруднения);
 - как остановка в действии («пуза»);
 - смысловая пауза;
 - как бессловесное действие;
 - как режиссерский прием;
 - паузы тейхоскопии.

Рассмотрим систему ремарок и их соотношения на примере нескольких пьес.

* «Дядя Ваня» А.П. Чехова: в первом действии 57 ремарок: 19 действенных, 10 эмоциональных, 7 адресных, 5 на вход, 2 характеризующих, 2 экспрессивных. Из них 47 простых и 10 блочных (включающих в себя несколько указаний).

* «Три сестры» А.П. Чехова: первое действие: 145 ремарок (в основном эмоциональные и действенные). Эмоциональные относятся к сестрам, в большинстве своем психологически негативного характера (слезы, огорчения т.д.). Действенные ремарки либо выражают, либо скрывают эмоциональное состояние (чаще скрывают, если не относятся к сестрам).

• «Таланты и поклонники» А.Н. Островского: первое действие (12 явлений): 75 ремарок, все актерские, режиссерских нет. Наибольшее количество ремарок содержат 2 явление (9), 5 (10), 11 (9) и 12 (10); 6 и 9 явления содержат по две ремарки. Самое большое место занимают действенные ремарки - 21. Далее так:

- на вход-выход - 15;
- функционально-бытовые -7;
- экспрессивные - 6;
- речево- адресатные - 6;
- жестовые - 5;
- паузные - 5;
- речево-интонационные - 5;
- эмоциональные - 4
- мизансценические - 1;

• «Доходное место» А.Н. Островского: 55 вход-выход, 41 функционально-бытовых, 39 мизансценических, 30 жестовых, 29 действенных, 21 адресатных, 15 речево-интонационных, 11 служебных, 10 эмоциональных, 8 жестово-интонационных, 8 паузных, 7 указаний на физическое состояние, 5 характеризующих, 5 экспрессивных,

3 указания на место действия.

§ 4.3. Текст в тексте

«Текст в тексте» - это случай вторжения чужого текста в дискурс пьесы или ее текстовую ткань. Это происходит тогда, когда обломок текста, вырванный из своих естественных смысловых связей, механически вносится в другое смысловое пространство. Он может быть в форме устной или письменной речи. Например, в «Вишневом саде» А.П. Чехова Гаев постоянно употребляет бильярдный жаргон типа: «дуплет в угол... круазе в середину», или «дуплетом желтого в середину». В «Чайке» Нина дарит медальон Тригорину (в третьем действии), на котором вырезаны страница и номер строк из рассказа Тригорина «Дни и ночи»: стр. 121, строки 11 и 12. Самое оригинальное, что Тригорин абсолютно не помнит, что же в этих строках описывается. Далее, по действию, он находит этот рассказ и читает: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Это явный пример использования текста вне его смыслового пространства.

В начале пьесы (в действии первом) Треплев представляет свою «новую» пьесу. Но она ограничивается в нашем восприятии лишь монологом в исполнении Нины Заречной: «Люди, львы, орлы и куропатки...», далее Треплев обрывает представление. Таким образом, этот кусок является типичным «тестом в тексте». Вот еще один пример из этой пьесы (действие четвертое):

Треплев (*собирается писать; пробегает то, что уже написано*). Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам малопомалу сползаю к рутине. (*Читает.*) «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно. (*Зачеркивает*).

Другим примером «текста в тексте» являются те случаи, когда персонаж передает, точно копируя, слова другого персонажа. Эта форма употребления приема «текст в тексте» наиболее распространенная. Например, в пьесе «Лес» А.Н. Островского Петр рассказывает Аксюше (действие второе, явление первое):

...на пароходе как раз тятенькин знакомый; я, знаешь, от него не прячусь, хожу смело, он все поглядывает. Вот вижу, подходит. «Вы, говорит, откуда едете?» - «Из Мышкина», - говорю. А я там сроду не бывал. «Что-то, говорит, лицо ваше знакомо», - «Мудреного нет», - говорю; а сам знаешь мимо. Подходит он ко мне в другой раз... взяло меня за сердце. «Мне самому, говорю, лицо ваше знакомо. Не сидели ли мы с вами вместе в остроге в Казани?»...

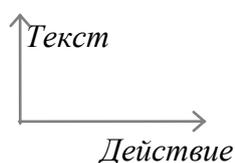
Прием «текст в тексте» выполняет ряд функций, например:

- играть роль смыслового катализатора;
- менять характер основного смысла;
- остаться не замеченным;
- носить игровой характер;
- иронический;
- быть пародией;

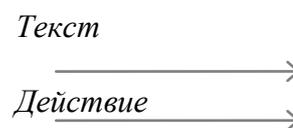
§ 5. Подтекст

Подтекст - это комментарий необходимый для правильного восприятия пьесы. Это то, что не сказано в пьесе, но проистекает из того, как текст интерпретируется актерами. Понятие «подтекст» введено К. С. Станиславским, для которого оно - психологический инструмент, информирующий зрителя о внутреннем состоянии персонажа. Подтекст устанавливает дистанцию и показывает разницу между тем, что сказано в тексте и тем, что показывается на сцене. Естественно, подтекст не дает исчерпывающего прочтения, его можно сблизить с понятием «дискурс постановки». Подтекст зависит от сценических ситуаций, от характеристики персонажей, и, в основном, от интерпретации режиссера. Поэтому театр способен, точно придерживаясь текста, дать ему совершенно неожиданное толкование. Так у многих драматургов театра Символизма, в драматургии театра абсурда и парадокса, слово, как средство рационального познания, утрачивает свое конкретное содержание и преобразуется в звуковое, фонетическое звучание. Это приводит к стремлению усилить роль подтекста в постановке. Подтекст возникает тогда, когда действие и текст не совпадают. Очень часто мы наблюдаем примеры, когда персонаж явно говорит не то, что он переживает и чувствует. Особенно это заметно в драматургии А.П. Чехова. См. рисунок (А) и (В).

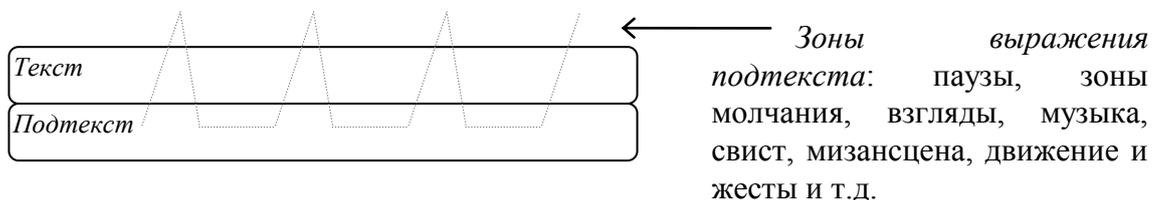
А.



В.



Чаще всего о подтексте мы догадываемся по поведению персонажа, по его отдельным репликам, действию, но существуют моменты, когда в действии наступают зоны, где подтекст, как бы прорывается наружу. Эти моменты особенно характеризуют творческий метод К.С. Станиславского и драматургию А.П. Чехова.



Не следует путать подтекст с понятием «второй план» - это понятие режиссуры и актерского мастерства, выражающее определенный принцип актерского исполнения. Неслучайно оно и было придумано режиссером (В.И. Немировичем-Данченко) и актером (К.С. Станиславским). М.О. Кнебель указывала, что «второй план» - это

внутренний, духовный «багаж» человека-героя, с которым он приходит в пьесу»¹. Так же не стоит соотносить подтекст и с «внутренним монологом», который помогает актеру существовать в моментах немой игры или бессловесного действия.

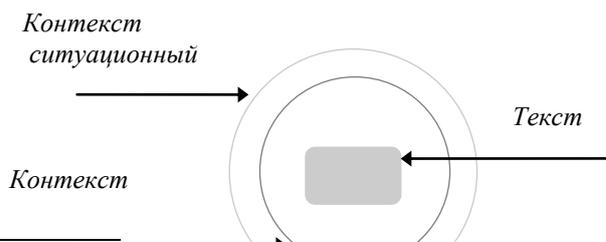
§ 6. Контекст

Происходит от лат. *contextus* (тесная связь, соединение, сцепление). *Это относительно законченный по смыслу отрывок устной речи или текста, в пределах которого наиболее конкретно и точно выявляется смысл и значение каждого входящего в него элемента (слова, фразы, совокупности фразы)*. Можно сказать, что в дополнении основному семантическому значению, которым обладает слово и предложение сами по себе, контекст придает им добавочное значение, даже более того, он может существенно изменить это основное значение слов и предложений. Таким образом, определенное слово или предложение может приобретать различные значения в разных контекстах. У. Эко по этому поводу приводит пример из своего творчества. Создавая роман «Имя розы» ему необходим был рецепт яда, который, переходя с предметов на кожу, действовал бы постепенно. Он обратился к своему приятелю-биологу за советом. «Письмо, где приятель сообщал, что не знает яда, подходящего к моему случаю, я уничтожил сразу же после прочтения, ибо документ такого характера, воспринятый в другом контексте, может подвести под высшую меру»².

Иногда контекст целиком придает значение определенному термину. В таких случаях принято говорить о *контекстуальном определении* термина. Часто именно так мы определяем многие поступки, а уж тем более мотивы поведения персонажа. В качестве обстоятельств придающих дополнительное значение и создающих контекст могут выступать:

- *пространственно временные координаты;*
- *природа субъекта;*
- *природа дискурса;*
- *тема произведения;*

Пави определяет контекст в театральной практике, как «совокупность обстоятельств, которые сопровождают передачу лингвистического текста и/или создание представления, таких обстоятельств, которые способствуют пониманию или облегчают его»³. В более узком понимании, контекст является непосредственным окружением слова, фразы, поступка. Здесь следует сразу же разделить театральный контекст на *словесный* и *ситуационный*.



¹ Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и театральное искусство, 1982, стр. 64.

² Эко У. Имя розы. - М.: Книжная палата, 1989, стр. 434.

³ Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 160.

словесный

В системе представления многие слова тирады, реплики имеют смысл и определенное значение лишь в определенной ситуации. Например, в финале «Трех сестер» Чебутыкин тихо напевает: «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (Читает газету) Все равно! Все равно!». Не зная ситуационного контекста весьма затруднительно, впрочем, вообще невозможно, понять первую реплику Чебутыкина («Тара... ра...») - здесь необходимо знание контекста всей пьесы. Вторая же реплика («Все равно!») относится к данной ситуации (смерть барона и последующие монологи сестер). В первом действии к ситуационному контексту следует отнести день рождения Ирины и день смерти отца. Это довольно редкий пример *двойного контекста*, т.к. невозможно понять, с чем соотносить поведение персонажей, с именинами или поминками: для поминок слишком весело, для именин слишком грустно. Таким образом, все оказываются заложниками данной ситуации. В третьем действии - пожар играет роль ситуационного контекста, в четвертом - передислокация полка.

В «Трех сестрах» высказываний, требующих знание и понимания контекста, довольно много, можно сказать, что это стиль данной пьесы. Так, например, в третьем действии после монолога Вершинина о своей жене, девочках, будущей жизни через триста лет, следует небольшой диалог с Машей. Его практически невозможно понять из ситуации самого высказывания.

Вершинин. ...Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны...

(Смеется.)

Маша. Грам - там - там...

Вершинин. Там - там...

Маша. Гра - ра - ра?

Вершинин. Тра - та - та. *(Смеется.)*

Практически все режиссеры решают этот диалог как сцену объяснения в любви, в той или иной степени. Но это трактовка, основанная на знании ситуационного контекста. Данная сцена, по нашему мнению, специально так написана Чеховым, что бы создать множество интерпретаций. Этот же пример мы можем привести и в статье о подтексте. Знание контекста позволяет нам воспринимать (а режиссеру решать) реплики Вершинина и Маши в том, или ином ключе, т. е. ориентировать зрителя в происходящем действии.

Лотман отмечал, что «сама природа смысла определяется только из контекста т.е. в результате обращения к более широкому, вне его лежащему пространству»¹. В качестве иллюстрации этого положения он приводит пример Томашевского: «Откуда умная бредешь ты голова» (Крылов). Только знание того, что эти слова относятся к ослу, позволяет определить, что мы имеем дело с иронией (смысл). Но это знание требует более широкого контекста. Так и пьеса «Мышеловка» в «Гамлете» становится понятной только в контексте убийства отца, а не его скоростижной смерти. Гамлет именно это и ставит своей задачей - создание контекста, известного только ему и убийце.

Знание контекста в первую очередь необходимо для того, чтобы зритель понимал

¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. - М.: Гнозис, 1992, стр. 59.

текст пьесы и само представление. Для восприятия зрителем (а театру создания) драматического текста или мизансцены, действия, необходимо знание, соотношение того уровня, слоя, который закладывается не только драматургически и сценически, но и в более широком контексте (идеологически и культурно).

Строение диалога на контекстуальном уровне:

- *контексты совершенно чужды друг другу* - «диалог глухих»: на самом деле это не диалог, а наложение монологов (Чехов).
- *часть контекстов субъектов диалога является общей* - обычный тип диалога: персонажи говорят об одном и том же.
- *контексты практически идентичны* - реплики не противостоят друг другу, но исходят как бы от одного лица.

Иногда происходит смешение понятия контекста с понятием «подтекст». Это наиболее распространенная ошибка в театральной теории и практике.

§ 7. Нарративные инстанции

Понятия «рассказ» и «повествование» в театральном представлении и театре требуют особого и тщательного рассмотрения, тем более, специального исследования. Мы ограничимся кратким обзором данных категорий и лишь в той степени, в которой они проявляются по отношению к нарративным инстанциям. В теории театра под анализом рассказа подразумевается изучение повествования в театре, а не изучение рассказов действующих лиц (дискурсов). Повествование прежде всего это определенная форма изложения фактов в системе театрального представления. Это изложение происходит чаще всего лингвистическим путем, но, иногда, и при помощи сценических образов, жестов и т.д. Часто под нарративом понимается рассказанная история, повествующая о прошедших событиях. Нарративом так же можно считать и описание тех или иных фактов.

У. Эко описывает пример о тройной нарративной инстанции в его романе «Имя розы»: рассказ главного героя Адсона передается через рассказывание Мабийона, а тот, в свою очередь, через рассказ аббата Валле. Но даже сам рассказ Адсона представляет особый интерес. Восьмидесятилетний старик описывает то, чему он был свидетель и что он пережил в восемнадцать лет. Так возникает проблема: кто здесь рассказчик? Восьмидесятилетний старик или восемнадцатилетний юноша? Эко отвечает на этот вопрос так: оба сразу. «Моя игра состояла в том, чтобы как можно чаще высвечивать фигуру Адсона в старости, давать ему комментировать то, что он видит и слышит в качестве молодого Адсона»¹. Для чего понадобился этот прием? Для того чтобы Эко как автору лучше защититься и отгородиться как реальному лицу, т.е. автору-повествователю, от персонажей повествования. По мнению Эко, его персонажи слеплены из другого теста, чем автор, и по законам поэтики он не имеет права влиять на них.

Недостаточность разработки понятия «нарратив» в театральном творчестве обусловлена, на наш взгляд, тем, что театр не является (даже в наше время) объектом систематического, а уж тем более научного изучения, в виду многообразия означающих

¹ Эко У. Имя розы. - М.: Книжная палата, 1989, стр. 443.

систем. Вторая проблема состоит в том, что чаще всего театр ассоциируется с *мимесисом* (подражанием действию), чем с *диегесисом* (рассказом повествователя). Рассказ повествователя в театре предстает частным случаем в системе сценического повествования. Изучение собственно рассказа должно происходить в театре на двух уровнях: на *нарративном* и *дискурсивном*. Он может осуществляться:

- * подражанием лиц;
- * иллюзией;
- * отчуждением;
- * эпичностью;

Нарративная инстанция - тот, кто повествует, но не всегда это персонаж. Это может быть письмо, транспарант, газета, радио, голос за сценой, предмет и т.д. Пример наррации мы находим в рассказе «Легкое дыхание» И. Бунина. После убийства О. Мещерской сцена допроса офицера, по установлению причин произошедшего, описана следующим образом:

...офицер заявил судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним в связи, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала ему, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке - одно издевательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку дневника, где говорилось о Малютине.

Дневник этот попал в руки следователя и связь Мещерской с Малютиным подтвердилась. Но все остальное мы воспринимаем только лишь *со слов офицера*. Это наррация, которой не находится никакого подтверждения. Действительно ли было все так, как он говорит? Или здесь много выдуманного? Этого мы не узнаем никогда. Этот кусок одновременно является примером двойной наррации, здесь повествует и офицер и дневник. Далее, в рассказе, автор приводит - и мы можем сами прочитать - эту роковую страничку из дневника, что еще раз будет наррацией тех событий, когда Оля стала женщиной. Но об этих событиях повествуется уже с другой стороны, со стороны внутреннего, интимного мира Оли.

Хализев отмечает, что «в повествовании так или иначе имеются две пространственно решенные ситуации: во-первых, ситуация носителя речи т.е. место и время повествования, во вторых, ситуация самого действия»¹. Эта проблема в театре чаще всего решается путем переноса действия из настоящего в прошлое, в прошедшие события. Знакомство с событием через повествование, лишено ощущения непосредственного контакта с реальностью происшедших событий. При анализе необходимо помнить об этом: автор не случайно вместо прямого изображения событий на сцене дает повествование о них. В отличие от повествования, в монологе и диалоге событие изображается, если не совершается, но в них (диалоге и монологе) раскрывается лишь часть воссоздаваемых событий на сцене. Остальная часть передается посредством живого, физического действия актеров.

¹ Хализев В.Е. Драма как явление искусства. - М.: Искусство, 1978, стр. 73

§ 8. Ориентация изложения

Под «ориентацией изложения» следует понимать *введенный в текст персонажей авторский комментарий, подсказывающий в каком ключе нужно воспринимать реплики персонажей*. У. Эко в «Заметках на полях «Имени розы» приводит несколько иллюстративных примеров способов, которым автор передает слово другому персонажу, на примере одного и того же диалога.

1.
 - *Как поживаешь?*
 - *Неплохо, а ты?*
2.
 - *Как поживаешь? - спросил Джованни.*
 - *Неплохо, а ты? - отвечал Пьетро.*
3.
 - *Ну, - спросил Джованни, - как поживаешь?*
 - Пьетро выпалил: - Неплохо! А ты?*
4.
 - *Как поживаешь? - разлетелся к нему Джованни.*
 - *Неплохо, а ты? - отрезал Пьетро.*
5.
 - Джованни спросил: Как поживаешь?*
 - *Неплохо, - ответил Пьетро тусклым голосом.*
 - Потом, чуть улыбнувшись, выдавил: А ты?*

Совершенно справедливо Эко задает вопрос: в каком случае читатель располагает большей свободой? В первых двух вариантах ему предоставляется полная свобода и он рискует создать немотивированное общим ходом действия восприятие реплик. Или же читатель более свободен в остальных трех случаях, т.к. понимает в какую игру играет автор. По нашему мнению подобная постановка проблемы, о «свободе читателя», более характерна для литературы, где автор волен как угодно (и это видно из приведенных выше примеров) конструировать систему не только изложения, но и задавать сам характер восприятия. Да, в одном случае, читатель полностью понимает, что происходит, но в то же время он жестко обусловлен авторской волей. У него нет возможности построить свой собственный угол зрения в восприятии, а уж тем более ориентировать само изложение реплик персонажей. В системе драматического текста читатель располагает большей свободой, так как автор не предлагает ему той или иной точки восприятия и читатель сам конструирует систему ориентации излагаемого материала. В литературе, в связи с тем, что она не может быть представлена в действии и текст ее не произносим, «ориентация изложения» - основной инструмент в передачи смысла, и отношения к происходящему.

Драматургия предоставляет полную свободу воображению читателя и делает режиссера полноправным (наряду с драматургом) творцом художественной действительности. Но при всем при этом, само театральное искусство не избежало того же парадокса, что и литература. Читатель обладает функциями со-творца художественного текста пьесы: ориентируя и комментируя реплики исходя из собственного восприятия, но, приходя в театр, мы наталкиваемся на уже сценически

ориентированное изложение пьесы - спектакль. Зритель думает: «я вижу режиссерское решение и оно лишает меня свободы, во мне борется два совершенно разных восприятия: *пьеса прочтенная* (мною ориентированная) и *пьеса исполняемая* (ориентированная театром)». Кто победит: зритель или театр?

Проблема ориентации изложения на первый взгляд может показаться слишком затеоретизированной, абсолютно не применимой к режиссерской практике. Но она становится весьма актуальной при инсценировке. Как только мы решим представить сценически тот или иной литературный материал, то вплотную столкнемся с проблемой ориентации изложения. Опыт показывает, что механический перенос прямой речи литературных персонажей на сцену, заведомо ведет к неудаче и провалу. Секрет инсценировки состоит не в переносе, а в *перевode литературного материала в систему театрального представления*. Литература и театр совершенно разные знаковые системы, со своими специфическими и непересекающимися средствами выражения. В качестве иллюстрации приведем несколько примеров. Возьмем «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, рассказ «Княжна Мери». Лермонтов использует в нем различные системы ориентации изложения: то предоставляет читателю полную свободу (это более всего относится к общению Печорина с доктором Вернером), то полностью его ограничивая. Вот пример почти драматургического построения диалога.

Ко мне зашел Вернер.

– *Правда ли, - спросил он, - что вы женитесь на княжне Лиговской?*

– *А что?*

– *Весь город говорит; все мои больные заняты этой важной новостью, а уж эти больные такой народ: все знают!*

«Это шутки Грушицкого!» - подумал я.

* *Чтоб вам доказать, доктор, ложность этих слухов, объявляю вам по секрету, что завтра я переезжаю в Кисловодск...*

* *И княгиня так же?..*

* *Нет, она остается еще на неделю здесь...*

* *Так вы не женитесь?*

* *Доктор, доктор! посмотрите на меня: неужели я похож на жениха или на что-нибудь подобное?*

Так же построен их разговор от 13 мая: три (!) страницы диалога и не одной ориентации. Но иногда Лермонтов становится более определен и очень точен в ориентации реплик, особенно тогда, когда это касается любовных отношений его героя. Например, сцена объяснения в любви Мери к Печорину:

* *Вы молчите? - продолжала она, - вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю? ...*

Я молчал...

– *Хотите ли этого? - продолжала она, быстро обратясь ко мне... В решительности ее взора и голоса было что-то страшное...*

– *Зачем? - отвечал я, пожав плечами.*

Представьте этот разговор в драматической форме:

Мери: - *Вы молчите? Вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам*

сказала, что я вас люблю? (Пауза) Хотите ли этого?

Печорин: - *Зачем?*

Как неузнаваемо изменилась сцена и как вольно мы можем ее трактовать. Вот еще один интересный пример. Сцена из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя: Чичиков и Коробочка торгуются о мертвых душах.

– А может, в хозяйстве как-нибудь под случай понадобятся... - возразила старуха, да и не кончила речи, открыла рот и смотрела на него почти со страхом, желая знать, что он на это скажет.

– Мертвые в хозяйстве! Эк куда хватили! Воробьев разве пугать по ночам в вашем огороде, что ли?

– С нами крестная сила! Какие ты страсти говоришь! - проговорила старуха, крестясь.

– Куда же вы их хотели пристроить? Да, впрочем, ведь кости и могилы - все вам остается, перевод только на бумаге. Ну, так что же? Как же? Отвечайте по крайней мере.

Старуха вновь задумалась.

– О чем же вы думаете, Настасья Петровна?

– Право, я все не приберу, как мне быть, лучше я вам пеньку продам.

– Да что пенька? Помилуйте, я вас прошу совсем о другом, а вы мне пеньку суете! Пенька пенькою, в другой раз приеду, заберу и пеньку. Так как же, Настасья Петровна?

– Ей-богу, товар такой странный, совсем небывалый!

Здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил в сердцах стулом об пол и посулил ей черта.

Теперь нам было бы интересно представить этот отрывок не в литературной форме (как в выше приведенном случае), а в драматургической. Мы обратимся уже к готовой инсценировке М.А. Булгакова (пьеса «Мертвые души»), на примере которой видно, что она - «перевод» литературного материала на язык сцены, а не формальный перенос прямой речи.

Коробочка. А может, в хозяйстве как-нибудь под случай понадобятся?

Чичиков. Воробьев пугать по ночам?

Коробочка. С нами крестная сила !

Пауза

Чичиков. Ну, так что же? Отвечайте по крайней мере.

Пауза

Первый. ...Старуха задумалась, она видела, что дело, точно, как будто выгодно. Да только уж слишком новое и небывалое, а потому начала сильно побаиваться, как бы не надул ее покупицки!

Чичиков. О чем же вы думаете, Настасья Петровна?

Коробочка. Право, я все не приберу, как мне быть, лучше я вам пеньку продам.

Чичиков. Да что пенька? Помилуйте, я вас прошу совсем о другом, а вы мне пеньку суете! (Пауза) Так как же, Настасья Петровна?

Коробочка. Ей-богу, товар такой странный, совсем небывалый!

Чичиков. *(трахнув стулом). Чтоб тебе! Черт, черт !*
Часы пробили с шипением

Изменения сделанные автором инсценировки:

Первая реплика из неоконченной фразы переделана в вопрос.

Вторая реплика сильно сокращена.

Третья - сокращена.

После третьей реплики добавлена пауза.

Четвертая реплика почти полностью сокращена.

После четвертой реплики добавлена пауза.

Авторская ремарка после четвертой реплики переделана в текст Первого - вымышленного персонажа, придуманного Булгаковым. Функции этого персонажа весьма обширны: от наррации до комментария действия. Его текст взят из того же диалога, но на 15 реплик ранее.

Седьмая - сокращена и в нее добавлена пауза.

Описание превращено в реплику, текст дописан Булгаковым.

Добавлена ремарка, которой нет (!) в романе.

NB: *Сохранены полностью всего лишь три (!) реплики: 5, 6 и 8.*

Булгаков, как драматург прекрасно понимал насколько важно передать через систему сценических образов замысел автора. Театр представляет намного больше внешне выразительных художественных средств, чем литература. Именно это и позволило ему так, на первый взгляд «вольно», обойтись с текстом Гоголя. Прибавим, что он к тому же сильно сократил данную сцену, но в итоге у него получилось главное: «Мертвые души» стали театральным произведением, несколько не потеряв, но лишь выиграв в подобном варианте.

Необходимо отметить, что ориентация изложения бывает не только текстовая, но и ситуационная, т.е. в каком ключе воспринимать данную сцену, ситуацию. Это сближает данное понятие с жанром, но не подменяет и не подменяется им. Но здесь мы вторгаемся уже в область режиссуры и поэтому остановимся на сказанном.

§ 9. Кумулятивная функция языка

(Язык как средство хранения культурно-исторической информации)

Коллекция и информативность являются теми существенными свойствами языка, которые лежат в основе его важнейшей функции, наряду с коммуникативной, - *функции кумулятивной*. Язык в этой функции выступает связующим звеном между поколениями, служит «хранилищем» и средством передачи внеязыкового коллективного опыта. Наиболее ярко кумулятивная функция проявляется в области лексики, так как именно она непосредственно связана с предметами и явлениями окружающей действительности. Лексическая система в большей мере обусловлена категориями материального мира, социальными факторами. Прежде всего, в лексике отражаются фрагменты социального опыта, обусловленного основной деятельностью данного народа. Существование тех или иных лексических единиц объясняется как бы практическими потребностями.

Слово - имя конкретной вещи, конкретного явления - однозначно, но оно не простой знак вещи или явления. Слово может рассказать и о времени, и о среде, в которой оно бытует. Своеобразно, например, символическое значение названий цветов в различных языках. Так, например, серый цвет ассоциируется в русском языке с заурядностью, будничностью. Мы говорим «серые будни» или «такая серость», характеризуя ограниченных людей. В Англии же серый цвет - это цвет благородства, элегантности, то есть имеет совершенно другие значения. Даже одной и той же физической вещи могут соответствовать совершенно различные семантические описания в зависимости от того, в рамках какой цивилизации рассматривается эта вещь. Поэтому справедливо утверждение о существовании «национальных смыслов». Нельзя отрицать, что два слова в двух разных языках, обозначающих один и тот же предмет, в культуре двух народов могут связываться с нетождественными содержаниями, и это позволяет говорить о «национальных смыслах» языковых знаков. Наглядным примером может служить слово «собака». Оно:

- у эскимосов - упряжное животное;
- у персов - священное животное;
- в индуистском языке - имеет презрительное значение, как пария;

В некоторых языках возникновение ряда слов, обозначающих те или иные понятия, было продиктовано некоторыми социальными причинами. Определенную национальную коннотацию обретают в языке и имена собственные. Их конкретное содержание определяется лицами, носящими данные имена. Однако они имеют свойство выполнять не только назывные функции, но и обозначать какое-нибудь качество, свойство, характерные черты личности вообще. Например, фамилии чеховских героев: Дымов, Громов, Силин, Орлов, Шелестов, Лаптев, Чечевицин. У Островского мы встречаем такие фамилии как Большов, Подхалюзин, Рисположенский, Маломальский, Бородкин, Коршунов, Жадов, Бодаев, Карандышев. У Гоголя - Ляпкин-Тяпкин, Уховертов, Держиморда.

Связь истории и культуры народа с языком особенно ярко проявляется на фразеологическом уровне. Большое число пословиц, поговорок отражают специфические национальные черты, обладают той языковой образностью, которая корнями уходит в историю народа, его быт, обычаи, традиции. Например:

- не все коту масленица;
- и волки сыты, и овцы целы;
- на всякого мудреца довольно простоты;
- тише едешь, дальше будешь;

Конечно, трудно определить в какой степени сохраняется при переводе на другой язык вся образность, национальный колорит данного фразеологического словосочетания. Так, например, поговорка «тише едешь, дальше будешь» с французского буквально переводится как «кто хочет далеко ехать, тот бережет своего коня» (*Qui vest voyager loin menage sa monture*). Это порождает определенные проблемы в переводе, особенно драматургических произведений, т.к. кроме основного смысла, необходимо передать действие пьесы, не говоря уже о смысловых нюансах и коннотациях. В этом отношении весьма показательным примером является попытка собрать в одной книге наиболее известные переводы «Гамлета» на русском языке, а также многочисленные переводы монолога «Быть или не быть...»¹.

¹ См.

Если классифицировать слова, имеющие культурный компонент, то их можно разделить на 3 основные группы:

- * безэквивалентные;
- * коннотативные;
- * фоновые;

Первая группа имеет точное значение и за каждым словом закреплено одно значение. Во вторую группу входят слова, совпадающие по своему семантическому значению, но порождающие дополнительные черты и оттенки, сопутствующие основному содержанию понятия (например «военные» и «военщина»; «рабочие» и «работяги»). Вся совокупность свойственных обыденному языковому сознанию сведений, относящихся к слову, называется - лексическим фоном. Понятие фоновой лексики является неразработанным. Исследование фоновых знаний имеет большое значение как для лингвострановедения (основной науки, в рамках которой это понятие изучается), так и для семиологии и лингвистики в целом. Работа в данном направлении, безусловно, внесет вклад в дальнейшую разработку проблемы «язык и культура».

§ 10. «Ситуация высказывания»

Характер и формы использования языка так же многообразны, как и формы человеческой деятельности. Язык используется в форме конкретных высказываний участников какой-либо человеческой деятельности. Конкретные единичные высказывания могут проявляться как в письменной, так и в устной форме. Эти высказывания отражают условия и задачи каждой области человеческой деятельности не только содержанием, но и стилем, отбором средств языка (лексика, фразеология, грамматика), композицией. Каждая сфера использования языка вырабатывает свои типы высказываний. Под «ситуацией высказывания» принято понимать *описание места и обстоятельств, при которых осуществляется речевой акт как в рамках прочтения драматургического текста, так и в рамках мизансцены*. Таким образом, в данном случае приходится говорить о высказывании как движении языкового механизма в определенной (текстовой и действенной) среде.

Высказывание должно восприниматься как *единица речевого общения*, оно существенно отличается от единиц языка (слова и предложения). Высказывание само по себе обладает четкими границами, которые определяются сменой речевых субъектов. Однако, если под высказыванием подразумевать законченную мысль, идею, то не исключено, что оно «растянется» на неопределенное количество реплик одного речевого субъекта, перебиваемых репликами другого. Предложение, как единица языка, отличается от высказывания, как единицы речевого общения. Границы предложения никак не определяются сменой речевых субъектов. Если определяются - это уже высказывание. Предложение - это относительно законченная мысль, непосредственно соотнесенная с другими мыслями того же говорящего в целом его высказывания. Однако необходимо помнить, что контекст предложения - это не только контекст речи того же речевого субъекта, так как контекст речи может быть и несловесным, то есть складываться из обстоятельств неязыкового характера (ситуация, мизансцена, действие и т.д.). Предложение имеет грамматическую законченность, будучи единицей языка. *Единицами языка нельзя обмениваться, а высказываниями, состоящими из единиц языка, напротив*. Часто смешиваются высказывание и

предложение из-за подмены единицы языка единицей речи, т.е. величины *грамматической* величиной *общезыковой*. Целостность высказывания, обеспечивающая возможность ответа, определяется, по мнению Бахтина, следующими моментами:

- * *предметно-смысловой исчерпанностью темы высказывания;*
- * *речевым замыслом или речевой волей говорящего* (определяющим целое высказывания, его объем и границы);
- * *устойчивой жанровой формой высказывания* (через выбор речевого жанра осуществляется речевая воля говорящего, который может и не знать о существовании того жанра, к которому он обращается).¹

Существуют следующие виды высказываний, существенно отличающиеся между собой. Это:

- *описательное* (описание действительности) - «идет дождь»;
- *оценочное* (устанавливающее абсолютную или сравнительную ценность объекта) - «скучно», «плохо»;
- *описательно-оценочное* - «тихий шелест листьев»;
- *неопределенные* (приобретающие смысл только в локализованной ситуации) - «этот дом маленький», «здесь растет дерево»;
- *бессмысленные* (вне истины или же, вне целесообразности и нецелесообразности) - «человек- это звучит гордо»;
- *категорические* (утверждение или отрицание без ограничения какими-либо условиями) - «этот поступок плохой».

«Ситуация высказывания» в первую очередь подразумевает выражение своего (в рамках индивидуального высказывания) отношения к миру, а не просто бытовое общение. Сама пьеса является ситуацией высказывания, при которой автор выражает свое отношение к действительной и художественной реальности. В театре высказывание принадлежит не только автору (через словесную трансляцию персонажей), но и режиссеру (через мизансцену). Спектакль является «визуализацией высказывания», поскольку показываются *говорящие* персонажи. Работа режиссера при этом может свестись к подбору таких обстоятельств (посредством исполнения ремарок и собственной фантазии), при которых текст был бы воплощен. Это называется реализацией замысла, основанного на драматургическом анализе. Режиссер сам решает, какие сценические средства будут задействованы в пространстве и во времени, для того, что бы зритель смог воспринимать этот замысел. Этот процесс оказывается уже «ситуацией восприятия».

Пави отмечает, что интерпретация текста является конкретизацией «ситуации высказывания». Но эта конкретизация происходит не на теоретическом уровне, а на уровне сценической практики, т.е. постановки. Поэтому мизансцену, как наиболее конкретное выражение действия, можно назвать «сценической конкретизацией». Ее свобода зависит, в первую очередь, от точности и обширности авторской ремарки, которая может полностью лишить режиссера свободы в конкретизации «ситуации высказывания».

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979.

§ 11. «Болезнь языка»

Термин «трагедия языка» в театральную практику ввел Эжен Ионеско, для характеристики текстовых приемов театра абсурда (парадокса). Это, по его мнению, происходит тогда, когда привычное слово отделяется от своего привычного содержания (вполне сознательно) драматургом и весь текст становится бессмысленным, абсурдным, как и все в существование человека. Болеет уже не язык, но сам человек.

По данному вопросу мы можем лишь кратко отметить, что в последнее время, проблема «болезни языка» становится все более и более ощутимой. Не только в бытовой речи, где уже долгие годы ведется сленговая экспансия, но и в искусстве мы постоянно сталкиваемся со случаями употреблением слов, не имеющих практически никакого значения, а лишь являющихся символами или знаками указывающих на тот или иной смысл. Естественно, что появление этих слов в драме не носит разовый или случайный характер, и в целом это обуславливается влиянием окружающей действительности. Но здесь мы вторгаемся в область постоянного спора о границах искусства, его предназначения и сущности, о степени влияния на художника реального мира. Данный вопрос уже перестает быть технологическим или искусствоведческим, он постепенно начинает носить мировоззренческий характер.

§ 12. Анализ текста

В разборе драматургического произведения важным этапом является анализ текстового материала пьесы, того языка, на котором и при помощи которого общаются персонажи. Его зона отнюдь не ограничивается только лишь теми словами, которые произносят персонажи. Он вторгается в область исследования персонажа, как психологической так и семантической структуры.

С психологической точки зрения, анализ текста сводится к изучению речи персонажей, как отражения внутреннего мира, его характерных и индивидуальных черт. Холодов указывает, что использование социально-речевых стилей выполняет не столько функцию социальной характеристики, сколько создания индивидуального портрета: «драматург добивается того, чтобы язык не только соответствовал характеру, но и обнаруживал бы характер»¹. На языке многих действующих лиц, например в пьесах Островского, сказывается не только речевая практика среды, но даже круг их чтения и влияние прочитанного². В конечном итоге *психологический* анализ текста сводится к созданию правдоподобного сценического образа, вербально соответствующего его внутреннему, психологическому содержанию.

Кроме этого, персонаж и его речь предстает в качестве актанта, который имеет конкретное семантическое значение. Он выступает как структурный элемент, организующий и конструирующий этапы повествования, т.е. фабулы и сюжета. Для

¹ Холодов Е.Г. Композиция драмы. - М.: Искусство, 1957, стр. 155.

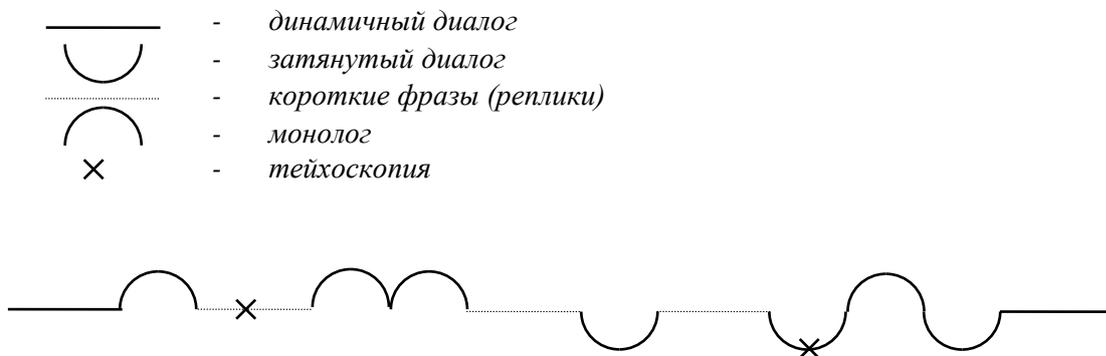
² Островский черпал свое знание богатств родной речи изучая русские летописи, исторические юридические акты, произведения народной поэзии и литературы. Он составлял словарные заготовки. Так им в своих пьесах использовано небольшая часть собранных им слов и выражений русского народа. Только в его «Материалах для словаря народного языка» содержится более 1300 слов. В пьесах приведено около 300 пословиц и поговорок.

этого необходимо воспринимать всю пьесу как единое семантическое поле. В таком ракурсе персонаж связывается с понятием *роль*, и начинает определяться серией отличительных черт (герой, герой-любовник, любовник). Это приводит не к распаду персонажа, как это следовало бы ожидать, а к его классификации в зависимости от отличительных черт характера и ролевой функции. Так появляется система амплуа. Семиотический аспект обусловлен еще тем, что персонаж интегрирован в систему других персонажей. Он лишь часть в сложной системы характеров и действий. Естественно, что все это отражается в его языке, и здесь область текстового анализа постоянно пересекается с семиотикой и тропологией.

При анализе речи персонажей необходимо помнить, что в словарном составе языка различают активный словарный запас и пассивный. *Активный* - это слова, используемые для выражения своих мыслей, наиболее употребительные, которыми владеют. *Пассивный* - это слова, о значении которых более менее догадываются из контекста, они всплывают как бы из подсознания. Этот словарь больше активного, но совершенно четких границ между ними нет. Примечательно, что многие исследования показывают, что больше половины употребляемых в повседневной речи слов относятся к пассивному словарному запасу. Вывод неутешителен - *мы далеко не всегда понимаем, что говорим*. Необходимо отметить, что в XX веке начался процесс размывания границ различных социально-речевых стилей, и их постепенная интеграция в единый общенациональный язык. Это привело к утрате связи со своим классом и миграции лексики, фразеологии, специальных слов и выражений. Во времена же Островского, например, эта связь, наоборот, весьма характерна.

Семиотический анализ текста персонажей заключается в установлении моментов *диэгесиса* (рассказа повествователя), *мимесиса* (подражания действию). Он выявляет глубинную (нарративную) и поверхностную (дискурсивную) структуру текста. Здесь же заметим, что театр так по настоящему не стал (и вряд ли станет) объектом систематического семиотического анализа в виду исключительной сложности театра как означающей, так и означаемой системы.

Текстовый анализ включает в себя так же исследование строения диалога, его основных форм. Рассматриваются также монологи, полиологи, приемы тейхоскопии. Это лучше всего делать графически или схематически, тогда наглядно видна конструкция текстового поля пьесы. Например, можно сделать схему одного акта (затем и последующих) так:



Об анализе основных тем, их последовательности, т.е. темоведении, более подробно в части II, гл. 5, § 2. Остальные элементы текстового анализа рассмотрены в

соответствующих статьях. В заключение, представим схему и предполагаемую последовательность текстового анализа, который состоит из следующих этапов:

- **Язык изложения** - стих, проза, их сочетание;
- **Язык персонажей** - психологический и семиотический аспект;
- **Анализ речи дискурса персонажей:** *диалог, монолог, полиалог, реплика*;
- **Система ремарок**;
- **Текст в тексте**;
- **Темоведение**;
- **Ориентация изложения**;
- **Нарративные инстанции.**

* * *

ГЛАВА 4.

КОНФЛИКТ

§ 1. Драматический конфликт как категория

Конфликт - от лат. *nonflictus* («столкновение»). По определению П. Пави драматический конфликт происходит от столкновения «антагонистических сил драмы». Об этом же пишет Волькенштейн в своей «Драматургии»: «не только субъективно, с точки зрения центрального действующего лица, всюду, где мы видим сложно скрещивающиеся взаимоотношения, мы наблюдаем тенденцию к раскрытию борющихся сил на два лагеря»¹. Сталкиваются, антагонистические по своей природе, силы, которые мы определяем как *исходные* и *ведущие* предлагаемые обстоятельства (см. «Идейно - тематический анализ»). Термин «предлагаемые обстоятельства» кажется нам наиболее приемлемым, так как он включает в себя не только основные персонажи, но и исходную ситуацию, обстоятельства, которые повлияли на зарождение и развитие конфликтной коллизии.

Основные силы в пьесе персонифицированы в конкретных героях, поэтому нередко разговор о конфликте ведется преимущественно с точки зрения разбора поведения того, или иного персонажа. Среди различных теорий по поводу возникновения и развития драматического конфликта, нам наиболее точным кажется определение Гегеля: «собственно драматический процесс есть постоянное *движение вперед* к конечной катастрофе. Это объясняется тем, что именно *коллизия* составляет центральный момент целого. Поэтому, с одной стороны, все стремится к выявлению этого конфликта, а с другой стороны, как раз раздор и противоречие противостоящих умонастроений, целей и деятельности нуждается в разрешении и устремлении к такому своему результату»².

Говоря о драматическом конфликте, нужно особо отметить его *художественную природу*. Необходимо всегда помнить, что конфликт в пьесе не может быть тождественным какому-то жизненному конфликту. В этой связи коротко отметим различные подходы к пониманию конфликта.

Конфликт в психологии

Конфликт, с психологической точки зрения, определяется как *столкновение противоположно направленных целей, интересов, позиций или субъектов взаимодействия*. В основе этого столкновения лежит конфликтная ситуация, которая возникает из-за противоречивых позиций по одному поводу, либо противоположных методов и средств для достижения цели, или в несовпадении интересов. Конфликтная ситуация содержит субъектов возможного конфликта и его объект. Для того чтобы

¹ Волькенштейн В.М. Драматургия. - М.: Советский писатель, 1960, стр. 26.

² Гегель. Эстетика. В 4-х т. - М.: Искусство, 1969-1973, Т. 3, стр. 548-549.

конфликт начал развиваться необходим инцидент, при котором одна сторона начинает ущемлять интересы другой. В психологии разработаны типы развития конфликта, эта типология основана на определении различий целей, действий, конечного результата. Исходя из этих критериев, они могут быть: *потенциальный, актуальный, прямой, опосредованный, конструктивный, стабилизирующий, неконструктивный, деструктивный.*

В качестве субъекта могут выступать как отдельное лицо, так и несколько лиц. В зависимости от конфликтной ситуации психологи выделяют *межличностные, межгрупповые, межорганизационные, классовые, межэтнические* конфликты. Особую группу составляют *внутриличностные* конфликты (см. теории Фрейда, Юнга и др.). Он в основном понимается как порождение амбивалентных стремлений субъекта, при пробуждении двух или более прочных мотивов, которые не могут быть решены вместе. Подобные конфликты часто бывают бессознательными, в значении, что человек не может несомненно идентифицировать источник его проблем.

Наиболее распространенный вид конфликта - межличностный. Во время него оппоненты стараются психологически подавить друг друга, дискредитируют и унижают своего соперника в общественном мнении. Если решить данный конфликт невозможно, то разрушаются межличностные отношения. Конфликты, которые включают интенсивную угрозу или страх не легко разрешаются и делают человека часто просто беспомощным. Последующие установки, по его разрешению, могут быть направлены на облегчение беспокойства, чем в решение реальных проблем.

Конфликт как эстетическая категория.

В Эстетике конфликт во многом понимается как *прямое или опосредованное отражение искусством жизненных противоречий* (но это, как мы уже отмечали, далеко не всегда так происходит). Конфликт художественный имеет в своей содержательной стороне сферу тематики и наличествует во всех видах искусства. Он разнокачественен по своей сути и может отражать как серьезнейшие социальные конфликты, универсальные антиномии, так и просто забавные недоразумения (фарсы, водевили). Конфликт, с идеологической точки, - это временное нарушение жизненной нормы, свершающееся на бесконфликтном фоне, либо, напротив, он знаменует дисгармоничность сложившейся жизни.

Художественный конфликт воплощается и последовательно раскрывается в прямом или косвенном противоборстве персонажей. Он также может раскрываться и в устойчивом фоне изображаемых событий, в независимых от конкретной ситуации мыслях и чувствах, атмосфере (Чехов, Шоу, Брехт и так называемая «неаристотелевская» драматургия).

Конфликт в этике.

Специфическая ситуация морального выбора в которой принимается определенное решение, и человек при этом констатирует в своем сознании противоречие: выбор и осуществление (в форме поступка) одной нормы ведет к разрушению другой нормы. При этом разрушаемая норма представляет определенную моральную ценность. Естественно, что этот выбор выражается в конфликтной ситуации. Конфликт в этике имеет два типа: между нормами разных моральных систем и в рамках одной системы. В последнем случае, сталкиваются разные уровни развития

данной системы. Разрешение конфликта базируется на осознании иерархии нравственных ценностей и несет личную ответственность за выбор.

§ 2. Природа конфликта

Природа конфликта, его глубинные причины лежат в области мировоззрения персонажа, при этом необходимо учитывать и социальные причины, вообще весь тот совокупный комплекс, который мы условно называем «внутренний мир героя». Любой конфликт в пьесе уходит своими корнями вглубь, к различным мировоззрениям, которые, в данный момент (время пьесы) или исторический (эпоха в которой все происходит), оказываются в состоянии конфликта. Пави по этому поводу замечает, что «в конечном счете, конфликт определяется не одной только волей драматурга, но зависит от объективных условий описываемой... реальности»¹.

Долгое время считалось, что в основе природы конфликта лежит социальное неравенство и классовая борьба (так называемый метод «соцреализма»). Тем не менее, в основе природы конфликта во множестве пьес лежат определенные духовные поиски героя, его мирозерцание, основы веры или трагедия безверия и т.д. Это глубинное (духовное) движение духа к осознанию самого себя проявляется на уровне действия в виде определенных поступков. Они сталкиваются с другой (чуждой) им волей и соответственно поведением, при этом затрагиваются не просто внешне - материализованные интересы, но сами основы внутреннего бытия человека.

Не из-за обиды или оскорбления Тибальт убивает Меркуцио - это поверхностное выражение конфликта - ему неприемлемо само существование данного типа миробытия. Эта сцена является квинтэссенцией трагедии. Наиболее трагическое в этой пьесе - дальнейшие действия Ромео. Он вдруг перешагивает через некий запрет лежащий в его душе. Убив Тибальта, Ромео принимает факт убийства как средство разрешить противоречие, иного выхода для него уже не существует. Так готовится трагический финал. В «Гамлете» несомненно разворачивается не борьба за власть и престол и не только месть движет Гамлетом: важнейшие вопросы из разряда «быть / не - быть» решаются всеми героями пьесы. Но, пожалуй, самое сложное в этом отношении то, что если «быть» - *то как*. Тем не менее, мы не отрицаем влияние принципов материалистической диалектики на природу драматического конфликта, это так же глупо, как отрицать существование самой материи, но нельзя же полностью подчинять одно другому.

Как мы уже отмечали, конфликт не какая-то отвлеченная категория, он «очеловечен» в «пьесе» и разворачивается в действии. Можно даже так и определить само понятие действия как *конфликт в развитии*. Действию присущ динамизм, нарастание развитие и т.д. «Драматическое действие - писал Гегель - не ограничивается простым и спокойным достижением определенной цели; напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость примирения»².

Для западного театра такое понимание конфликта является отличительной чертой, впрочем, как и сама категория конфликта, его основной характеристикой. Но

¹ Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 163.

² Гегель. Эстетика. Цит по: Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 161-162.

для многих театров - в частности восточных - подобное понимание не характерно, что соответственно меняет и саму природу театра.

Как известно, изначально конфликт существует до событий представленных в пьесе (в «предлагаемых обстоятельствах»), а точнее - события пьесы являются разрешением уже существующего конфликта. Затем происходит некое событие, которое нарушает существующее равновесие и конфликт разворачивается, приобретая видимую (зримую) форму. Стоит отметить, что именно с этого момента и начинается непосредственно пьеса. Все дальнейшее действие сводится к установлению нового равновесия, как следствие победы одной конфликтующей стороны над другой.

Как уже не раз нами отмечалось, выразителем любого конфликта в пьесе является персонаж, выразителем основного конфликта можно считать героя (группу героев), поэтому разбор сводится во многом к анализу поступков, слов (словесное действие) и, испытываемых героем, различных психологических состояний. Кроме того, конфликт находит свое выражение и в складе основных событий: в сюжете и фабуле, месте действия, времени (например, «темное царство» - город Малинов в «Грозе» Островского). В распоряжении режиссера имеется еще ряд дополнительных средств выражения конфликта: музыка, свет, сценография, мизансцена и т.д. Разрешается конфликт, традиционно, в финале пьесы. Можно сказать, что это положение является основным требованием к драматургии. Но имеется ряд пьес (например в театре парадокса) в которых мы можем наблюдать неразрешенность основного конфликта. Именно в этом и заключается основная идея подобных пьес. Этот принцип характерен для драматургии открытой формы.

По Аристотелю, разрешение основного конфликта ставит своей целью, не столько внешние, художественные цели связанные с драмой, но в первую очередь связанные с воздействием на зрителя и переживанием им в конце пьесы *катарсиса* и, как его следствие - исцеления. В этом Аристотель видит основной смысл театрального представления, а значит и конфликта, как составной части этого представления.

Необходимо отметить, что разрешение основного конфликта в драматургии «закрытой формы» происходит на различных уровнях:

- на субъективном или на уровне идей, когда персонаж сам добровольно отказывается от своих намерений в пользу высшей моральной инстанции;
- на объективном, когда некая власть, как правило, политическая (Герцог в «Ромео и Джульетте»), но может быть и религиозная («Снегурочка» Островского) резко пресекает конфликт;
- на искусственном, когда драматург прибегает к приему, называемому «*deus ex machine*».

Тема природы драматического конфликта настолько сложна и обширна, что практически невозможно в коротком очерке дать исчерпывающие определения этой категории. Эта тема требует особого, специального исследования, поэтому мы ограничимся сказанным и рассмотрим более подробно типологию и эволюцию драматургического конфликта в историческом и художественном развитии. Именно этот вопрос почему-то остался практически не исследованным в теории драмы и мы предлагаем собственную концепцию. Она не исчерпывающая, но может стать отправной точкой в исследованиях данного типа.

§ 3. Виды конфликтов

На наш взгляд можно выделить несколько видов (уровней) конфликтов. В чисто театральном аспекте конфликт протекает на сцене либо среди персонажей (драматургия закрытой формы) либо между персонажем и зрительным залом (драматургия открытой формы).

По смыслообразующим принципам можно выделить несколько уровней протекания конфликта. Он может проходить как на одном плане, так и на нескольких:

- *идейном* (конфликт идей, мировоззрений и т. д.);
- *социальном*;
- *нравственном*;
- *религиозном*;
- *политическом*;
- *бытовом*;
- *семейном*.

Можно выделить еще несколько уровней. Например, борьба между *субъективным и объективным*; *метафизическая борьба человека (преодоление самого себя)*. Кроме этого, существует несколько **видов** конфликта, разделяющиеся на *внутренние* и *внешние* по тому, где они проистекают: в душе персонажа или между персонажами.

Внутренний вид конфликта.

Конфликт внутри человека (сам с собой). Например, между разумом и чувством; долгом и совестью; желанием и моралью; сознанием и подсознанием; личностью и индивидуальностью; сущностью и существованием и т. д.

Внешние виды конфликта.

1. *Персонаж - Персонаж*
2. *Персонаж - Группа*
3. *Персонаж- Среда* – Это символическое понятие, например «Фамусовская Москва», «темное царство» и т. д.
4. *Группа - Группа*
5. *Персонаж - Метафизическое понятие* – Например: борьбы с дьяволом, богоборчество, борьба со злом и т. д.

Эти виды конфликтов присутствуют в разной степени в любом драматургическом произведении, но в зависимости от эпохи, течения в искусстве, на первый план, как доминанта, выходит тот ли иной вид конфликта. Складываясь в определенную и

оригинальную комбинацию, он образует новый тип конфликта. Смена течений в искусстве есть постоянная смена типов конфликтов. Мы можем сказать, что при изменении типа конфликта меняется и эпоха в искусстве, каждый новатор в искусстве драмы приносит новый тип конфликта. Это можно проследить на истории эволюции драматургии.

§ 4. Эволюция и типология конфликта

Древняя Греция

Драматургию этого периода отличает один, вполне определенный тип конфликта, присущий как трагедии, так и комедии. Это конфликт между *индивидуумом* (человек это или бог как Прометей) и *Высшей властью* (Зевс, Рок, Фатум, Предопределение и т.д.) или *Метафизическим понятием*.



Трагедия: «вертикальный конфликт», и как отражение его - нижняя горизонталь - т.е. конфликт с другими персонажами.



В комедии: «вертикальный» конфликт подразумевается, но действие в основном происходит в «горизонтали», в реальном мире.

Этот тип конфликта можно рассмотреть на примере взаимоотношений героев древнегреческих трагедий - Эдип, Прометей, Антигона и т.д. - в их конфликте с Высшей метафизической инстанцией, пусть даже воплощенной в виде Закона в «Антигоне». Воплощением же этой Высшей инстанции на сцене являлся хор. Его упразднение в театре Нового времени явилось следствием упразднения самой Высшей инстанции, что в свою очередь изменило тип конфликта.

Тем не менее, борьба с роком не является единственным и решающим признаком античной трагедии, есть в драматургии той эпохи еще и конфликт личности протестующей против насилия над человеком современного ему мироустройства. Рассматривая данный тип конфликта нужно отметить, что герой античной трагедии нарушает некий общий закон, проявляющийся в конкретной исторической обстановке. Но это нарушение не является спонтанным, как это может показаться, а уж тем более необдуманное. Нет, это сознательное действие, которое определенное время затеняется от зрителя. Но человек еще не полностью свободен от влияния богов в своей судьбе, и мы видим во многих трагедиях античности непосредственное вмешательство божества или божеств.

Древний Рим

В сущности, не много нового внес в типологию конфликта, в это время был модернизирован, а точнее упрощен предыдущий тип. Образно можно сказать так: была «убрана» вертикальная ось. В центре изображаемых событий стояли не взаимоотношения с *Высшей инстанцией*, а конфликты человеческого бытия. Театр постепенно терял свое возвышенно-трагическое качество, доходя до полной профанации своей Идеи, а, в дальнейшем, уже и извращения своей сути. Но это лишь часть общего процесса. Эволюцию Театра нельзя отделить от Эволюции Человечества,

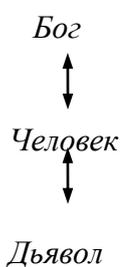
и то внутреннее падение нравственных миросозерцательных, идеологических и творческих устоев и ориентиров, происходящее к началу нашей эры, закономерно сказалось и на искусстве. «Священный театр, некогда ставивший перед зрителем вечные вопросы, вытесняется жанровой драмой и комедией. Эдипов и Прометеев сменяют на сцене обыватели»¹. Театр постепенно превращается в средство развлечения, отдохновения от повседневности. У публики приобретают повышенный интерес различные зрелищные представления и развлечения: гладиаторские бои, триумфы, овации и т.д.

Средневековье

В эту эпоху рождается новая модель Европейского театра и соответственно новый тип конфликта. На него оказали сильное влияние христианская религия и ее догматика. Мы не рассматриваем комплекс площадных представлений мимов, акробатов, жонглеров, но говорим о средневековых мистериальных представлениях вышедших из литургических действий.

Средневековые мистерии (франц. *Mysteres*, от *ministerium* в смысле церковной службы), это главный вид средневековой религиозной драмы. Своего расцвета достигают в Европе в XVI-XVI вв. На Западе церковная служба при открытом алтаре и при неустойчивости текста служебника, допускала драматический элемент, в гораздо большей степени, чем православная служба. Первоначально религиозные представления и назывались службами (*officia*). Они состояли из слов Св. Писания и церковных гимнов, разыгрывались исключительно церковнослужителями (*officiales*), исключительно в церкви и на латинском языке. Постепенно они секуляризуются: текст Св. Писания перелagается в стихи и сообщается вставками. Далее стали допускаться припевы на народном языке, который впоследствии вытесняет латынь. Параллельно с этим к клирикам примешиваются светские актеры, вначале для изображения лиц низких и нечестивых, затем и всех других. Развившаяся таким образом литургическая драма выходит на паперть, затем на церковный двор, на городскую площадь. Церковь, шокированная постепенной эволюцией мистерий в направлении бурлеска, запретила в 1548 г. подобные представления на религиозные темы, но традиция продолжала существовать, оказав значительное влияние на елизаветинский (Марлоу, Шекспир) и испанский (Кальдерон) театры.

Человек (персонаж) в этих мистериальных представлениях находится в позиции выбора *Бог* или *Дьявол*, *Рай* или *Ад*. Графически это можно выразить так:



Этот тип конфликта характерен для всех средневековых мистериальных представлений, рассматривающих различные аспекты этого отношения: мистерии, миракли, моралите и т.д. Мистерии Средневековой Европы не стоит путать с Мистериями Древнего мира. Там они играли роль религиозных институтов посвящения в высшие таинства науки, религии, искусства и жизни вообще. Мы не говорим о средневековых

фарсах, так как они продолжали римскую традицию бытовых комических сценок из жизни горожан. Здесь тип конфликта практически не менялся.

¹ Мень А. История религии в 7-ми томах. Т. 6. - М.: СЛОВО, 1993, стр. 71-72.

Средневековые мистериальные представления породили новый и весьма необычный вид театральной деятельности. Впервые в истории театра была создана *инсценировка*. Это были первые попытки изобразить на сцене, в драматической форме не пьесу, а уже существующее литературное произведение. И не просто какой-нибудь текст, а Священное Писание! Сделали это служители христианского культа - священники, они же стали первыми постановщиками и исполнителями этих инсценировок. Несомненно, что они во многом и определили новый тип конфликта: «человек пред метафизическим выбором», от которого зависит не только земная, но главным образом загробная жизнь. Подобным типом конфликта отмечена и карнавальная культура. М.М. Бахтин говорит об *амбивалентности* народно-смеховой культуры, особенно ярко проявляющейся в карнавале. В нем понятия Верха и Низа, Рая и Ада, постоянно и сознательно перевертываются, меняются местами, «выворачиваются наизнанку». Это, своего рода, рефлексия на условия общественной и религиозной жизни. Тем не менее, хоть и в перевернутом виде, но это тот же тип конфликта.

Возникающие в конце Средних веков зачатки светского театра (Адам де ля Аль «Игра о Робене и Марион») свидетельствуют об упадке средневековой литургической драмы и о становлении нового течения в театральной традиции, а вернее ее смене. Новая эпоха приносит новый тип конфликта.

Ренессанс

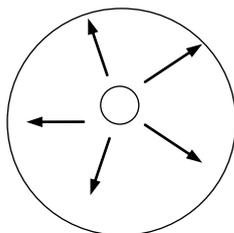
В эпоху Ренессанса господствуют представления о суверенных правах личности и ее безграничных возможностях. По определению Зингермана «деятельный индивид составляет главный пафос и движущую силу ренессансной драмы»¹. Человек порывает с религиозным мистицизмом и ориентируясь на античный образец, созидает светское искусство. Многими это расценивается как величайший прогрессивный переворот в истории человечества. Основным его принципом является абсолютизация человеческой личности. Этой эпохе характерно идеализированное восприятие человека (по крайней мере в эстетических трактатах) как единства разумного и чувственного, а также наделенного беспредельными творческими способностями. Антропоцентризм становится не только художественным методом, но мировоззрением, опирающимся на субъективистско-индивидуалистическую жажду жизненных ощущений, независимо от их религиозного и морального истолкования.

Мы можем это наблюдать в драматургии де Веги, Шекспира и др. В их пьесах человек осознает себя не средством для достижения неких, неличных целей, носящих корпоративный характер времен Средневековья, но венцом творения, «мерой всех вещей». Человек в эту эпоху освобождается от оков и догм религиозного мышления. Он - самоосознающая и свободная личность, автор своих поступков и их единый исполнитель. Он абсолютно (внутренне) свободен. Но эта свобода относительна, настолько относительна, насколько человек сталкивается с подобным себе индивидуумом (индивидуумами), так же внутренне не ограниченными в своей свободе, но с противоположными намерениями по реализации своей внутренней свободы. Так происходит ущемление личности и возникает конфликт с тем, что ограничивает, стесняет человека как «меру». При этом ему неважно, что его ограничивает, общество, семья, король и т.д. Враждебно все, что подавляет в чем-либо выражение этой,

¹ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. - М.: Наука, 1979, стр. 9.

фонтаном бьющей во все стороны внутренней свободы. Человек - это Космос (микро и макро) естественной и стихийной формой этого является выражение в поступке, действии. Поэтому столь действенны и динамичны пьесы Шекспира, Веги и т.д. Так, например, если мы сравним количество мест действия, то в «Гамлете» их 15, «Макбете» - 21; в «Ричарде III» - 12. Количество персонажей (не считая массовки) превышает в этих пьесах 20 человек. Подобного размаха мы не наблюдаем ни в предыдущей, ни во всей последующей истории театра и драматургии.

Если постараться графически выразить этот тип конфликта, то можно представить так:

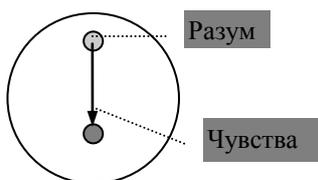


Человек помещает себя в центр мироздания. Он начинает восприниматься как высшая ценность и единица бытия. Все, что ущемляет его в самоисполненном существовании - конфликтно. Признается лишь одно право - свободное существование. Но именно эта категория самая сложная как в понимании, так и в ее практической реализации.

Классицизм

Данная эпоха характеризуется необходимостью упорядочивания, гармонизации стихийного выражения внутренней жизни человека. Классицизм характеризуется тягой к рациональному, нормативности в творчестве, тяготению к завершенным гармоническим формам, уравновешенности композиции. Возникая из тяги художников к созданию теории искусства, определению закономерностей творчества, классицизм в XVII-XVIII вв. становится не только эстетической концепцией, но системой бытия. В целом она опирается на рационализм, при помощи которого разум «облагораживает» природу. Возникает стремление обладать изяществом, хорошим тоном, что на самом деле есть следование определенному образцу (эталону). Регламентация и упорядочивание во многом помогали овладеть профессиональным мастерством, но регламентируя творчество, классицизм, ограничивал индивидуальность художника. Действительность разграничивается на различные сферы: «высокие» и «низкие». Сформированный «эталонный» стиль жизни объявляет грубым все, что не соответствует его нормам, следовательно, конфликтным.

Этот конфликт может выразиться на различных уровнях, но главный уровень, это - *разум* (рациональное поведение) и *чувство* (иррациональное поведение). Так конфликт переносится внутрь человека. Симптоматично, что примерно в это время над театром появляется крыша. Это знаменует собой победу разума над чувствами, вернее обретение способности управлять ими, держать в подчинении. В эту же эпоху складываются основные каноны и законы создания драматургического произведения.



Просвещение

Новый тип конфликта был рожден в эпоху Просвещения, но он мало чем отличался от предыдущего. Сформированный классицизмом «идеальный» человек попытался перенести этот «идеальный комплекс», идеальную модель поведения на необразованную толпу. Человек, достигший гармонии чувства и разума должен видеть жизненную цель в служении общему благу, а не своей корысти. Драматический поэт - считал Лессинг - если он нисходит до простого народа, то лишь затем, чтобы исправить его, т.к. у народа - неблагородный образ мысли. Эстетика Просвещения основана на безграничной вере в разум, вере в гармонизацию общества, через просвещение, попытку развить в человеке творческое начало. В целом, искусство носит более демократичный характер, чем Классицизм. Большое место в искусстве занимают учения о красоте. Просветители были убеждены в том, что объективно красота открывается лишь тому, кто стремится к ней интеллектом и эмоциями. Категория гармонии становится не только показателем упорядоченности и целостности природы, но и характеристикой равновесия рационального и эмоционального начала в человеке.

Просвещение по-разному развивалось в странах Европы, тем не менее, оно имело общие задачи. Это - борьба третьего сословия с феодализмом и его пережитками. Французские просветители постоянно подчеркивали социальную обусловленность эстетического вкуса и, что «буржуа» можно подчинить «гражданину». На службу этой идеи были поставлены все научные достижения. Наука и разум стали основным оружием Просвещения против старого общества. «Знание - сила» - вот девиз этой эпохи. Театральное искусство той эпохи было отмечено пафосом сатиры. Более всего это можно наблюдать во французском театре - выражавшем настроение третьего класса, который был движущей силой приближающейся революции.

Романтизм

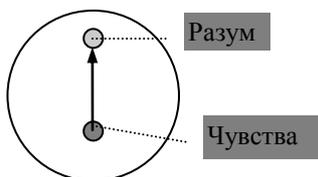
Романтизм положил конец многовековому господству разума в искусстве и принес совершенно новый тип конфликта. Аникст отмечает, что «романтическое движение привело к коренному преобразованию понятий о драме... отныне понимание природы драмы формируется без опоры на так или иначе толкуемую «Поэтику» Аристотеля, а на изучение самих драматических произведений»¹. Уставший от всеподавляющего господства разума человек бунтует и ставит на первый план внутренний мир героя, его чувства, подчеркивая их доминирующее значение в поведении человека. В поэзии господствует лирика, в живописи - портрет, как отражение внутреннего мира человека.

В своих эстетических концепциях романтики исходили из противоречия между идеалами и действительностью. Шлегель говорит о внутреннем раздвоении, которое делает этот идеал недостижимым, указывая одновременно на тот факт, что к примеру, в греческих трагедиях идеал состоял в гармоническом равновесии всех сил. Кроме того, Шлегелю принадлежат определения основных критериев романтического искусства:

¹ Аникст А.А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха Романтизма. - М.: Наука, 1980, стр. 6-7.

- * *драматическая эффективность и театральность;*
- * *поэтичность;*

Одновременно романтики положили конец господству классицистского догматизма в теории драмы. В то время возникает небывалое богатство теоретической мысли, и борьба взглядов является характерной чертой эпохи, провозгласившей свободу творчества и поиски новых форм. Таким образом, появляется новый тип конфликта, но он по-прежнему сосредоточен внутри человека, как конфликт между чувствами и разумом.



Необходимо так же учитывать тягу романтизма ко всему необычному и неприятие прозаичности жизни. Поиски необычных характеров противоречащих общим правилам ведут к созданию характера. Раскрывается трагический поединок личности и судьбы.

Реализм - Натурализм

В принципе, этим двум течениям в искусстве XIX века присущ один и тот же тип конфликта: неравенство социального положения и отношений людей. Достоевский как-то сказал, что все мы вышли из Гоголевской «Шинели». Мы можем добавить, что русский театр XIX века вышел из «Ревизора». Реализм как течение представляет это отношение неравенства и социальных конфликтов, натурализм особо их подчеркивает.

Лессинг в «Гамбургской драматургии» писал о принципах и некоторых чертах новой драматической поэзии, которые впоследствии стали весьма актуальны (в эпоху реализма): «мы новейшие писатели, отменившие хор, большей частью заставляем беседовать наших героев в четырех стенах... их никто не слышит кроме тех, кому они позволяют слушать себя; с ними говорят только те люди, которые участвуют в действии вместе с ними»¹.

На всем протяжении XIX века структура классической драматургии была во многом модернизирована, либо от нее пытались отказаться совсем. Включение социальных конфликтов с одной стороны оказалось некоторым сужением рамок, в которых протекает действие реалистической пьесы. Все более и более прогрессирующая дифференциация социальной структуры общества и изменение границ действия основанного на внешней форме проявления конфликта на семейно - бытовом уровне постепенно изменяет саму форму драмы. Так, например, Георг Бюхнер Георг вводит короткие сценки и впервые пытается привести театральную форму в соответствии с этой, все более и более возрастающей дифференциацией, менялся тип конфликта.

Это освоение социальной действительности приносит и новую, интересную технику: так называемую *аналитическую драму*. Ибсен вносит в технику драмы прием дискуссии. «Главным из всех технических приемов стала дискуссия - отмечает Шоу в «Квинтэссенции ибсенизма» - новая драматургическая техника в пьесах Ибсена»².

¹ Лессинг. Гамбургская драматургия. - М.-Л.: Академия, 1936, стр. 556.

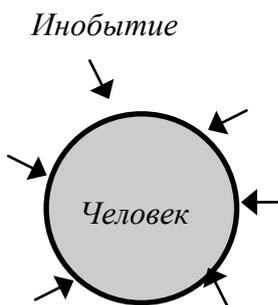
² Шоу Б. О драме и театре. - М.: Иностранная литература, 1963, стр. 65.

«Сегодня наши пьесы... начинаются с дискуссии и кончаются действием, а в других дискуссия от начала и до конца переплетается с действием»¹. В этом заключается новаторство не только Ибсена, но и многих, последовавших за ним драматургов. Ассимиляция дискуссией действия привело к желанию включить в число участников драмы зрителей, а случаи из их жизни сделать сценическими ситуациями. Но вместе с тем, попытка освоить действительность и все усложняющуюся дифференциацию общественной жизни, приводит некоторых драматургов к мысли о невозможности полностью исследовать реальность. Тогда же возникает убеждение о существовании некой области лежащей за границами этой реальности. Все это приводит к появлению нового течения в искусстве и нового типа конфликта.

Символизм

Символизм развился из общей оппозиции к философии, которая кроется в натурализме и как реакция против самого натурализма. Он искал интуитивные и спиритуальные формы знания, которые рассматривались его участниками как наивысшие, по сравнению с тем, что предоставляет наука. Если Натурализм проповедовал материалистические ценности общества с позиций критики и реформирования, то Символизм отвергал их вместе. В своем манифесте от 1886, символисты утверждали, что субъективность, духовность и тайные внутренние силы представляют наивысшие формы правды, чем объективные исследование внешнего мира.

В момент возникновения символической драмы человек оказался не лицом к лицу с другим человеком, но с окружающей его действительностью. Эта действительность оказалась, во многом враждебна человеку (см. например «Жизнь Человека» Андреева). Но к этому конфликту добавился и другой - осознание невозможности самому изменить свою судьбу, познать истину, тайны бытия и ответить на «проклятые» вопросы. Все это с особой трагичностью подчеркивает тщетность всех рациональных усилий человека и направляет его взгляд за пределы жизни. Человек хочет все более и более отойти от жизни на расстояние - по выражению Л. Андреева - и попытаться осмыслить ее. Это «Нечто» лежащее за границами нашего мира нельзя осознать, познать, к нему можно лишь прикоснуться, интуитивно «прозреть» на миг и попытаться выразить этот миг в символе.



Символизм, зародившись в литературной среде, постепенно перерос в общеевропейское культурное явление, которое охватило не только театр, но и живопись, музыку, поэзию и т.д. В Символизме с особой силой выразилось противопоставление идеального - реальному, явленного - таинственному, социального - индивидуальному. По мнению символистов, в частности Ж. Мореаса («Манифест символизма» 1886 г.) их творчество призвано выразить прежде всего «изначальные» идеи.

Основным средством выражения становится символ. Он многообразен, многозначен, художественен и выражает не только различные взаимоотношений объектов и явлений, но призван выразить разнообразные стадии в переживании сознания. Тогда же рождается тезис о самоценности искусства и понимание его как чисто художественного явления существующего вне социального

¹ Там же, стр. 69.

контекста. Некоторые символисты, например Ибсен, видели в этом направлении прежде всего средство воздействия на людей, преобразующее их жизнь к лучшему.

Символизм породил новый взгляд на личность художника, для которого творчество, искусство и его собственная жизнь единое целое. Впервые в истории искусств жизнь художника становится актом искусства, предметом его творчества. До этой эпохи личное и творческое существовали как бы разделенные некой условной гранью в жизни художника. Символизм смешал это в одно целое, возведя на уровень искусства. В технологию драмы символисты внесли некоторые изменения, но в большей части своей они касались вопросов Поэтики - законов организации смысла. Вводятся фантастические персонажи-символы (Слепые, Синяя птица, Некто в сером, балаганчик). Тогда же возникают первые попытки изменить саму форму построения пьесы. Так, например, Андреев в «Жизни Человека» убирает авторство ремарок и вводит пролог.

XX век

С начала XX века все сложнее говорить о некой цельности в художественном течении искусства. Каждый новый драматург являл собой новое течение в искусстве драмы. Нам бы хотелось отметить трех русских драматургов, во многом повлиявших на дальнейшую историю драматургии, они же выразили основные тенденции нового этапа развития театра XX века - это Чехов, Горький и Андреев.

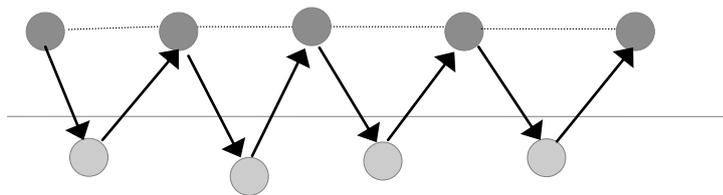
Драма в XX веке претерпевает сильное изменение. Изменяется статус героев, как отметил Андреев «трагедия ушла в тишину кабинета». Б. Шоу высказался так - «сегодня естественное - это прежде всего каждодневное». В творчестве самого Андреев, а мы видим явное влияние символизма, но вместе с тем попытку соединить его реализмом. Добиться такого эффекта, чтобы сквозь реальность просвечивался ирреальный ход событий. Горький был в противоположность ярким сторонником реализма, отражения реальности в реальных образах. Можно сказать, что Горький традиционен в русской драматургии, только он дошел до крайности в защите «маленького человека» от «сильных мира сего». Его реалистическую драматургию наполняет гражданский пафос борьба с социальным неравенством, несправедливостью, позже он сам назовет это направление *социалистическим реализмом*.

Горький не принес нового типа конфликта, Андреев пытался сделать это, соединяя реальное и неизведанное. Но, несомненно, заслуга в создании нового типа конфликта и новой драматургии принадлежит А.П. Чехову. Именно с него история драмы начинает новый этап своего развития. До Чехова конфликт выражался в реальном столкновении персонажей, который протекал линейно, на глазах у зрителей от мотива к цели, от причины к следствию.



Чехов лишает своих персонажей этой линейности и «целостности» действия, переводя мотивы поступков во «второй план», «подтекст», «внутренний монолог». Действие строится теперь следующим образом:

Внешняя жизнь героя



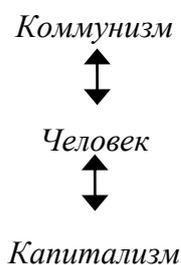
(поступки на сцене)

Внутренняя жизнь героя
(мотивы)

Зритель теперь наблюдает на сцене ряд событий, которые внешне не имеют между собой связи, или плохо связываются (на рисунке это изображено пунктиром). Текст персонажей не дает полного объяснения происходящему. Да и то, что описано в литературном тексте пьесы, лишь малая часть той большой жизни, которую создал на сцене театр. Новые герои неоднозначны, непредсказуемы в своем поведении, так как истинные мотивы их поведения лежат за рамками повествования. Кроме того, в драматургии Чехова чувствуется влияние символизма, но стоит отметить его особую природу. Можно образно его определить как *быт, доведенный до символа*. Мир этих символов реален - звук лопнувшей струны, звук топоров рубящих сад, чайка, пожар и т.д. - но вместе с тем и удивительно поэтичен, загадочен как сама жизнь.

Соцреализм

Возникший после Октябрьской революции в России, соцреализм как художественное течение можно считать политической производной Натурализма, в котором подразумевалось отражение реальных фигур и реальных событий. Он становится не только главным, но единственным течением во все время существования Советского Союза, меняя в разные периоды свою окраску в угоду новому курсу ЦК КПСС. По мнению его идейных вождей соцреализм является «отражением объективных процессов развития художественной культуры в эпоху соц. революции»¹. С 20 - 30-х г. этот «художественный» метод занимает главенствующее положение в искусстве и его основным требованием является правдивое, исторически конкретное «изображение жизни в ее революционном развитии»². Структурно этот новый тип конфликта можно выразить как строительство «светлого будущего» (коммунизма) и нежелание, а иногда и прямое вредительство этому строительству. Это уже противник, враг, которого нужно уничтожить, что собственно и делалось долгие годы репрессий. Этот тип конфликта удивительно напоминает средневековый, разве что категории названы несколько иначе.



«Оптимистическая трагедия» - вот характерное и образное название той эпохи и этому типу конфликта. Ему свойственна идеологичность, главный выразитель - «простой советский человек». «Подавляющее число советских пьес - писал Алперс - насыщено идеями... человек нашего времени раскрывается в жизни не по прямой линии, не в условиях однородной социальной среды. Он может быть правильно осознан и раскрыт художником только в движении, в сопоставлении его общественного и личного бытия, зачастую находящихся в противоречии между собой»³.

¹ Эстетика: Словарь. - М.: Политиздат, 1989, стр. 326.

² Там же, стр. 327.

³ Алперс Б. Театральные очерки. В 2-х т. Т.2. Театральные премьеры и дискуссии. - М., Искусство, 1977, стр. 223.

Эпический театр

Этот термин появился в 20-е г. XX века. Его вводит сначала Пискатор, а затем Брехт называет так стиль игры выходящий за пределы классической «аристотелевской» драматургии. Начиная с конца XIX века в истории театра можно проследить все возрастающую тенденцию к включению в структуру драматургических произведений эпических элементов, таких как повествование, нарушение иллюзии, появление рассказчика, массовые сцены, открытая смена декораций и т.д. Прослеживается четкое стремление воспроизвести процессы реальной жизни во всей их полноте и совокупности, отсюда возникает необходимость введения в драматургию комментирующий голос и попытаться представить фабулу в виде широкого полотна.

Эффект остановки действия, для снятия драматического напряжения был известен задолго до Брехта. Так появляющийся Глашатай (Клодель), Директор театра (Гете) выполняют эту роль. В этом случае вместо показа событий о них рассказывается и как определяет Пави «на смену мимесису приходит диегесис». Мы не будем подробно останавливаться на причинах повлекших возникновение эпического театра - это дело истории театра - отметим лишь те новшества, которые внес Брехт в драматургию. Необходимо отметить, что во времена появления эпического театра происходит еще одно важное событие в истории драматургии и театра. Впервые в истории одно, единое общеевропейское движение в искусстве распалось на два лагеря. В России «победно» развивается соцреализм, не позволяющий на каких творческих экспериментов и исследований, на Западе - поиск новых форм, инновации, авангардные формы театра и т.д. и т.п.

В 20-х и 30-х гг. идеи революционного обновления были присущи не только русским, но и западноевропейскими деятелям искусства. Пискатор писал в 1920 г., «вопрос только в том, удастся ли нам на основе научного анализа средствами театра заставить действовать материал и поэзию так, чтобы в максимальной мере пробудить дух и тем самым мировоззрение к повседневной политической борьбе»¹. Но этот процесс начался еще во времена Б. Шоу, который писал: «никогда не обманывать аудиторию - гласило старое правило. Новая школа, напротив стала хитро толкать зрителя на неверное умозаключение, а затем в следующем акте обвинять его за это ошибочное умозаключение, тем самым часто тяжко унижая его»².

Прежде всего, необходимо отметить общественную функцию и социальную значимость эпического театра. «Господствующая эстетика, требуя от произведения искусства непосредственного воздействия, требует также воздействия сглаживающего все социальные конфликты и прочие различия индивидуумов. Такого рода воздействие еще и сегодня достигается аристотелевской драмой, хотя классовые различия становятся все более осознанными. Оно достигается также и тогда, когда классовые противоречия составляют объект изображения в этих драмах, и даже тогда, когда они служат выражением позиций того или иного класса. В любом случае в зрительном зале возникает общность на время наслаждения произведением искусства на базе общего для всех слушателей «общечеловеческого». Неаристотелевская драматургия, типа пьесы «Мать», не заинтересована в создании этой общности. Она раскалывает публику»³.

¹ Цит по кн.: Кендлер К. Драма и классовая борьба - М.: Прогресс, 1974, стр. 142.

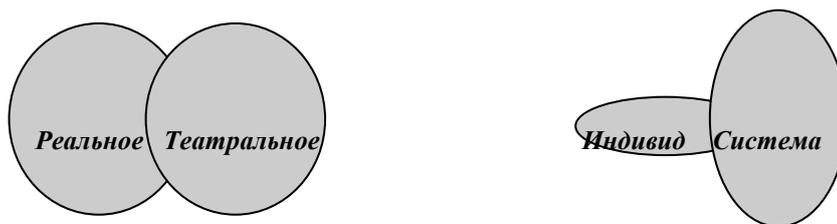
² Шоу Б. О драме и театре. [Сборник]. - М.: Иностранная литература, 1963, стр. 76.

³ Цит. по : Кендлер К. Драма и классовая борьба. - М.: Прогресс, 1974, стр. 268.

Последнее положение необходимо отметить особо, так как без понимания основной идеи о предназначении театра невозможно понять и все особенности театрального процесса. Новый (неаристотелевский) тип драматургии рождается именно из нового видения театра: он должен не объединять, а разъединять публику. Юберсфельд по этому поводу писала «Гюго видел в театре средство, которое унифицирует социальные противоречия: «Превращение толпы в народ (через театр) глубочайшая Мистерия!». Брехт, напротив, показывает в театре средство осознания, которое глубоко разделяет публику, углубляя ее внутренние противоречия»¹. Без этого невозможно понять всю эстетику эпического театра и его выразительные средства, тем более что своей главной задачей он ставил борьбу с натуралистическим копированием действительности.

Что еще отличает новую драматургию - это введение зонгов (от англ. Song - песня), это произошло в 1928 г. в «Трехгрошовой опере» Брехта. В классическом (аристотелевском) театре пение является некой иллюстрацией ситуации или состояния души. *Зонг* - способ отстранения, пародийная и гротескная поэма, текст которой скорее говорится, чем поется, или монотонно читается. Этим достигается *эффект отчуждения* (еще один из главных принципов эпического театра), который является противоположностью эффекту реальности. Показываемый объем событий при этом больше критикуется, демонстрируется, чем имитируется. Отстранение - прием установления определенной дистанции по отношению к изображаемой реальности. При этом открываются совершенно новые грани реальности, или обновляются ставшие привычными окружающие нас вещи. Это также является одним из эстетических принципов новой драматургии.

Суммировав, можно прийти к выводу, что Брехт создал новый тип конфликта, разделит театральность и реальность, иллюзию с заблуждением. Происходит некое балансирование на канате, на границе, которую сознательно занимает театр по отношению к зрителю. Это изменяет реакцию зрителя, основанную на идентификации, на реакцию критическую.



Зритель отделяется от общества как системы, становясь индивидуально мыслящим человеком. По большому счету спектакль это есть не только творческий, но и политический акт совершенный театром. Пави считает, что «с помощью отстранения совершается переход из области эстетики к идеологической ответственности произведения искусства»². Что же касается непосредственно технологии письма, то эти эстетические принципы выразились прежде всего, в том, что пьеса стала содержать две истории, составляя единую фабулу. Одна из них - конкретная - была названа параболой,

¹ Ubersfeld A. Lire le theatre. - Paris, 1977, p.14.

² Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991, стр. 211.

вторая несла более глубокий смысл (см. фабульные сообщения к сценам в «Матушке Кураж»)¹.

Говоря о следующем этапе в эволюции драматургического конфликта, нам хочется особо отметить, что в то время, когда Брехт создавал свою концепцию эпического театра, другой драматург - Л. Пиранделло - рассматривал совершенно иную проблему в жизни современного ему человека. Она приобрела всеохватывающее значение гораздо позже - во времена появления театра абсурда (парадокса). Пиранделло выразил мысль о том, что в сложной и порой весьма запутанной драме жизни, «маленькому человеку» принадлежит роль театрального персонажа. Он вынужден изображать чувства, которые не испытывает, но положенные ему по роли, (добрый отец, хороший служащий, страстный любовник и т.д.). «У Пиранделло - пишет Зингерман - маленький человек - это тот, кто потерял свою индивидуальность, лишился характера - «человек баз качеств»². Этот тип конфликта протекает внутри человека между его индивидуальностью (сущностью) и той ролью которую он вынужден играть (существованием), носимой «маской», что во многом противоречит и крайне противоположно его сущности. Этот конфликт становится крайне трагичным в последующее десятилетия после Второй Мировой войны. Особенно он был ярко выражен в философии экзистенциализма.

Театр абсурда (парадокса)

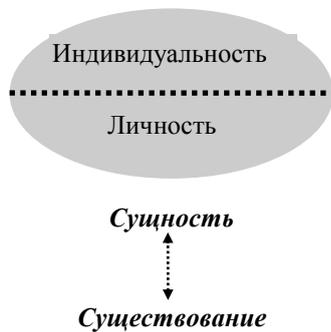
Это направление в театральном искусстве возникает из философии экзистенциализма. Термин «экзистенциализм» происходит от латинского «*exsistentia*» - существование. Это философское направление, в центре, которого стоит судьба личности, проблема веры и неверия, утраты и попытки вновь обрести смысл жизни. Творчество Ж.П. Сартра, А. Камю является, в известной степени, образным выражением этой философии, их можно даже назвать идеологами театра абсурда. Их философии характерно исследование человека попавшего в «пограничную ситуацию» между жизнью и смертью, где происходит реальное проявление человека, его сущности. Здесь «маска», т.е. личность, срывается (взрывается) и остается обнаженная индивидуальность, ощущающая трагизм, а зачастую абсурд своего положения. Человеку в это время не остается ничего кроме алогизма существования (Ионеско), «ожидания» (Беккет) или «разрушительного бунта» (Жене).

Самостоятельно драматургия абсурда не смогла существовать. Являясь некой эстетической и художественной рефлексией реальности, ее пришлось объяснять (интерпретировать) в своих многочисленных трактатах и манифестах. Практически все драматурги этого направления не избежали этой участи. Абсурдисты демонстративно выступали против реализма в художественном изображении. Они порывают с традиционными формами искусства и отказываются рассматривать язык как средство коммуникации между людьми. Отсюда происходит усложненность формы, ее

¹ Об остальных отличиях форм эпического театра см. таблицу у Пави П. Словарь театра, стр. 87.

² Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. - М.: Наука, 1979, стр. 204.

метафоричность, игра словами и т.д. Неслучайно поэтому многие абсурдисты излагают свои взгляды в форме не систематически построенных трактатов, а в художественных произведениях, эссе, поэтических медитациях.



В театре абсурда герои не действуют, а существуют в этом на наш взгляд главное, что отличает этот тип драматургии от предшествующей традиции. Конфликт происходит между сущностью человека и его существованием. Но и сама сущность человека переживает конфликт со своей «маской» (личностью). Поэтому человек уже не живет, а просто существует. Эту мысль подчеркнул с особой эмоциональностью Э. Ионеско, говоря об отсутствии внутренней жизни и механицизме повседневности человека, погруженного в свою социальную среду, не

отличающего себя от нее. «Смиты, Мартины не умеют больше говорить, поскольку они больше не умеют мыслить, а не умеют мыслить потому, что они больше не умеют чувствовать... они не умеют больше быть, они могут стать кем угодно, чем угодно... они взаимозаменяемые»¹. К такому трагическому выводу приходит Ионеско.

В драматургии этого направления, как правило, нет видимой интриги, нет сюжета. Авторы порой преднамеренно «разбивают» всякий сюжет, лишая его какой-либо взаимосвязанности. Они даже отказываются от реализма и в этом нет ничего абсурдного. Никто из них не говорит, что человек сам по себе абсурден, но все это делается для того, чтобы избавиться от привычных представлений, клише и пробиться к фундаментальным истинам, основам бытия человека. «Театр призван учить человека свободе выбор - писал Ионеско - ... а он не понимает и собственной жизни и самого себя. Вот отсюда... и родился наш театр»².



Заканчивая данную главу, хочется сделать следующий вывод: *меняется тип конфликта - меняется эпоха в искусстве*. На наш взгляд любой новатор - это тот, кто приносит новый тип конфликта не только в драматургию, но и вообще в искусство. Тема об эволюции и типологии конфликта - «белое пятно» в теории драматургии. Она требует отдельного и тщательного исследования. В нашу же задачу входило заложить лишь основание в изучении этой проблемы.

* * *

¹Как всегда - об авангарде: антология французского театрального авангарда. - М.: ТПС «Союзтеатр», 1992, стр.138.

² Театр парадокса. - М.: Искусство, 1991, стр. 5.

ГЛАВА 5.

СОБЫТИЕ

§ 1. Неоднозначность в вопросе определения события

В свое время М.О. Кнебель писала: «я считаю, что вопрос раскрытия события является сейчас кардинальным для современного искусства. От того, как мы будем относиться в дальнейшем к этому вопросу, зависит куда будет развиваться искусство театра»¹. Эти она еще раз подчеркнула извечную проблему сценической интерпретации и постановки пьесы - определение события: его природы, границ, факторов обуславливающих его зарождение и развитие и т.д.

Понимая природу события, определяя его границы, режиссер получает как бы ключ к дальнейшей постановке, к курсу мизансцены, сценографии и другим выразительным средствам театра. Самое же важное, что при этом открывается возможность построения действия актеру. Актер начинает понимать что и как играть, а это фундамент любого спектакля. Поэтому К.С. Станиславский требовал чтобы актер, в работе над ролью делал глубокий анализ пьесы. М.О. Кнебель сообщает, что этот этап он называл «анализ фактов», т.е. фабулы пьесы. «Поэтому Константин Сергеевич предлагал начинать систематический анализ пьесы с определения события или как он говорил, с действенных фактов, их последовательности и взаимодействия»². Таким образом, мы видим, что Станиславский дает формулировку, или первое в истории театра определение события - *действенный факт*, но не взятый отдельно, а во взаимодействии с другими фактами. Но Станиславский не настаивал на точности формулировки. У него встречаются такие определения события как «действенный факт», «факт», «действенное событие».

Понимание события как действенного факта позволяет нам говорить о его сценической природе, о возможностях и способах сценического воплощения, которые есть, т.е. реально существуют в пьесе, но подобный, функциональный подход не до конца позволяет проникнуть в сущность события. Видимо чувствуя это, Станиславский, в своем разборе, пытался на одно время уйти от сценической площадки и заняться драматургическим разбором. М.О. Кнебель пишет о том, что он учил и даже настаивал на том, чтобы актеры учились разбирать пьесу по крупным событиям. Нужно при этом заметить, что эти события (которые мы называем фабулой) актерами не исполняются, т.к. актер играет более мелкие события, которые позволяют ему действовать и выстраивать взаимоотношения с другими персонажами.

Умение выделить *первоначально* фабулу пьесы, события, изменяющие весь ход и жизнь всех персонажей пьесы - все это по мнению Станиславского, является *первым этапом* в работе над ролью. Этот же этап можно назвать так же первым в анализе действия пьесы, т.е. определить события, заложенные драматургом в основание сюжета пьесы. Лишь потом (это уже второй этап), считал Станиславский, необходимо вести

¹ Кнебель М.О. Что мне кажется особенно важным. - М.: Искусство, 1971, стр. 58.

² Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. - М.: Искусство, 1982, стр. 23.

поиск «действенного факта» или «ключа» к действию, который позволяет сценически реализовать драматургические события. «Действенный факт» дает актеру инструмент, с помощью которого он вовлекается во внутренний мир пьесы. «Событие - считала Кнебель - как исходный момент кратчайшим путем вовлекает актера в мир изучаемой пьесы»¹.

Волькенштейн, пытается дать событию определение не столько функциональное (как Станиславский и Кнебель), сколько сущностное: «событие в драме есть более или менее важное происшествие, факт значительный, однако значительность факта обусловлена его стилем и жанром»². Факты, составляющие действенную основу пьесы, становятся более или менее важными драматургическими событиями, в зависимости от жанра (угла зрения на факт) и стиля пьесы (как оригинального сочетания художественно-образной системы и средств выражения). Таким образом, значимость факта зависит от отношения к нему автора и основной идеи произведения. По Поламишеву термин «событие» во многом трактуется как некое происшествие, связанное с «действенным фактом» и «конфликтным фактом». Товстоногов в свою очередь заметил, что понятие «событие» связывается во многом с предлагаемыми обстоятельствами.

Как можно заметить, «событие» как бы становится некой формой, в которую каждый режиссер вкладывает свое, особое содержание. Возможно поэтому Поламишев в своей книге «Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы» попытался выделить, а главное отделить, различные понятия, входившие ранее в понятие «событие». Так факты, не выражающие конфликт всех персонажей, он называет «предлагаемыми обстоятельствами», которые подготавливают появление факта выражающего общий конфликт. Этот элемент драмы он предлагает назвать конфликтным фактом, т.е. отражающим основную конфликтную коллизию, в которую вплетены все персонажи. Этот термин, по его мнению, более универсален, т.к. «он скромнее по требованию, чем «событие». Вместе с тем он вмещает в себя и «событие» и «происшествие»... и множество других самых разных проявлений конфликта»³. Термин «событие» постепенно становится все более и более принадлежностью режиссуры, и играет в ней фундаментальную роль, оставаясь при этом абсолютно *субъективным по определению*. М.О. Кнебель как-то заметила: «хотя мы определяем события, которые существуют в пьесе как объективная данность, отбирая их, мы обязательно вносим в этот процесс субъективное начало... в том-то и дело, в том и смысл определения события, что каждый режиссер вносит в этот процесс то, что особенно дорого и интересно ему как художнику»⁴.

Анализ драматургического события является исследованием тех или иных совершившихся явлений с персонажами. Они всегда реальны и легко уловимы даже при поверхностном прочтении. Например, в «Гамлете» ими будут: появление призрака, сообщение о насильственной смерти, убийство Полония, сумасшествие и смерть Офелии и т.д. - все реально происшедшее. Режиссер старается на сцене не столько реализовать событие, сколько организовать действие в его рамках, именно поэтому для него так важно точно определить границы события даже в словесном выражении. Для драматурга скорее не так важен взгляд на природу события, его точное определение,

¹ Там же, стр. 26.

² Волькенштейн В.М. Драматургия. - М.: Сов. Писатель, 1960, стр. 248.

³ Поламишев А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. - М.: Просвещение, 1982, стр. 39-40.

⁴ Кнебель М.О. Поэзия педагогики. - М., 1976, стр. 310.

как на то, что Аристотель называет «склад событий». Именно он определяет фабулу и сюжет, их взаимоотношения и последовательность поступков персонажа.

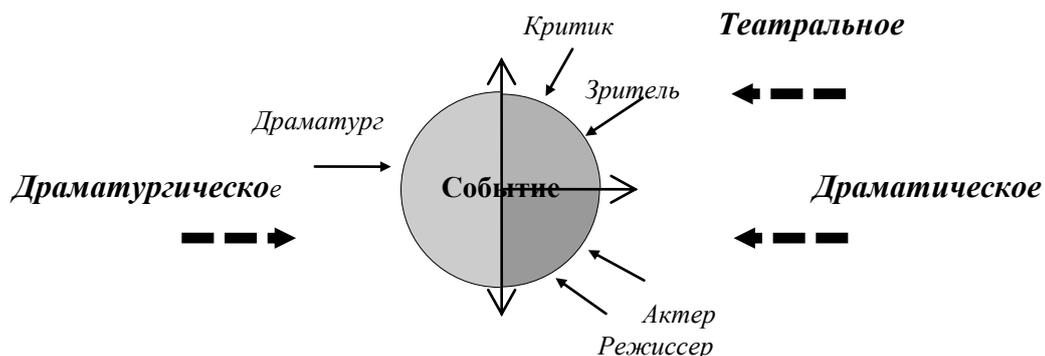
§ 2. Границы восприятия события

Предварительно можно сказать, что событие для драматурга это некое происшествие, которое происходит с персонажами пьесы, оно и составляет основу сюжета. У режиссера и актера совершенно иной взгляд. Он основан именно на законах сцены и принципов сценического исполнения. Создатели спектакля при анализе событий не столько выделяют их, сколько стремятся проникнуть во внутренний мир пьесы (через склад событий) и создать «свое» отношение, свой «взгляд» (трактовки) к этим событиям. Стоит отметить, что режиссер не проживает события непосредственно, с точки зрения персонажа, он как бы «видит» их во времени и пространстве, моделирует на сценической площадке. Для него событие - единица выражения замысла.

Драматург же по-другому видит событие. Для него это со-бытие, узел, точка пересечения многих линий действия персонажей. Но драматург лишен той силы проникновения в мельчайшие и тончайшие психологические нюансы, как это делает актер, проникновение нацеленного на сценическое выражение. Если бы он мог делать это, то драматург стал бы актером. Драматург создает со-бытийную основу пьесы, «склад событий» происходящий с персонажами (и по воле персонажей), в одном отрезке времени и пространства некой вымышленной реальности.

Для зрителя событие это некий акт, свершающийся на сцене, в состав которого, помимо драматических событий, входит живой актер, свет музыка, сценография, и т.д. Критик наблюдает спектакль так же как зритель, но он, в отличие от обычного зрителя, знает всю театральную технологию, видит все «белые нитки» представления, поэтому он несколько по иному воспринимает событие. Оно предстает для него в общем театральном русле, в контексте развития театра и его законов.

Различие подходов к восприятию события можно выразить графически так:



Таким образом, мы видим тройное восприятие события (драматургическое, драматическое, театральное):

- Драматург видит событие как некий *реальный* факт жизни персонажей (драматургическое событие);

- Театр (режиссер и актеры) воспроизводят событие как *действие*, двигаясь от повода к игре к театральному воплощению (**драматическое событие**);
- Зритель видит *сценическое* событие (**театральное событие**);
- Критик - воспринимает его как **театральное** событие;

Это можно перефразировать и по-другому:

Драматург - для него событие - основа сюжета. Некая ситуация в жизни персонажей, то что меняет их жизнь, ее течение. Драматург смотрит как бы через «жизнь» на событие.

Режиссер - смотрит на событие в первую очередь через «*сценическое пространство*» и свой *замысел*. Событие является основной единицей выражения его трактовки пьесы, средством донести свой замысел для зрителя. В состав события, которое из драматургического становится сценическим, входит весь комплекс выразительных средств присущих театру: нарративные, визуальные, лингвистические и др.

Актер - для него прежде всего событие, то, что происходит с его персонажем и как это связано с другими персонажами. Он смотрит через «*персонаж и роль*». Актер живет между замыслом драматурга и трактовкой режиссера.

Зритель - ему присущ эффект осознания реальности события в процессе сопереживания.

Критик - для него событие это некий театральный акт, поэтому сам спектакль может стать событием. Критик смотрит на событие через «*зрительское восприятие и театральную традицию*».

§ 3. Природа события. Событие как драматическая категория

Событие - абсолютно естественное порождение конфликта. Оно выразитель конфликтного развития действия пьесы, результат столкновения как минимум двух взаимно противоположных интересов, целей, мировоззрений, в одном месте и в одно время.



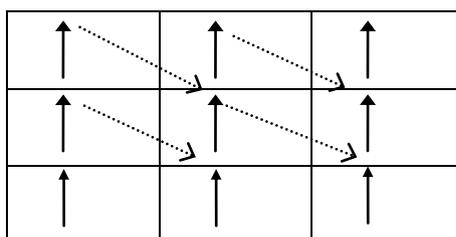
Событие - есть результат столкновения *действия* и *контрдействия*, выразителями которых служат те или иные персонажи. В театре события могут происходить на сцене (на глазах у публики), о них могут повествовать (наррация), но тем не менее, они - основа действия; все остальное - лишь вопрос о способе их воплощения или сценической подачи зрителю. Это уже вопросы режиссуры, нас же интересует драматическая природа события.

Рассматривая природу события в первую очередь нужно поставить весьма важный вопрос о мотивировке событий. При этом необходимо помнить о том, что

психологическая мотивировка событий, даваемая персонажами, не должна смешиваться с логической этих событий, создаваемых автором. «События мотивированы, художественно правдоподобны, если они соответствуют данным обстоятельствам и психологии действующих лиц»¹. Так же необходимо отметить и еще одну особенность в анализе мотивировок. Как таковую - мотивировку - можно понимать как *соответствие поступка и характера персонажа*, а не только как подготовку поступка, его, так сказать, «подоплеку». Здесь же необходимо кратко остановиться на понятии «случайности» в организации и возникновения события, т.е. полного отсутствия мотивов. По нашему мнению в принципе это практически невозможно, это скорее неумение найти мотив. Ведь, как известно, случайность - это имя закона, который нам еще не известен.

Например, убийство Гамлетом Полония: случайность или нет? Ведь Гамлет сознательно шел к убийству, для него было гораздо важнее решиться убить, чем сам его факт, но с другой стороны, это все весьма характерно для той эпохи. Ромео и Джульетта случайно ли встретились на балу? Ромео убивает Тибальта, который намного сильнее и опытнее в фехтовании чем он. Это тоже случайно? Таких вопросов невероятное количество. Так вообще можно дойти до того, что пьеса есть ряд случайностей. Получается полная нелепица и бессмысленность, хаос, царящий в мире, а жизнь человека абсурдна, им неуправляема и не зависит от него. Но нет, не такое ощущение рождается, не это мы наблюдаем в истории драматургии и истории человечества. В Шекспировских пьесах, да не только в них, мы интуитивно чувствуем удивительную гармонию, абсолютную осмысленность и строгую логичность, неумолимость року и судьбы, но не всегда можем определить это в словах. Закон причин и следствий всех поступков человека лежит в основании так называемой «случайности».

Причинно-следственное развитие событий, их возникновение друг из друга, составляют сюжет или по определению Аристотеля - «склад событий». Понять принцип функционирования этого механизма, помогает такое психологическое понятие как «динамический стереотип». Это система привычных рефлекторных ответов, при этом рефлекторный ответ (функциональное состояние) становится сигналом для следующего. Это может проиллюстрировать следующая таблица.



Таким образом, случайность предстает перед нами как неожиданность, а затем как необходимость и закономерность. «Мы требуем - писал Волькенштейн - от драматических событий сочетания... неожиданности и художественной необходимости, остроты и убедительности»².

В понимании природы события необходимо отметить особые свойства *театрального* события и то, что его отличает от *драматургического*. Это прежде всего

¹ Там же, стр. 252.

² Волькенштейн В.М. Драматургия. - М.: Сов. Писатель, 1960, стр. 34.

то, что оно происходит на сцене *здесь сейчас*. Оно не застраховано от неожиданностей (остановка игры, реакция зала и т.д.). Для драматургического события характерно то, что оно факт совершенный, оно написано раз и навсегда. Событие есть некая данность, избежать которую, не меняя содержания пьесы, практически невозможно. Режиссеру важен процесс непосредственного свершения или *творения* события на глазах у зрителя. В театре событие - творческий акт. Он сохраняет хрупкость вымысла и игры, т.к. мы уже отмечали, что спектакль постоянно зависит от внешнего вторжения и воздействия зрителей, от уровня игры актеров и т.д. Для режиссера так же важна коммуникативная сила события, которое является одной из форм создания иллюзии реального действия на сцене. В принципе, эта вечность и незыблемость драматургического события, хрупкость и временная конечность его в рамках театрального представления - составляют основу в определении и восприятии события.

Рассматривая природу театрального события необходимо подчеркнуть его существенное отличие от событий реальной жизни. Это отличие заключается в особой *концентрированности* событий в пьесе. Драматург уместает в маловременном пространстве большее число событий, чем любая другая литературная форма, не говоря уже о реальной жизни. За короткий отрезок времени спектакля (2,5 - 4 ч.) проходят события нескольких дней, а то и месяцев. Эта концентрированность времени придает особую живость и динамичность действию. События следуют с такой быстротой, плотностью и насыщенностью, что от театра требуется особое мастерство в их передаче, чтобы зритель поверил в возможность этого. В «Гамлете» проходит 2 месяца, в «Сирано де Бержераке» - 15 лет. Актер только что игравший, вдруг, через несколько минут появляется на сцене и должен изобразить этот прошедший, огромный отрезок времени. Для этого нужно иметь большое мастерство.

Говоря о мастерстве актера, необходимо коротко отметить еще одну особенность события. У. Эко заметил, что «в прозе ритм задается не отдельными кусками, а их блоками. Сменой событий... Гармония зависит не от продолжительности вдохов и выдохов, а от регулярности их чередования»¹. По аналогии можно сказать, что в театре не только смысл, сюжет и действие зависят от склада событий, но и темпо-ритм. Он задается не только игрой актеров но еще и последовательной сменой событий. Поэтому драматург во время написания пьесы должен как бы видеть события в пространстве. «Складывая сказания и выражая их в словах, следует как можно [живее] представлять их перед глазами: тогда [поэт], словно сам присутствуя при событиях, увидит их всего яснее и сможет приискать все уместное и никак не упустить никаких противоречий»².

В заключение данной темы хочется привести из «Поэтики» Аристотеля еще одну цитату, которая лучше всего характеризует природу события.

«При изображении событий, когда нужно представить жалостное или страшное, великое или обыкновенное, следует исходить... понятий (ideai):... однако... события должны быть явны и без поучения»³.

¹ Эко У. Имя розы. - М.: Книжная палата, 1989, стр. 448.

² Аристотель Поэтика, 1145a20.

³ Аристотель. Поэтика, 1456b.

* * *

ГЛАВА 6.

ВЗАИМООТНОШЕНИЕ СЮЖЕТ - ФАБУЛА

§ 1. К вопросу о фабуле и сюжете

Существует много определений этих двух понятий, еще более споров по этому поводу. Волькенштейн считает, что сюжет драмы это важнейшие обстоятельства и наиболее значительные события - этапы драматической борьбы. Томашевский фабулой называет совокупность событий связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Иногда под фабулой понимается склад событий в их естественном, хронологическом и причинном порядке. Сюжет в данном случае - те же события, в том порядке, в котором они идут в художественном произведении. Сюжет и фабула могут не совпадать. На наш взгляд лучше употреблять термины композиция и диспозиция, так будет точнее. Диспозиция - естественный склад событий. Композиция - их последовательность в художественном произведении.

Довольно интересное определение сюжета дает Бентли Э: «если драма - это искусство, изображающее чрезвычайные ситуации, то сюжет - это средство, с помощью которого драматург вовлекает нас в эти ситуации и (если он того хочет) выводит из них обратно»¹. Барбой напротив считает, что фабула не имеет столь уж большого значения. По его мнению, современный театр избавился от давления фабулы, но тем не менее, сохранил присущие ей принципы - принципы объединения всех элементов, различных по своей природе в одно, художественное целое произведение. Он называет этот принцип структурой и на основании его выводит «структурный анализ». Мы не будем останавливаться на нем, т.к. он характерен более режиссуре, чем собственно драматургии и не углубляясь в тернии терминологических споров, постараемся коротко рассмотреть данные понятия.

§ 2. Сюжет

Если уподобить пьесу зданию, то его несущей конструкцией, каркасом будет фабула; сюжет - это те кирпичи, которые ее заполняют. Термин сюжет происходит от французского *sujet* (тема, предмет). Под ним подразумевают развертывание действия, развитие характеров, взаимоотношений, поступков во всей их полноте. Иногда под сюжетом подразумевается внутреннее смысловое сцепление образов художественного произведения. Нам это кажется ошибочным или не до конца верным. Естественно, что сюжет связан с темой произведения, и по существу является ее главным выразителем. Вместе с фабулой сюжет является единым конструктивным элементом произведения, но если фабула является как бы основным смыслово-событийным ядром пьесы, то формой существования его становится сюжет. Поэтому наиболее точным

¹ Бентли Э. Жизнь драмы. - М.: Искусство, 1978, стр. 32.

определением сюжета нам кажется следующее: «Сюжет - это способ существования фабулы в художественном произведении»¹. Об этом же писал Шкловский и отмечал, что «мало придумать сюжетную схему, нужно сообразить сотни возможностей осуществления этого сюжета и из этой сотни выбрать одну»².

Состоит сюжет из цепи событий (событийного ряда), единицей сюжета является событие. Событие же возникает как реальное столкновение противоборствующих сил, поэтому в основе сюжета лежит конфликт. Об истоках, форме и типах конфликта мы уже писали, отметим лишь, что конфликтное проявление может быть совершенно различным и определяется оно видовой и родовой природой пьесы. Исходя из этого, мы можем говорить о различиях в форме и способах развития сюжета в зависимости от жанра.

При построении и развертывании сюжета важно правильно организовать последовательность событий, так как сами по себе события лишены драматичности. Они обретают драматичность, только будучи увиденны во взаимосвязи, в определенной последовательности. Тогда они становятся непосредственным развертыванием на сцене основного смысла через поведение, поступки, действия и т.д. персонажей пьесы. Здесь мы затрагиваем одну из сложных проблем теории драмы - связи действующих лиц между собой. Эта связь не может носить некий явный или символический характер. Тогда как же ее осуществить? Нам кажется, что она как раз и реализуется посредством сюжета ли точнее сказать «сюжетной схемы». Решение этой, труднейшей технологической задачи, позволяет решить ряд проблем и прежде всего, выразить тему. «Для того чтобы верно передать со сцены смысл и дух эпохи - писал Алперс - нужно прежде всего уловить и закрепить в драматической ткани характер человеческих отношений и связей, присущих данному времени, данному обществу»³.

Не все события могут происходить на сцене, о них могут узнавать через сообщение (наррация). Соотношение событий происходящих *на* и *за* сценой весьма важно, так как в целом определяет основную действенную конструкцию драмы. Весьма показательна в этом отношении «Чайка» Чехова.

<i>События происходящие</i>	
<u><i>на сцене:</i></u>	<u><i>за сценой:</i></u>
<ul style="list-style-type: none"> • Представление пьесы Тrepлева • Неудача • Знакомство Нины с Тригориным • Нина влюбляется в Тригорина • Нина дарит медальон Тригорину • Тригорин назначает Нине свидание в Москве 	<ul style="list-style-type: none"> • Тrepлев сжигает пьесу • Убийство чайки • Попытка самоубийства Тrepлева • Тrepлев вызывает Тригорина на дуэль
<i>Между третьим и</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Нина убегает из дома • Роман Заречной с Тригориним в Москве

¹ Эстетика: словарь. - М.: Политиздат, 1989. стр. 338.

² Шкловский В. Техника писательского ремесла. - М.-Л.: Молодая гвардия, 1928, стр. 45.

³ Алперс Б.В. Театральные очерки. В 2-х т. Т. 2. - М.: Искусство, 1977, стр. 224.

<i>четвертым действиями</i>	<ul style="list-style-type: none"> • У Нины рождается и умирает ребенок • Тригорин бросает Нину • Заречная становится актрисой • Треплев пытается встретиться с Ниной • Треплев становится известным писателем • Маша выходит замуж за Медведенко • Все приезжают в усадьбу Сорина
	<ul style="list-style-type: none"> • Самоубийство Треплева

Выбор событий, которые будут представлены на сцене, а какие за сценой определяются жанром, стилем и композицией пьесы. Сахновский-Панкеев указывает, что фабульное построение не обязательно должно совпадать с этапами композиции. «Композиция - самостоятельный элемент структуры произведения, тесно связанный с фабулой, но не адекватный ей»¹.

§ 3. Фабула

Фабула (от лат. *fabula* - повествование, история, речь, рассказ). Применительно к драматургии мы можем сказать, что под ней понимается цепь основных событий составляющих смысловое ядро пьесы. Естественно, что эти события являются основанием для сюжета, но не всегда сюжет и фабула могут совпадать. Так, например в пьесе «Чайка» Чехова фабула в большинстве своем находится вне рамок действия.

Говоря о складе событий, Аристотель разграничивает фабулу (*mythos*) и ее словесное выражение (т.е. сюжет). «Содержание [драм...] ... поэт при сочинении должен представлять [сперва] в общем виде, а уж потом наполнять вставками и распространять»². Сущность драмы, по Аристотелю, подражание действием действию. Действие же состоит из «склада событий» - это самая важная часть из всех частей трагедии. Потому, что цель трагедии изобразить некое действие. «Стало быть, начало и как бы душа трагедии - именно сказание»³. Отметим ряд требований, которые предъявляет к сказаниям Аристотель.

Склад событий должен иметь⁴:

- целостность;
- определенный объем;
- структуру (начало, середину, конец);
- композицию (порядок в соотношении частей);
- единство (сосредоточенность вокруг одного действия);

¹ Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Л.: Искусство, 1969, стр. 136.

² Аристотель. Поэтика. 1455b.

³ Там же, 1450b.

⁴ Там же, 1450b20-1452a10.

- подчинение части целому;
- условность в изображении;
- оригинальность сказания;
- вызывать сострадание и страх;

Виды сказаний¹:

- простые
- сложные
- сплетенные

Части сказаний²:

- перелом (*peripeteia*) - перемена делаемого в свою противоположность;
- узнавание (*anagnorisis*) - перемена от незнания к знанию;
- страсть (*pathos*) - действие, причиняющее гибель или боль;

В 1948 г. Брехт писал в «Малом органоне для театра», что «важнейшим моментом в театре является *фабула*, охватывающая все внешне проявляющиеся события, содержащая те факты и мгновенные порывы, которые должны доставлять удовольствие зрителям»³. Фабула, по его мнению, является «сердцевиной всякого спектакля». К.С. Станиславский считал, что есть пьесы в которых фабула пьесы является «главным активом спектакля». Убийство, подмена, ошибочный приход, дуэль и т.д. эти факты говорят сами за себя. Но есть пьесы где «сама фабула (событийная цепь) и ее факты не представляют значения. Они не могут создать ведущей линии спектакля, за которой с замиранием следит зритель. В таких пьесах не сами факты, а отношение к ним действующих лиц становится главным центром, сущностью, за которой с биением сердца следит зритель»⁴. Иногда эти отношения к «незаметным фактам» и составляет сюжет пьесы. Не всегда это отношение действующих лиц к фабуле является конструктивным. История театра знает достаточно спектаклей, суть которых не в воссоздании фабулы пьесы (истории героя, его счастья или несчастья), а в театральном-изысканном изображении отношений артист - фабула. В подобном представлении актеры, критически относясь или даже пародируя фабулу, разрушали ее (например Гамлет с гитарой).

Пави, говоря о фабуле, выделяет следующие ее содержательные стороны:

- *фабула как материал, т.е. сюжет;*
- *фабула как «склад событий»;*
- *фабула как структура повествования;*
- *фабула как точка зрения на историю:*
 - *здесь говорится о воссоздании фабулы*
 - *о ее прерывистости*
 - *о точке зрения создателя фабулы*
 - *об определении основной расстановке сил,*
 - *о поиске противоречий*

¹ Там же, 1452a10-1452a20.

² Там же, 1452a20-1452b10.

³ Цит. по: Кендлер К. Драма и классовая борьба. - М.: Прогресс, 1974, стр. 269.

⁴ Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. - М., 1954-1961, т.4, стр. 247.

Так же Пави рассматривает значения и трудности понятия фабулы. По его мнению, они связаны с:

- двусмысленностью фабулы, т.е. в интерференции нарративного и дискурсивного;
- сводимости фабулы к резюме, к повествованию, к изотопии;

Нам совершенно непонятна позиция, при которой сюжет становится неким атрибутом, неперменной основой для изображения «подлинно психологических» характеров. Сюжет, как склад событий, является основным выражением поэтики пьесы. Так же неуместно стремление поставить сюжетную историю на первый план и предложить смотреть только ее. Это уже близко к кинематографу. Если пьеса имеет успех, то чему приписать его? Интересному сюжету или «подлинникам живых людей», мастерки исполненных актерами. Лессинг, например, считал, что главным образом удачная фабула составляет отличительное достоинство поэта. «Изображение нравов, душевного настроения и выразительность удаются десятерым против одного, безукоризненно строящего превосходную фабулу»¹. Это не праздный вопрос, он особенно актуален при постановке классических пьес, сюжет которых заранее известен. В этом случае приходится наблюдать не за тем, *что* происходит, а *как* это происходит.

Стоит отметить случаи использования готовой фабулы (когда на основе одной сюжетной истории создаются различные произведения искусств). Например, Шекспир очень часто заимствовал фабулы из различных источников и писал на их основе оригинальные сюжеты. Одна и та же фабула у многих произведений созданных на основе Библейских преданий. Многократно использовалась в качестве фабулы история Дон Жуана, Фауста. Эти примеры показывают нам, как на одной и той же основе создается принципиально новое художественное произведение, в котором использованная фабула обретает новый смысл и значение. Поэтому можно сказать, что фабула выполняет организующую функцию, она объединяет элементы сюжета в смысловое целое, тем самым, давая зрителю ключ к восприятию. Образно говоря - событийный ряд связан с *темой*, фабула с *идеей*.

В некоторых современных произведениях искусства наблюдается стремление поместить фабулу на второй план, при этом она утрачивает свою организующую функцию. Развитие сюжета при этом строится на переживании некоторых эмоциональных состояний. Наверное, этот принцип более характерен поэзии, живописи, музыке, театр же более консервативен. Тем не менее, можно наблюдать, как он со временем все дальше и дальше уходит от главенства фабулы. Она становится все более удаленной от смысловых структур. Но остается принцип, который она всегда выполняла - объединение различных по своей природе частей в единое целое. Этот принцип можно называть по-разному: решением, трактовкой и т.д., суть от этого не меняется.

* * *

¹ Лессинг. Гамбургская драматургия. - М-Л.: Академия, 1936, стр. 549.

ГЛАВА 7.

КОМПОЗИЦИЯ

§ 1. Понятие драматургической композиции

Композиция (лат. *compositio* - составление, соединение) - это понятие является актуальным для всех видов искусств. Под ней понимают - значимое соотношение частей художественного произведения. Драматургическая композиция может быть определена как *способ, с помощью которого упорядочивается драматическое произведение (в частности текст), как организация действия в пространстве и во времени*. Определений может быть много, но в них мы встречаем два различных по своей сути подхода. Один рассматривает соотношение частей литературного текста (дискурс персонажей), другой - непосредственно склад событий, действий персонажей (дискурс постановки). В теоретическом плане подобное разделение имеет смысл, но в практике сценической деятельности вряд ли возможно его осуществить.

Основы композиции были заложены в «Поэтике» Аристотеля. В ней он называет части трагедии, которыми следует пользоваться как образующими (*eide*) и части составляющие (*kata to poson*), на которые трагедия разделяется по объему (пролог, эпизодий, эксод, хоровая часть, а в ней парод и стасим)¹. Здесь мы также обнаруживаем те же два подхода к проблеме композиции. На это же указывал Сахновский-Панкеев, говоря о том, что одновременно возможно «изучение композиции пьесы по формальным признакам различия частей (подразделений) и анализ построения, исходящий из особенностей драматического действия»². Нам же представляется, что эти два подхода на самом деле являются этапами в анализе драматической композиции. Композиция в драме одновременно зависит от принципа построения действия, а он от типа конфликта и его природы. Кроме того, композиция пьесы зависит от принципа распределения и организации литературного текста между персонажами, и отношения фабулы к сюжету.

Насколько необходимы и насущны вопросы композиции в изучении и анализе драматического произведения? Вряд ли можно преувеличить их роль. В 1933 г. Б. Алперс указывал на то, что «вопросы композиции на ближайшее время будут одними из центральных производственных вопросов драматургической практики»³. Это убеждение не потеряло своей остроты и в наше время. Недостаточное внимание к проблемам композиции приводит к тому, что режиссеры часто вынуждены менять композицию пьесы, что в общем, нарушает замысел автора, хотя во многом и проясняет смысл.

Основными элементами в построении композиции является повтор, который создает определенные ритмические ряды и нарушение этого повтора - контраст. Эти

¹ Аристотель. Поэтика 1452b15.

² Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Л.: Искусство, 1969, стр. 71.

³ Алперс Б.В. Театральные очерки. В 2-х т. - М.: Искусство, 1977, Т. 2, стр. 221.

принципы всегда имеют смысловое значение, а в некоторых случаях - семантическое. Виды драматических композиций мы рассмотрим позднее, но отметим, что любая композиция основываясь на какой-то модели (в роли которой выступает замысел) первоначально оформляется как некий «план», призванный максимально выразить замысел автора и основную идею произведения. Композиция на данном этапе подчинена задаче раскрытия, развития и разрешения основного конфликта. Поэтому если рассматривать конфликт как столкновение характеров то, «композиция - это реализация конфликтов в драматическом действии, которое в свою очередь реализуется в языке»¹. Таким образом, мы снимаем противоречия в проблеме понимания драматургической композиции. В вопросах Поэтики композиция - это закон построения уровней смысла в художественном произведении. Композиция позволяет восприятию идти от части к целому и наоборот, от одного уровня смысла к другому, от первичных значений и смыслов к некоему обобщению, обобщенному содержанию. Режиссер в своей работе добавляет дополнительные структурные принципы, обусловленные технологией воплощения пьесы на сцене: живописная композиция, архитектурная, организация зал - сцена, открытость или закрытость постановки и мн. др. К ним можно добавить и композицию парадоксальную, смысл которой состоит в том, чтобы перевернуть перспективу драматической структуры.

Рассматривая общие принципы, необходимо рассмотреть части композиции, и здесь мы вновь обратимся к Аристотелю. Он первый в теории выделил части трагедии, которые составляют ее композицию. Во всякой трагедии, пишет Аристотель, должно быть шесть частей:

- * сказание (*mythos*);
- * характеры (*ethe*);
- * речь (*lexis*);
- * мысль (*dianoia*);
- * зрелище (*opsis*);
- * музыкальная часть (*melos*);

Первые четыре части относятся непосредственно к драматургии, две последние непосредственно к представлению. Самой важной из всех частей Аристотель считает склад событий (сказание), т.к. целью подражания является изображение какого-нибудь действия, а не качества. По его мнению, характеры придают людям именно качества. «Счастливым или несчастливыми... бывают только [только] в результате действия... [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характера затрагиваются [лишь] через посредство действия; таким образом, *цель трагедии составляют события* (курсив наш - И.Ч.)»². Обозначая склад событий как самую важную часть трагедии, Аристотель рассматривает принципы организации событий в единое целое, как основы построения композиции.

Каким же должен быть склад событий? Первое условие - действие должно иметь «известный объем», т.е. быть законченным, целым, имеющим начало, середину и конец. Склад событий, как и всякая вещь, состоящая из частей, не только должен «иметь эти части в порядке», но и объем должен быть не случайным. Это - закон единства и цельности и он выражает отношение части к целому. Следующим принципом Аристотель выделил положение, по которому композиция должна выражать действие сосредоточенное не вокруг одного лица, но действия. «Потому, что

¹ Холодов Е.Г. Композиция драмы. - М.: Искусство, 1957, стр. 35.

² Аристотель. Поэтика 1450 a15 - 1450a20.

с одним лицом может происходить бесконечное множество событий, их которых иные никакого единства не имеют»¹. Подражание театральное состоит в подражании единому и целому действию, которое вовлекает в свою зону всех персонажей. Поэтому и склад событий есть выражение этого общего действия. События же должны быть сложены так, «чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого»². Здесь следует отметить, что это есть закон «исключения события», который необходимо применять в анализе пьесы при выделении событий и отделении их от фактов. Если исключаемое меняет сюжет всей пьесы - это событие; если нет - это факт, который затрагивает действие персонажа или нескольких персонажей, но не сюжета всей пьесы.

Говоря о сюжете, мы должны понимать под ним «сказание», по определению Аристотеля, которое несомненно влияет на общую композицию пьесы. Сказания бывают простые и сложные (сплетенные). Сложные отличаются от простых - указывает Аристотель - наличием перелома (перемены судьбы), основанного на узнавании (более подробно об этих понятиях см. «Поэтику»). Выше названные части Аристотель называет образующими, т.к. эти принципы организуют и упорядочивают склад событий в некую определенную последовательность.

Вторая категория частей трагедии называется Аристотелем - составляющими, т.е. те, на которые трагедия делится по объему: пролог, эписодий, эксод, хоровая часть.

Пролог - вступительный монолог, иногда целая сцена, содержащая изложение завязки сюжета или исходной ситуации.

Эписодий - непосредственное развитие действия, диалогические сцены.

Эксод - финальная песня, сопровождающая торжественный уход хора.

Хоровая часть - в нее входит *стасим* (*песнь хора без актеров*), число и объем стасимов не одинаков, но после третьего действия движется к развязке; *коммос* - совместная вокальная партия солиста и хора.

Таковы части трагедии, которые составляют ее композицию. В каждой из этих частей находятся различное количество событий, но между ними есть определенная разница. Далее необходимо рассмотреть каждую из этих частей, а затем виды композиций, которые они образуют.

§ 2. Структура композиции

С развитием драматургии первоначальное деление на середину начало и конец в технике драматургии более усложнилось, и на сегодняшний день эти части драматического произведения имеют следующие названия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и эпилог. Каждый элемент структуры имеет свое функциональное назначение. Но подобная схема закрепилась не сразу, в принципе споры по названию и количеству элементов продолжаются до настоящего времени.

В 1863 г. Фрейтаг предложил следующую схему драматической структуры:

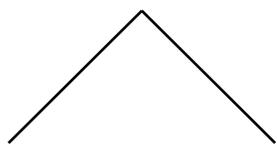
1. Вступление (экспозиция).
2. Возбуждающий момент (завязка).

¹ Там же, 1451a15.

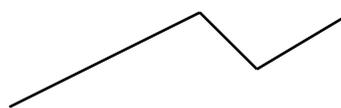
² Там же, 1451a30.

3. Повышение (восходящее движение действия от возбуждающего момента, то есть о завязки к кульминации).
4. Кульминационный пункт.
5. Трагический момент.
6. Нисходящее действие (поворот к катастрофе).
7. Момент последнего напряжения (перед катастрофой).
8. Катастрофа.

Конечно, некоторые моменты в этой схеме спорны, тем не менее, эта наиболее интересная схема в разработке понятия структуры композиции. В нашей стране Фрейтаг незаслуженно был забыт, из-за того, что были превратно поняты критические замечания Станиславского по поводу того, что применение подобной концепции иссушает творчество. Это справедливое замечание, но замечание *актера*, а не теоретика театра. Были еще несколько схем драматической структуры, мы отметили лишь наиболее интересные.



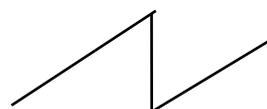
Аристотель
(начало-середина-конец)



Фрейтаг
(повышение-трагический момент - катастрофа)

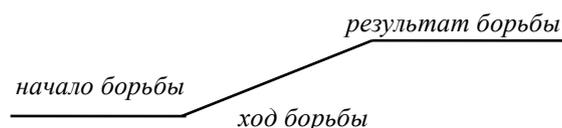


Волькенштейн
(непрерывное нарастание)



Васильев
(повтор-контраст-модуляция)

В конечном итоге все авторы сходятся на структуре триады лежащей в основе драматургической композиции. Здесь, на наш взгляд не может быть «универсальной» схемы, так как это творчество, а его законы во много остаются для нас тайной. Так или иначе, если мы попытаемся свести все эти схемы воедино, то структуру драматического произведения можно выразить следующим образом:



Из этой схемы мы видим, что начало борьбы раскрывается в экспозиции и завязки основного конфликта. Эта борьба реализуется через конкретные поступки (перипетии - по выражению Аристотеля) и составляет общее движение от начала конфликта к его

разрешению. Кульминация - высшее напряжение в действии. Результат же борьбы показывается в развязке и финале пьесы.

§ 3. Части композиции

Пролог в настоящее время выступает как **Предисловие** - этот элемент не связан непосредственно с сюжетом пьесы. Это место, где автор может выразить свое отношение, это демонстрация идей автора. Так же он может быть ориентацией изложения. По примеру древнегреческих пьес Пролог может быть прямым обращением автора к зрителю («Обыкновенное чудо» Е. Шварца), хора («Ромео и Джульетта»), персонажа («Жизнь человека» Л. Андреева), человека от театра.

Экспозиция (от лат. *expositio* - «изложение», «объяснение») - часть драматургического произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия. В ее задачу входит изложение всех предлагаемых обстоятельств драматургического произведения. Даже само название пьесы служит в известной степени экспозицией. Кроме этого в задачу экспозиции, кроме изложения всей предыстории пьесы входит экспонирование действия. В зависимости от замысла экспозиция может быть: *прямой* (специальный монолог); *косвенной* (раскрытие обстоятельств по ходу действия);

Так же в роли экспозиции может лежать быть показ событий произошедших задолго до основного действия пьесы (см. «Без вины виноватые» А.Н. Островского). Назначение этой части композиции - сообщение информации необходимой для понимания предстоящего действия, сообщение о стране, времени, месте действия, описание некоторых событий предшествовавших началу пьесы и оказавших на нее влияние. Рассказ об основной расстановке сил, об их группировке к конфликту, о системе взаимоотношений и взаимосвязи персонажей в данной ситуации, о контексте в котором необходимо все воспринимать. Наиболее распространенный вид экспозиции - показ последнего отрезка жизни, течение, которого прерывается возникновением конфликта.

В экспозиции лежит событие, которое происходит в начале пьесы. С него начинается исходная ситуация, дающая толчок для движения всей пьесы. Это событие принято называть *исходным*. Оно способствует не только выявлению фабульной первоосновы, но действительно готовит *завязку*. Завязка и экспозиция - неразрывно связанные элементы единого, начального этапа пьесы, которое образует исток драматического действия. Не стоит думать, что исходное событие и составляет экспозицию - это неверно. Кроме него туда же могут входить еще несколько событий и различные факты. Отметим, что наше рассмотрение затрагивает *экспозицию драматургическую*, но существует еще и *экспозиция театральная*. В ее задачу входит ввод зрителя в мир предстоящего представления. В этом случае само расположение зрительного зала, освещение, сценография и мн. др. относящиеся к театру, но не к пьесе, будет своего рода экспозицией.

Завязка - важнейший элемент композиции. Здесь располагаются события, нарушающие исходную ситуацию. Поэтому в этой части композиции находится начало основного конфликта, здесь он приобретает свои видимые очертания и разворачивается как борьба персонажей, как действие. Сталкиваются, как правило, две

противоположные точки зрения, разные интересы, мировоззрения, способы существования. И не просто сталкиваются, но завязываются в один конфликтный узел, разрешение которого и есть цель действия пьесы. Можно даже сказать, что развитие действия пьесы есть разрешение завязки.

По поводу того, что считать началом действия, Гегель заметил, что «в эмпирической реальности у каждого действия очень много предпосылок, так, что трудно бывает установить, в каком месте следует отыскивать настоящее начало. Но поскольку драматическое действие существенным образом основывается на определенной коллизии, соответствующая исходная точка будет заключаться в *той* ситуации, из которой в дальнейшем должен развиваться этот конфликт»¹. Именно эту ситуацию мы и называем завязкой.

Развитие действия - наиболее обширная часть пьесы, ее основное поле действия и развития. Здесь располагается практически полностью весь сюжет пьесы. Эта часть состоит из определенных эпизодов, которые многие авторы разбивают на акты, сцены, явления, действия. Число актов в принципе не ограничено, но, как правило, колеблется от 3 до 5. Гегель считал, что число актов должно быть три:

- 1-й - обнаружение коллизии;
- 2-й - раскрытие этой коллизии, «как живое столкновение интересов, как разделение, борьба и конфликт»².
- 3-й - разрешение в предельно обострении своего противоречия;

Но практически вся Европейская драматургия придерживается 5-актного построения:

- 1-й - экспозиция;
- 2,3,4-й - развитие действия;
- 5-й - финал;

Необходимо отметить, что в *развитии действия* находить и *кульминация* - еще один структурные элемент композиции. Он носит независимый характер и функционально отличается, от *развития действия*. Именно поэтому мы его определяем как самостоятельный (по функции) элемент.

Кульминация - по общему определению это вершина развития действия пьесы. В каждой пьесе есть некий рубеж, который знаменует собой решительный поворот в ходе событий, после которого изменяется сам характер борьбы. Начинает стремительно надвигаться развязка, Именно этот момент принято называть - *кульминацией*. В основе кульминации лежит *центральное событие*, которое является коренным переломом в действии пьесы, в пользу той или иной, занятой в конфликте стороны. По своему строению кульминация, как элемент композиции, может быть сложной, т. е. состоять из нескольких сцен.

Развязка - здесь традиционно завершается основное (сюжетное) действие пьесы. Основное содержание этой части композиции - разрешение основного конфликта, прекращение побочных конфликтов, иных противоречий, которые составляют и дополняют действие пьесы. Развязка логично сопряжена с завязкой. Расстояние от одной до другой это зона сюжета. Именно здесь заканчивается сквозное действие пьесы

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т. - М.: Искусство, 1969-1973, Т.3, стр. 549-550.

² Там же, 550-551.

и герои приходят к тому или иному результату, как говорится в теории санскритской драмы - «обретению плода», но не всегда он сладок. В европейской трагедии это момент гибели героя.

Эпилог - (*epilogos*) - часть композиции, которая производит смысловое завершение произведения в целом (а не сюжетной линии). Эпилог можно считать неким послесловием, резюме в котором автор подводит смысловые итоги пьесы. В драматургии может выражаться в виде завершающей пьесу сцены, следующей после развязки. Не только содержание, стиль, форма, но и само назначение его менялось в истории драмы. В античности эпилог - обращение хора к зрителю, которое комментировало происшедшие события и объясняло авторский замысел. В эпоху Возрождения эпилог выступает как обращение к зрителю в форме монолога, содержащее авторскую трактовку событий, резюмирующей идею пьесы. В драматургии Классицизма - просьба благожелательно отнестись к актерам и автору. В реалистической драматургии XIX века эпилог приобретает черты дополнительной сцены, раскрывающей закономерности, определяющие судьбы героев. Очень часто, поэтому эпилог изображал жизнь героев, спустя много лет. В XX веке существует полифония в понимании и использовании эпилога. Он часто бывает в начале пьесы, а в ходе пьесы объясняется, как герои пришли к подобному финалу. Чехов постоянно был занят вопросом об «оригинальном» финале пьесы. Он писал: «есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот изобретет новую эру! Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет»¹.

Волькенштейн наоборот считал, что «эпилог - является обычно статистическими сценическими положениями: признак неумелости автора дать в последнем акте исчерпывающее разрешение «драматической борьбы»². Весьма спорное определение, но все же не лишнее своего смысла. Действительно, некоторые драматурги чересчур злоупотребляют эпилогом для выражения не столько своих идей, но завершения действия. Насколько важна проблема финала пьесы и вытекающего из всего содержания пьесы эпилога подчеркивает следующее мнение. «Проблема последнего акта - это прежде всего проблема идеологическая и лишь затем технологическая. Именно в последнем акте, как правило, дается разрешение драматического конфликта, следовательно, именно здесь наиболее активно и определенно заявляет себя идейная позиция драматического писателя»³. Под эпилогом можно понимать и некий взгляд в будущее, отвечающий на вопрос: что будет с персонажами пьесы в дальнейшем?

Примером художественно решенного эпилога может послужить «немая сцена» в «Ревизоре» Гоголя, примирение кланов в «Ромео и Джульетте» Шекспира, бунт Тихона против Кабанихи в «Грозе» Островского.

§ 4. Законы композиции

¹ Цит. по: Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Л.: Академия, 1927, стр. 103.

² Волькенштейн В.М. Драматургия. - М.: Советский писатель, 1960, стр. 81.

³ Холодов Е.Г. Композиция драмы. - М.: Искусство, 1957, стр. 176.

Мы не будем подробно останавливаться на этой теме, достаточно отметить, что литературы по данному вопросу достаточно. Более того, в музыке, живописи, архитектуре они разработаны с такой тщательностью, что право, теоретикам театра стоит позавидовать. Поэтому сложно в данном случае придумать что-то новое, ограничимся простым перечислением этих законов.

- * *Целостность;*
- * *Взаимосвязь и соподчиненность;*
- * *Соразмерность;*
- * *Контрастность;*
- * *Единство содержания и формы;*
- * *Типизация и обобщение;*

§ 5. Виды драматических композиций

Мы уже назвали и кратко охарактеризовали основные части композиции драматического произведения. Они не имеют раз и навсегда заданной формы сочетания, но каждый раз, сочетаясь по-новому, создают особые виды композиций. В композиционном изложении событий пьесы различают разбивку действия по актам. События в актах располагаются совершенно по-разному и зависят прежде всего, от формы построения пьесы.

В пьесе состоящей из 5 актов

- 1 акт - экспозиция, в конце акта - завязка;
- 2-й и 3-й - развитие действия;
- 4-й - кульминация;
- 5-й - развязка и финал.

В пьесе состоящей из 4-х действий (актов):

- 1- экспозиция и завязка;
- 2- развитие действие;
- 3- кульминация;
- 4- развязка и эпилог;

В 3-х актной пьесе:

- 1- экспозиция, завязка и начало развития действия;
- 2- развитие действия в конце кульминация;
- 3- развязка действия, финал и эпилог;

В пьесе состоящей из 2-х актов:

- 1 - экспозиция, завязка, развитие действия, в конце кульминация;
- 2 - может быть в начало помещена кульминация, развязка, финал эпилог;

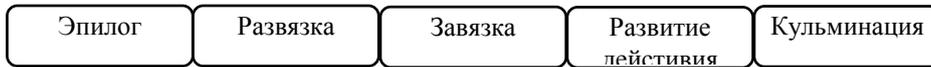
В одноактной пьесе естественно все располагается в одном акте.

По следованию событий (естественно, что *основных*, т.е. определяющих фабулу пьесы) друг за другом мы различаем несколько видов композиций. Назовем некоторые.

Линейная - композиция. Это наиболее распространенный вид композиции. Она характеризуется тем, что в ней части композиции следуют последовательно, одна за другой.



Обратная - в этом виде композиции события хоть и располагаются (следуют) линейно, но в обратном порядке.



Кольцевая - характеризуется тем, что в ней начало замыкается с финалом, т.е. действие пьесы, начинается с того, чем закончиться.



Детективная - мы ее называем так, по тому, что по подобной схеме написаны многие детективы. Экспозиция в ней затягивается на довольно продолжительное время и герои постоянно вынуждены обращаться к началу и пытаться восстановить его.



Монтажная - состоящая из нескольких сюжетных линий, историй, которые связываются в одно единое повествование при помощи монтажа. Например, двух историй.

События 1-й истории *a b c d e f g h i l k*



События 2-й истории **1 2 3 4 5 6 7 8 9**



Монтажная композиция этих двух историй:

a 1 b 2 c d 3 4 e f 5 g h 6 7 i l 8 k 9



Бывает монтаж и трех, и более историй. Этот вид композиции позволяет достигнуть эпичности повествования. Основной характеристикой данного вида будет освещение не связанных сюжетно друг с другом различных событий, одной смысловой проблемы, лежащей в основе произведения.

Коллажная - одна из наиболее сложных композиций, но и самых интересных. В ее основе лежит некий смысловой сюжет, построенный по структурной схеме (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог), но каждая часть композиции раскрывается отдельной историей.



Это не монтаж, но коллаж. В качестве явного примера можно привести «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, где единый сюжет раскрывается различными историями о пороках. Коллаж как эксцентрическая метафора, но не явный вид композиции присутствует в живописи Пикассо, в пьесах Б. Брехта и П. Вайса, в режиссуре Е. Вахтангова и Э. Пискатора. Данный вид композиции можно использовать особенно успешно при инсценировке.

Парадоксальная - этот вид композиции характеризуется перевертыванием перспективы и сдвигом драматической структуры. Это сознательное нарушение гармонического композиционного единства приводит к обнажению смысловой и художественной конструкции, что в целом снимает автоматизм зрительского восприятия. В реальности это выражается так: логически развивающееся действие перебивается совершенно не связанным по смыслу, стилю, даже жанру куском или сценой. С одной стороны это показывает «изнанку» действия, персонажа, представления; с другой - сообщает новое видение обыденного, бытового события. Местоположение частей композиции при этом становится не точно определенным, но точнее сказать будет *не-определенным*: за завязкой может следовать, например, финал, а потом начинаться экспозиция. Но этот тип композиции применяется в драматургии крайне редко, он более характерен режиссерским инновациям.

Таким образом, мы видим, что при едином сюжетном наборе событий, в художественном произведении можно совершенно произвольно, но по определенным законам, их излагать (располагать). При этом необходимо различать *последовательность событий*, произошедших хронологически от *формы изложения* этих событий. Это нас подводит к понятию диспозиции, которое мы и рассмотрим.

§ 6. Диспозиция и композиция

Данное понятие (диспозиция) употребляется Выготским Л.С. в «Психологии искусства» при анализе эстетической реакции на примере рассказа И. Бунина «Легкое дыхание». В этом анализе, по его мнению, особенно актуален вопрос композиции: «... события а, b, с совершенно меняют свой смысл... если мы их переставим в таком

порядке, скажем: б, с, а; в, а, с»¹. При анализе художественного произведения Выготский предлагает различать статическую схему конструкции рассказа (как бы его анатомию) от динамической схемы его композиции (как бы его физиологии). Под «диспозицией» в таком случае понимается хронологическое расположение эпизодов составляющих рассказ. Это принято называть диспозицией рассказа т.е. «естественное расположение событий»².

Данное понятие весьма редко применяется в драматургии, но мы все же решились включить его, т.к. не всегда в театральной практике режиссер обусловлен драматургией. В последнее время очень часто прибегают к инсценировке, а в работе над ней это понятие становится очень важным в раскрытии замысла автора и в построении своей схемы изложения.

Для пояснения понятия диспозиции, коль уж мы заговорили о Выготском, то воспользуемся рассказом «Легкое и дыхание». Итак, диспозиция рассказа «Легкое дыхание» И. Бунина существенно отличается от его композиции. События, произошедшие в жизни персонажей данного рассказа, излагаются не по порядку, не в той последовательности и взаимосвязи. Сам рассказ состоит из двух историй. Первая - жизнь Оли Мещерской; вторая жизнь классной дамы. Эти рассказы повествуют не обо всей их жизни, но о последних временах в жизни Оли Мещерской и жизни классной дамы после ее смерти. Изложим эти события в хронологическом порядке (определение и названия событий Выготского).

Диспозиция рассказа

А. Оля Мещерская

1. Детство.
2. Юность.
3. Эпизод с Шеншиным.
4. Разговор о легком дыхании.
5. Приезд Малютина.
6. Связь с Малютиным.
7. Запись в дневнике.
8. Последняя зима.
9. Эпизод с офицером.
10. Разговор с начальницей.
11. Убийство.
12. Похороны
13. Допрос у свидетеля.
14. Могила.

В. Классная дама

- Классная дама.
- Мечта о брате.
- Мечта об идейной труженице.
- Разговор о легком дыхании.
- Мечта об Оле Мещерской.
- На могиле.

А - это события, относящиеся к жизни О. Мещерской. Они составляют основную канву, фабулу рассказа. В - события из жизни классной дамы. Мы не включили их в общую нумерацию, т.к. автор не дает точного временного определения для них (так же как и разговору о легком дыхании, но о нем позже). В рассказе эти события следуют

¹ Выготский Л.С. Психология искусства. - Мн.,: Современное слово, 1998, стр. 164.

² Там же, стр. 167.

совсем другим порядком.

Композиция рассказа

14. Могила.
1. Детство.
2. Юность.
3. Эпизод с Шеншиным.
8. Последняя зима.
10. Разговор с начальницей.
11. Убийство.
13. Допрос у свидетеля.
9. Эпизод с офицером.
7. Запись в дневнике.
5. Приезд Малютина.
6. Связь с Малютиным.
14. Могила.
 - Классная дама.
 - Мечта о брате.
 - Мечта об идейной труженице.
12. Похороны
4. Разговор о легком дыхании.

Вопрос о том, куда поместить разговор о легком дыхании весьма важен. Выготский ставит почти в самое начало. Но Бунин не дает точного временного определения этой сцены («...однажды на большой перемене, гуляя по гимназическому саду...»). Это вольность Выготского, от которой меняется вся смысловая концепция рассказа. Если данная сцена стоит в начале, тогда все «любовные истории» есть некое развитие этого «легкого дыхания». Но если после всех историй и связей Мещерской, мы поставим этот разговор о ее открытии красоты - «легком дыхании» - тогда ее отказ ехать с офицером приобретает совершенно новый смысл и тем трагичней становится убийство. Еще раз подчеркнем, что хронологически (в диспозиции) автор не дает точного местоположения этой сцены, но в композиции разговор о легком дыхании *завершает* (!) рассказ. Именно в этом может и заключается авторский замысел: чтобы читатель сам соотнес местоположение этого рассказ в жизни Мещерской, сам же он ставит его в финал.

* * *

ГЛАВА 8.

КОНСТРУКЦИЯ ДРАМЫ

§ 1. Внутренняя конструкция

В самом общем понимании «конструкция драмы» - это ее архитектоника, система внутренней организации формальных элементов пьесы согласно определенному порядку, который производит впечатление целого и тщательно выстроенного организма. Она разделяется на внешнюю и внутреннюю конструкцию. Под внутренней конструкцией драмы следует понимать ряд элементов, из которых состоит, складывается действие всей пьесы. Под ней так же можно понимать - организацию основных смысловых единиц, их выстраивание до написания пьесы. Это выражается темой, идеей и событийным рядом. Понятие конструкция постоянно пересекается со структурой.

Анализ внутренней конструкции основан на изучении основных проблем, встающих перед автором пьесы, когда он выстраивает пьесу до ее написания. Как только автор определился с основным сюжетом и тематическим содержанием будущей пьесы, перед ним неизбежно встает проблема их технической реализации. Не зная основных приемов конструирования драмы драматургу весьма затруднительно ясно изложить свой замысел. Это было бы проще сделать, если бы драма ограничилась только *прочтением* как литературное произведение (см. трагедии Сенеки), но она предназначена для *постановки* на сцене и здесь включаются совершенно иные механизмы реализации смысла в пространстве и времени. Аристотель первым попытался определить тип сцен, которые организуют внутренне строение пьесы. Для этого он разделил все элементы драмы на две части: *образующие* и *составляющие*. Это деление больше относится к внутренней конструкции. К внешней он же относит ряд сцен:

1. *Смены счастья на несчастье.*
2. *Сцены узнавания.*
3. *Сцены «пафоса», т.е. бурного страдания, отчаяния.*

Мы бы к этому делению прибавили бы еще:

- *Переходные сцены* - ими называют иногда малозначительные или подготовительные сцены.
- *Моменты остановки действия* - как правило, это антракты, в рамках действия это может быть специальный прием как переход от одной сцены к другой, либо как смысловой акцент.

По своему идейно-тематическому содержанию драматические сцены могут разделяться на:

- *главные;*
- *центральные;*
- *побочные и проходные;*

По количеству персонажей принимающих участие в действии может быть

разделение на:

- *Массовые сцены* - сцены борьбу одного лица с группой (массой); группы с группой (начало «Ромео и Джульетта»);
- *Групповые сцены* - где участвуют различные представители данного общества (сцена бала в «Ромео и Джульетте»).

Эти две группы сцен отличает то, что в массовых сценах персонажи должны действовать; в групповых, как правило, - пассивно присутствовать. Между тем, сцены могут следовать непрерывно друг за другом, а могут и соединяться между собой определенным техническим приемом- «связкой».

Связки сценические - принцип согласно которому, две, следующие друг за другом сцены должны объединяться каким-либо персонажем, для того, чтобы сценическое пространство ни на минуту не оставалось пустым. Пави говорит о существовании в классической драматургии нескольких типов связок:

- *связка присутствия* - осуществляется с помощью актера;
- *связка осуществляемая при помощи шума* - когда на шум исходящий со сцены выходит привлеченный этим звуком актер;
- *связка бегством* - когда один персонаж спасает бегством от другого;

Мы кратко рассмотрели первое, изначальное деление всего действия пьесы на сцены, которые составляют внутреннюю архитектуру пьесы. Сами же сцены, внутри себя состоят из ряда структурных элементов. А именно:

- *Реплика* - отдельно взятое, самостоятельное, целое по смыслу высказывание действующего лица. Существует реплика как ответ на предшествующий дискурс.
- *Реплика a parte* - реплика, адресованная не персонажу, а самому себе и публике. В целом она не выпадает из рамок действия как монолог. Ее можно считать своеобразным диалогом с публикой. Типология реплики *апарте* (по Пави):
 - саморефлексия;
 - «подмигивание» публике;
 - осознание;
 - обращение к публике;
- *Диалог* - последовательность реплик, разговор между несколькими персонажами. Основная функция диалога: коммуникация и наррация.
- *адресность реплик* - указание на то, к кому они обращены;
- наличие или отсутствие *ремарок*;
- *ситуация драматическая*;

Мы решились включить в число элементов, относящихся к конструкции драмы и понятие «драматической ситуации». Но в данном случае мы говорим не столько о том, какое влияние и место она занимает в общей конструкции, сколько о ее сущности и функционировании. Ситуация (от лат. *situs*) - это определенное соотношение обстоятельств, в которые помещены персонажи. Сама по себе она не есть нечто статическое, даже внешне «безобидная» ситуация, содержит потенциальную возможность столкновения, т.е. возникновения действия и сохраняет свое равновесие до какого-то определенного момента. Наиболее важной в драме является исходная ситуация, т.к. в ней содержится начало коллизии, будущее действие которой вбирает в себя экспозицию, стремясь преобразовать ее. В зависимости от жанра, развитие

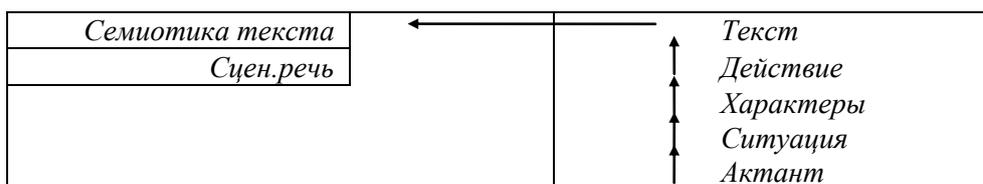
действия стремиться либо разрушить первоначальную ситуацию (трагедия), либо преобразовать ее (драма и комедия).

Любое лингвистическое сообщение не имеет смысла и ничего не значит, если неизвестна ситуация или контекст. Поэтому в определенном смысле можно сказать, что анализ пьесы сводится к поиску ситуации и созданию контекста. Это в теории театра и дает возможность существовать понятию «трактовка».

Поиск и определение «драматической ситуации» основывается на изучении, и анализе действия. При этом анализируется ряд действий отдельных персонажей, а затем создается ситуация, которая охватила бы их всех (см. рис.)



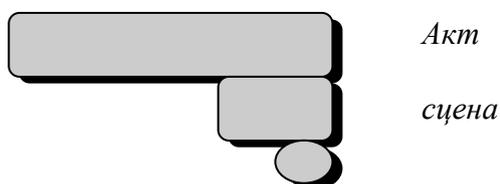
Это иногда называется событием, но на наш взгляд это не совсем верное определение, т.к. событие это действенный факт, в целом корено меняющий всю ситуацию. А эту схему вернее было бы назвать *со-бытием* или *ситуацией драматической*. Анализ лишь текстовой и действенный не вскрывает еще один уровень - ситуационный:



Персонаж (как актант) - попадая в ту или иную ситуацию, в зависимости от мировоззрения и характера, совершает то или иное действие - посредством слова или действия - изменяя эту ситуацию, что и является событием или фактом (частичным изменением ситуации).

§ 2. Внешняя конструкция

Внешняя конструкция драмы - это различные формы, которые может принимать внутренняя конструкция согласно театральным традициям или по сценической необходимости. Обычно пьеса состоит из нескольких крупных частей (кусков) их называют действиями или актами. Их количество обычно колеблется от одного до пяти. Античная трагедия не знала деления на акты, фабульные отрезки действия определялись появлением хора и назывались *эписоды*, числом от 2 до 6. Деление на пять актов впервые встречается в трагедиях Сенеки, но становится нормативным требованием в эпоху классицизма во Франции. Акты в свою очередь разбиваются на сцены, а они на явления.



явление

Иногда драматурги употребляют названия *действие* вместо *акт*; *картина* - вместо *сцены*, но принцип от этого не меняется: пьеса состоит из нескольких крупных частей, которые в свою очередь (в зависимости от замысла, стиля и т.д.) разбиваются на более мелкие куски, а иногда (как например у Островского) по событиям. В истории драмы принципы разделения на акты и перехода от одного к другому были самыми разнообразными. Это могло осуществляться вступлением хора, опусканием занавеса (наиболее распространенный прием), изменением освещения («затемнение»), музыкой. Необходимость в актовом разделении диктовалась не только смысловым содержанием, но и техническими причинами (необходимость изменить декорацию, поменять свечи и т.д.). Классические правила предписывали ограничивать актом целый день, но это нередко игнорировалось и актом заключались временные отрезки более одного дня, и всего лишь несколько часов.

Самое главное, необходимо помнить, что конструкция не является математически точной структурой произведения. Она всегда находится во взаимосвязи с окружающим миром, который ее комментирует. Конструкция, в идеале, должна отсылать нас к сюжету, посредством которого выражаются основные идеи автора и культурному миру, в котором существует этот сюжет.

На строение пьесы, т.е. на ее конструкцию оказывают свое влияние;

- *система образов* (персонажи);
- *тип сцены* (коробка, арена, амфитеатр);
- *способ появления персонажей*;
- *речь персонажей*;
- *действие персонажей*;
- *технология и отдельные аспекты театрального письма*;

* * *

ГЛАВА 9.

О ЖАНРЕ

§ 1. К вопросу об определении жанра

Что же такое жанр? С этого сакраментального вопроса начинается практически любая статья, затрагивающая принципы жанрового деления того или иного вида искусств, тем более драматического. Почти каждый автор указывает на терминологическую путаницу в этом вопросе. «Жанр» применяется к определению комедии как таковой и в «комедии нравов», трагедии и «трагедии рока» (т.е. более частным делением). Подобное «избыточное употребление» данного термина приводит, по мнению П. Пави к потере его смысла и «сводит на нет попытки классификации литературных и театральных форм»¹. Не будем и мы отступать от этой, невольной сложившейся традиции, и тоже предпримем небольшое исследование в этой области. Вначале мы коснемся ряда определений, постараемся рассмотреть если не историю возникновения, то хотя бы процесс развития жанра, затронем соседние с театром и драмой виды искусства (музыка и живопись). Все это, может быть, приведет к «очищенному» от личных представлений, понимаю жанра.

Жанр - от фр. «genre» - род, вид; лат. «genus» - родит падеж. *Жанровое деление на род и вид есть подразделение произведений искусств, в каждом отдельном виде искусства (литература, живопись, музыка, театр и т.д.) в определенные группы, по определенным законам и объединенные общим структурным принципом.* Подобное определение можно назвать определением в самом общем виде. Из него логически вытекают два так и неразрешенных вопроса:

1. В чем заключается необходимость такого разделения?
2. Каковы принципы объединения?

В истории возникновения и развития жанра эти два вопроса играют ключевую роль. Последовательный ответ на них поможет разобраться в этом «запутанном» понятии. Так уж необходимо деление на жанры? Что дает (или даст) такое разделение?

Говоря о поэтическом искусстве, Аристотель пишет в «Поэтике» о подобном разделении, возникшем практически в момент зарождения самой поэзии, отмечая и то, что послужило *основой* для этого разделения. «Распалась же поэзия [на два рода] сообразно личному характеру [поэтов]» и далее по тексту (гл. 4). Из этого мы можем сделать вывод: изначально драматическая поэзия разделилась на два русла (трагедию и комедию), каждое из которых говорило о разном, затрагивало определенные стороны жизни, действительности и всего бытия человека. Личный характер автора выбирал определенный объект для изображения - «высокий» или «низкий» («универсалии» - «феномены») и создавал на основе подражания ему художественное произведение (со своей структурой), тождественное его личному характеру (психологическая, ментальная и духовная структура человека). Здесь мы вводим термин - «*тождественность структур*».

¹ Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 97.

Подражание, есть всеобщая категория, свойство любого человека: «ведь подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию и даже первые познания приобретают путем подражания»¹. Поэтому совершенно невозможно делить по этому принципу, ибо все мы чему-то и кому-то подражаем от рождения до смерти. Исходя из этого, мы можем определить, что «объект» подражания, а не само подражание, будет первой категорией, вносящей определенные разграничения в искусстве подражания. Один объект требует к себе соответственно одних форм подражания, другой - иных. Так при «высоком» объекте (пользуясь терминологией Аристотеля) мы подражаем «лучшему», «прекрасным делам подобных себе людей»². При «низком» объекте - «делам дурных людей»³, т.е. грубому, лишенному всякой возвышенности. Говоря о «высоком» и «низком» мы не затрагиваем эстетическую и нравственную топографию. Мы говорим о духовном устремлении и принципе соотношения идеала с действительностью, о *тождественности структур*, которая проявляется лишь в «высоком»; «низкое» - искажение этой тождественности:

* *соответствие* реального идеальному - **трагедия**;

* *несоответствие* реального идеальному - **комедия**;

Так оформляется процесс выявления форм, средств и способов в воспроизведении объекта. В театральном искусстве существует различие в технологии исполнения трагедии и комедии, т.к. абсолютно невозможно смешивать, допустим «высокий» объект и формы «низкого» изображения. Это будет прямой дискредитацией и не только объекта, сколько самого художника. Таким образом, постепенно мы приходим к нескольким, но основным принципам, по которым происходит жанровое разделение художественных произведений. Точнее всего их сформулировал Аристотель. «Разделяются они собою трояко: или различными средствами, или разными... предметами, или разными, нетождественными способами»⁴.

В чем же была необходимость подобного разделения? На наш взгляд, необходимость расслоения целостного художественно-смыслового пространства на отдельные миры, бывшие прежде атрибутами и качествами этой целостности, теперь же ставшими полноправными «героями» изображения - была продиктована всей эволюцией человечества. Таким же образом происходит процесс индивидуализации сознания и его - по замечанию А.Ю. Титова⁵ - наглядно иллюстрирует процесс выделения актера из античного хора. Но все же этот процесс рассматривался античными драматургами как отражение этапов Бытия, эволюции Творения и человека в нем. Дальнейший процесс индивидуализации и реализации более частных потенций, мельчайших граней Бытия, приводит к появлению более частных жанров. Соблюдение всех законов предъявляемых определенными жанрами, дает возможность создания целостного (при всей своей частности) художественного произведения, как отражения все того же целостного объекта.

Мы остановились на принципах различия жанров данных Аристотелем. Но нам бы хотелось сделать небольшое отступление и обратиться к живописи, и музыке с тем, что бы рассмотреть основные законы жанрового деления в этих видах искусства. Это

¹ Аристотель. Поэтика, 1448b5.

² Там же, 1448b25.

³ Там же.

⁴ Там же 1447a15.

⁵ Это замечание было сделано в частной беседе.

позволит получить более целостную и комплексную картину жанра как категории искусства.

§ 2. Процесс развития жанрового деления в живописи и музыке

Живопись. Бурное развитие живописи и становление ее как одного из видов искусства происходит в эпоху Возрождения. На более ранних этапах говорить о живописи как о самостоятельном виде искусств не приходится. Иконография и настенная религиозная живопись существовали как один из элементов религии. В эпоху Возрождения, живопись, как самостоятельный вид искусства создает свою картину мира, в центре которой стоит человек (см. Леонардо да Винчи). В этом смысле мы можем назвать смысловое пространство живописи *антропоцентричным*. То же выражение антропоцентризма мы наблюдаем в драматургии де Веги и Шекспира. Образ человека в значительной мере «героизирован», целостен. Конечно, человек включен в различные ситуации, окружен различными вещами, изображается в соседстве с природой, но эти атрибуты существования человека еще не претендуют на относительную самостоятельность и не выделяются в качестве особых жанров.

Особыми пространственными завоеваниями была отмечена эпоха барокко. Пейзаж и натюрморт начинают представлять собой два полюса, два пространственных предела, две противоположные, но не конфликтующие, позиции по отношению к миру. Как *микрокосмосу* с одной стороны и *макркосмосу* с другой. Наиболее значительные пространственные завоевания наглядно проявились в пейзаже. Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Лоррен совершают в этой области великие открытия, однако «чистый» жанр возникает не сразу. Овладение в пейзаже далекими пространствами и глубиной впоследствии стало служить важным жанровым признаком классического пейзажа. Натюрморт напротив сосредоточил свое внимание на освоении близкого к человеку пространства. Это среда человеческого существования. Вещи сделанные человеком или природой, их индивидуализированное устройство и воссоздавалось на холсте с исчерпывающей полнотой. Натюрморт не знает пространственной глубины и далеких перспектив пейзажа, но может все же выдаваться за фрагмент целого (ср. с трагедией и комедией).

Дальнейшее возникновение и развитие новых художественных жанров происходило по тем же принципам, а именно: *что* изображено и *как* изображено, хотя обычно акцент ставился на первом. Так по различию в объекте изображения появляются в дальнейшем портрет и бытовой жанр, с присущими для них своими пространственными решениями.

Музыка. На первых этапах истории развития музыки музыкальный жанр выступал как традиционный художественный канон, в рамках которого композиторская индивидуальность не проявлялась. Напомним, что подобное происходило и в живописи, т.е. о *тождественности структур* не могло быть и речи. Это во многом объяснялось тем, что канонизация норм музицирования всецело диктовалась определенными общественными функциями (напр. Культовыми, церемониальными и т.д.). Длительное время жанры определяли и тип инструментов, характер исполнения, набор устойчивых мелодических и ритмических форм, сочетания музыки словесного текста. Жанровое деление происходило на основе того, *как* и *чем*, исполнялась музыка (средствами и способом).

В XVIII в. уже существовала частичная нотная запись, расшифровываемая импровизирующими исполнителями по-разному, но в духе общих жанровых форм. В XVIII-XIX вв. по мере признания художественной самостоятельности музыки (отход ее от церкви) и возникновение музыки свободной от прикладных задач, а так же по мере роста творческой индивидуальности автора в произведении (возобладание личностного начала), музыкальные каноны преобразуются в несводимые к сумме норм, внутренне цельные музыкальные произведения. Дальнейший процесс формирования музыкальных жанров происходит по следующим признакам:

- *родовые характеристики* (эпич. или лирич. опера; муз. драма);
- *по характеру изображения* (комич. или трагич. опера);
- *типу экспрессии* (лирич. миниатюра);
- *инструментальному составу* (струн. квартет);
- *по форме организации материала* (соната, концерт, симфония и т.д.);
- *по средствам исполнения* (наличие определенных музыкальных инструментов);

Таким образом, мы видим почти идентичные процессы, происходящие в музыке, живописи и в драме. Жанровое разделение происходит почти по одним и тем же принципам. Аристотель выразил эти принципы с присущей ему лаконичностью и глубиной проникновения. «Таковы эти три различия в способах подражания... чем [подражать] чему подражать, и как...»¹. Остановимся на этой цитате и попробуем рассмотреть подробнее категории подражания.

1. Средства подражания («чем»).

Аристотель к ним относит:

- краски;
- формы;
- слова;
- ритм;
- гармонию;

В различных своих сочетаниях они используются в различных видах искусства. Например:

- музыка - гармония и ритм;
- хореография - ритм без гармонии;
- литература - слова и метр;
- живопись - краски и формы;

«Но есть... и такие [искусства], которые пользуются всеми названными [средствами]»². Таковыми по мнению Аристотеля, являются трагедия и комедии, т.е. вообще драматическое искусство. Исходя из этого мы понимаем, что производить жанровое деление в театре по *средствам подражания практически невозможно*. Театру присущи все средства подражания, имеющиеся в природе и искусстве.

2. Объекты подражания («чему»).

Аристотель к ним относит «худших» и «лучших» людей.

¹ Аристотель. Поэтика, 1448a25.

² Там же, 1447 b20.

- трагедия подражает - «лучшему».
- комедия - «худшему».
- драма - «таким как есть»

Если не рассматривать эти определения с точки зрения нравственных оценок, то можно сказать, что основное различие между трагедией и комедией лежит в предмете изображения. По нашему мнению это и будет основным принципом деления на жанры.

3. Способам подражания («как»).

Говоря о способах подражания, Аристотель отмечает, что можно подражать одному и тому же предмету, одними средствами, но совершенно различными способами. По его мнению, это различие зависит от того, какую позицию автор занимает и как ведется повествование. Автор может вести повествование:

- * либо «со стороны»;
- * либо становиться кем-то иным;
- * либо остается все время собой и не меняется;
- * либо выводит всех персонажей в виде лиц;

*(Последний вид повествования относится именно к драматургии,
а первые три к литературе)*

Дальнейший разбор Аристотелем трагедии позволяет нам сделать вывод о том, что «трагедия» являлась первой жанровой формой профессионального театра, которая была по существу единственным выразителем всякого драматического действия и олицетворяла собой весь род сценического искусства. Возникшая несколько позже «комедия» воспринималась не как жанр (в современном, узком понимании этого слова), а как новый, самостоятельный вид сценического искусства. Поэтому Аристотель уделяет столь глубокое внимание трагедии и ее разбору, хотя этот анализ можно и нужно относить и к комедии. На наш взгляд особенности, выделенные Аристотелем нельзя относить к жанровым признакам, а необходимо считать общими принципами драматургии. Об этом же свидетельствует и тот факт, что дальнейшее развитие драматургического искусства ликвидирует видовую автономию трагедии и комедии. Тем не менее, даже при таком сужении рамок жанровых характеристик проблем в определении жанра остается достаточно много.

Одной из главных причин является то обстоятельство, что каждый драматургический жанр послужил основой для образования для соответствующих эстетических категорий (трагическое, комическое, драматическое). Мы часто говорим о трагических и комических случаях в нашей жизни. Однако бытовое употребление этих категорий носит скорее *представительный* характер, чем жанровый и имеет мало общего с театральными жанрами.

Жанр - можно и так сказать - это взгляд на жизнь, а жизнь обильна такими сочетаниями событий (разных по своей значимости), что является по существу *вне жанровой*. Лишь тогда, когда художник берет какое-то событие (цепь событий) и под определенным углом рассматривает его, тогда и появляется жанр. Режиссер в театре, как и драматург, может по разному относиться к различным событиям, «решать» каждое из них в своем жанре, но тем не менее, все произведение в целом должно носить определенный, единый жанр.

Как мы уже отмечали, каждый жанр со временем стал основой для соответствующей эстетической категории, поэтому мы считаем необходимым

рассмотреть вопрос о том, что же такое «комическое» и «трагическое». Это на наш взгляд поможет определить субстанциональное содержание этих двух жанров.

§ 3. «Трагическое» и «комическое» как эстетические категории

Трагическое - (гр. *tragikos* - свойственный трагедии). Категория, которая выражает «диалектику свободы и необходимости, отражающая острейшие жизненные противоречия (коллизии), ситуации и обстоятельства»¹. Эта категория выявляет активность трагического характера по отношению к жизненным обстоятельствам, философскому осмыслению состояния мира. «Трагическое» всегда философично и всегда связано с поиском выхода из кризиса фундаментальных основ бытия, приводящим во многих случаях к гибели героя, воспринимаемой как непоправимое крушение целого мира.

В истории искусств обозначились две крайние позиции, при которых снимается понятие трагического:

- **приравнивание смерти к жизни:** человек, умирая, продолжает жить; смерть ничего не меняет.
- **приравнивание жизни к смерти:** жизнь также абсурдна, как и смерть.

Основными элементами этой категории (трагическое) Аристотель выделяет следующее: проблемы судьбы (рока), ошибки, вины. Герой трагедии действует в русле необходимости, но он всегда борется с ней и своими действиями осуществляет свою трагическую судьбу.

Если же рассмотреть исторический процесс эволюции этой категории, то можно отметить, что в Средние века *трагическое* выступало не как «героическое», а как мученическое. Возрождение (Ренессанс) породило трагедию, которая в характере героя усматривала причины его гибели. Романтизм утверждает неизбежность зла и вечность борьбы с ним, что и составляет основы для понимания *трагического*. Реализм, наоборот, раскрывает трагический разлад личности и общества. Экзистенциалистская трактовка трагического исходит из диалектики свободы действия и необходимости, сводя трагическое к вине действующего субъекта. Личность при этом оказывается разорванной надвое, отчужденной от себя и других, т.е. изначально виноватой. Преодолеть разлад с миром, поиск утраченного смысла жизни - таково разрешение *трагического* в искусстве XX века.

Комическое (от гр. *komikos* - веселый, смешной). По Аристотелю *комическое* характеризуется как результат контраста, разлада, противостояния безобразного и прекрасного. Комическое есть противоречие между несовершенными явлениями и каким-то положительным опытом, несоответствие цели средствам, форме содержания, сущности - проявления. Оттенки комического в искусстве весьма разнообразны: юмор, ирония сатира, сарказм и т.д. Соответственно этому сформировался ряд определенных художественных средств (приемов) отражения комического: комедийные характеры, обстоятельства, детали, преувеличения, пародирование, гротеск, овеществление, языковые средства (острота, каламбур и т.д.), контраст, трюк и мн. др. Все эти элементы содержат в себе эффект неожиданности, что является неотъемлемой чертой

¹ Эстетика: словарь - М.: Политиздат, 1989, стр. 357.

комического.

Мы не будем более подробно рассматривать категории *трагического* и *комического*, и закончим словами Аристотеля: «о трагическом и комическом ограничимся сказанным, потому, что излагать все подробности было бы, пожалуй слишком трудно».

§ 4. Характеристика основных драматургических жанров

Основные театральные жанры (трагедия и комедия) в процессе своего исторического развития претерпели весьма существенные изменения. Последующие многообразие жанровых характеристик, сложившихся в драматургии, делает довольно сложной возможность четкого ответа на вопрос о принадлежности конкретной пьесы к какому-либо определенному жанру. Аникст по этому поводу замечает: «практически определение жанра в искусстве не в состоянии охватить все произведения данного жанра. Более того, можно считать почти безусловным, что значительная часть произведений отклоняется от признанной формулы жанра... Определение формулирует идеальные нормы жанра, что может найти соответствие в классических образцах жанра, иногда весьма малочисленных»¹.

Прямо таки парадокс. Получается, что мы не можем четко сформулировать и определить критерии жанровой принадлежности того или иного произведения, а между тем успех всякой сценической постановки во многом обеспечивается точным и четким жанровым решением. Так как же определить жанр? Вот один пример. И. Пал пишет: «жанр - определенное жизненное содержание, тип конфликта, тип жизненных противоречий»². То есть жанр одновременно есть и «объект подражания» (жизненное содержание) и при этом еще «тип конфликта». На наш взгляд не правомочно соединять критерии жанра с понятием конфликта, точнее с его типологией, так как конфликт может быть *разнокачественен* по своей сути: национальным, государственным, классовым, нравственным, борьбой добра и зла, любви - ненависти и т.д. Он может быть использован как в трагедии так и в комедии.

Но перейдем к рассмотрению основных театральных жанров и где это получится, постараемся отметить их структурные принципы. Начнем же мы с самого «высокого» и древнего - трагедии.

Трагедия

Этот жанр можно определить как разновидность драматического произведения, действие, которого развивается на основе трагедийного конфликта. Античные драматурги видели в трагедии «*прообраз мира*», отсюда и проистекает космогоническая и вселенская трактовка трагической судьбы. Дальнейшее развитие шло по линии развития трагического конфликта, реализовавшегося через физическую гибель героя. Она вызывает в зрителе боль, скорбь и сострадание для последующего очищения этих и подобных им страстей.

Классическое определение сущности трагедии дал Аристотель: «трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем [производимое] речью... [производимое] в действии, а не в повествовании и

¹ Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. - М.: Наука, 1967, стр. 53.

² Пал И. О жанре. - М.: ВТО, 1962, стр. 9.

совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей»¹. Далее Аристотель определяет 6 частей присущих всякой трагедии «ответственно которым она бывает какова-нибудь»:

– сказание	<i>mythos</i>
– характеры	<i>ethe</i>
– речь	<i>lexis</i>
– мысль	<i>dianoia</i>
– зрелище	<i>opsis</i>
– музыка	<i>melos</i>

Первоначально, в античные времена, видов трагедии было 4.

- трагедия сплетенная;
- трагедия страданий;
- трагедия характеров;
- трагедия чудесного;

Дальнейшее развитие драматургии добавило еще несколько. Назовем лишь некоторые:

- * трагедия ужасов (XVI в. Италия);
- * трагедия рока (XIX в. Германия);
- * трагедия домашняя (буржуазная) (XVIII в. Франция);
- * трагедия политическая (Бюхнер, Корнель и др.);

Существенным изменением в структуре трагедии явилось упразднение хора, что вовсе не избавило ее от одного из главных признаков - «эффекта публичности». По этому поводу Аникст писал, что «жизнь Шекспировских героев все время на виду -... за редким исключением важнейшие, поворотные моменты в действии и судьбах героев происходят не келейно, а на людях публично»². Сюжет трагедии оформляется таким образом, что у зрителя создается установка эмоционального предчувствия трагической развязки. Но цель трагедии не в том, чтобы подчеркнуть трагичность, но чтобы преодолеть трагизм. «Каждая трагедия - писал А. Мюллер - есть изображение какого-нибудь возвышенного предмета, действия лиц, события, которое описанным здесь путем их снова пробуждает, возвышает и придает им вечность, возвышенность до небес»³. Трагический герой, по мнению Мюллера, преодолевает смерть.

Опираясь на Аристотеля, П. Пави дал, на наш взгляд, очень точное выражение типично трагической последовательности в минимальной формуле: «*mythos* есть *mimesis praxis*'а через *pathos* вплоть до *anagnoris*'а. Короче говоря, трагическая история подражает человеческим поступкам, совершенным под знаком страдания персонажей и сострадания вплоть до момента взаимного узнавания персонажей или до момента осознания источника зла»⁴.

Комедия

¹ Аристотель. Поэтика, 1449b25.

² Аникст А.А. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974, стр. 111.

³ Цит. по : Аникст А.А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха Романтизма. - М.: Наука, 1980, стр. 58.

⁴ Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 382.

Согласно традиции комедия определяется тремя критериями:

- персонажами: *люди скромного положения;*
- *счастливой развязкой;*
- конечной целью: *смех публики;*

В отличие от трагедии, комедия не должна брать за основу сюжета исторический или мифологический материал. Она отражает будничные, «прозаические» моменты жизни людей. Еще одним из важных отличий является то, что в отличие от трагедии, где зрители активно сопереживают персонажам («включаются» в их жизнь, проблемы и т.д.), в комедии происходит совершенно явное разделение зритель - персонаж. Зритель смеется над героями, над их «проблемами», над ситуациями в которые они попадают. Но этот смех - «смех сообщника» по выражению Пави - защищает зрителя от трагической тревоги и переводит зрителя в позицию «над» событиями и героями.

Комедия, возникшая в те же времена что и трагедия, не является простым ее «антиподом». Эти два жанра, по-своему, отвечают на одни и те же вопросы. По мнению А. Мюллера комедии, так же как и трагедии, присуще стремление преодолеть тяготы жизни, но она осуществляет это освобождение от них не путем вознесения, как трагедия, а посредством смеха. Если трагедия приводит через страдания к высшей радости, то комедия, повеселив - считает Мюллер - должна настроить в конечном счете, на серьезный лад. Автор любой комедии «вкладывает в нее чувство святой меры, божественного ритма, при всей кажущейся плебейской грубости сильнейшим образом содействует утверждению нравственного великого»¹. Об этом же писал Лессинг в «Гамбургской драматургии»: «комедия должна нападать только на те пороки, которые можно исправить»² и далее, «стараясь исправить людей смехом, а не насмешкою»³.

Если трагедия предлагает зрителю целостный мир, а по сути, подражает целостному миру, то комедия, напротив, предлагает контрастный, иногда противоречивый взгляд на мир. Он предстает не как данность, а как возможность появления такого, противоречиво-дискретного мира, если те пороки, которые выведены на сцену не будут исправлены. «Комедия же, как сказано, есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть [лишь] часть безобразного. В самом же деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное»⁴. Комедии глубоко свойственна природа условности, переплавливание действительности в обобщение, что создает эффект «маски». Отсюда мы можем заключить, что «комедия масок» является наиболее чистым комическим жанром. Необходимо сделать еще одно существенное дополнение: в комедии невозможно строить действие в расчете на чисто смеховую реакцию. Учитывая законы зрительского восприятия необходимо вводить в комедию и не комические элементы. На это указывал А.С. Пушкин, говоря, что «смех скоро ослабевает и на нем одном невозможно основать полного драматического действия»⁵.

Если мы проследим историю развития комедии как *театрального* жанра, то мы можем увидеть, как в разные эпохи по-разному понималась цель и природа комедии:

- *Аристофан* - хороводно-песенный характер, истоки которого в обрядовых (ритуальных) процессиях в честь бога Диониса;

¹ Цит. по Аникст А.А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха Романтизма. - М.: Наука, 1980, стр.60.

² Лессинг Г.Э. Избранное. - М.: Художественная литература, 1980, стр. 531.

³ Там же, стр. 533.

⁴ Аристотель. Поэтика, 1449а 30.

⁵ Пушкин А.С. Собр. соч., т.8., стр. 213.

- *Менандр* - обращение к бытовым сюжетам;
- *Средневековье* - возникновение фарсов, соти, сцен бытового характера;
- *Ренессанс* - внесение элементов приключения и интриги;
- *Классицизм* - внесение элементов (с их противопоставлением) прекрасного - безобразного, трагического - смешного, совершенного - несовершенного и т.д.;

Эволюция комедии как жанра привела со временем к появлению таких видов комедий как :

• comedia	Испания XV в.
• комедия плаща и шпаги	- / -
• комедия характеров	- / -
• комедия сатирическая	- / -
• комедия с вариациями	Франция XVII в.
• комедия балет	- / -
• комедия буржуазная	XVIII в.
• комедия бурлеска	XVII в.
• комедия темпераментов	Англия XVI в.
• комедия героическая	Франция XVII в.
• комедия идей	XIX-XX в.
• комедия интриги	XVI-XVII вв.
• комедия легкая	XVII-XX вв.
• новая комедия	Греция IV в. до Р.Х.
• комедия нравов	Англия XVII в.
• комедия пасторальная	XVII в.
• комедия салонная	XIX-XX вв.
• комедия сатирическая	
• комедия сентиментальная	XVIII в.
• комедия слезливая	XVIII в.
• комедия ситуаций	
• комедия черная	XX в.
• ученая комедия	XVI в.

Трагикомедия

Этот жанр является не просто механическим соединением трагедии и комедии в рамках одного произведения. Это сложное жанровое произведение с присущей ему оригинальной структурой. Термин «трагикомедия» появляется уже в комедии римского комедиографа Тита Макция Плавта «Амфитрион» (III в. до Р.Х.) для того, чтобы объяснить допущенную им вольность (боги Юпитер и Меркурий в комедии действуют на уровне бытовых сцен). В прологе Меркурий так говорит об этой комедии:

«Сплошную дать комедию никак нельзя:

Цари и боги в действии участвуют

Так как же быть? А роль раба имеется:

Вот и возможно дать трагикомедию».

Этот термин, употребленный Плавтом, впоследствии испытывает различную

модификацию. В эпоху Возрождения им называли любое произведение, которое отступало от классических канонов. В 1636 г. Корнель назвал трагикомедией «Сида». Теоретики классицизма определяли этот жанр по четырем критериям:

- *социальные классы действующих лиц;*
- *пафос и язык персонажей;*
- *предмет изображения;*
- *принцип завершения пьес;*

Существовало также четыре типа трагикомических форм:

- *смещение драматических персонажей всех слоев общества;*
- *совмещение стилей трагедии и комедии, повествования о трагической сути вещей на фамильярном языке;*
- *совмещение комических и серьезных происшествий;*
- *счастливое завершение серьезной, даже трагической пьесы;*

Эти приемы оказались наиболее свойственными жанру трагикомедии и стали ее основным отличительным признаком. Трагикомический эффект возникает в тех узлах пьесы, где события или герой, выступают в комическом и трагическом свете. Оба эти полюса, взаимно активизируясь, осуществляются друг через друга, тогда обнаруживается и трагизм комического, и комизм трагического («смех сквозь слезы»). Трагикомическое начало может проявляться в самых различных и разнообразных формах: фантастическая сказка, притча и т.д. Сам Шекспир - сообщает театральная энциклопедия - «развивал жанр трагикомедии в последний период творчества»¹.

Амбивалентная природа трагикомедии вызвана тем, что события и характеры, которые зритель воспринимает как трагические, вдруг оборачиваются комической стороной и наоборот. Эта постоянная смена восприятия и ориентации изложения заставляет зрителя быть постоянно во внимании по отношению к происходящему, не позволяет ему «успокоиться». В «Учебнике трагической поэзии» Жана Батиста Гварини дается следующее правило: «тот, кто пишет трагикомедию, берет из трагедии действующих лиц, но не действие, ее правдоподобное содержание, но не действительность, развитие чувств, но не переживание, удовольствие, но не грусть, опасность, но не смерть. Из комедии взят умеренный смех, умеренное развлечение, мнимые трудности, счастливый поворот судьбы и комическое протекание действие». В трагикомедии используются как приемы пародии, эффект ожидания, использование гротеска, приемы фарса, буффонада, ироничность и др.

Драма

Исторически наиболее молодой жанр. Уже в самых первых теоретических обоснованиях нового жанра появляется попытка противопоставить его прежним жанровым системам. Он понимается как жанр, выражающий *объективный* способ художественного воссоздания жизни.

Дидро: «... я повторяю: честность! честность! честность! Она трогает нас более душевно и сладостно, чем то, что возбуждает наше презрение и смех»

¹ Театральная энциклопедия. - М.: Советская энциклопедия, 1967, Т. 5 стр. 196.

Бомарше: «... для того чтобы жанр серьезной драмы обладал всегда той правдивостью,... автор... должен перенести меня так далеко от кулис... заставить исчезнуть из моих глаз выходки и шутки актеров и все театральное окружение, что бы воспоминания о них не вернулись ко мне ни разу за время представления его драмы».

Эти требования, впоследствии стали основополагающими в достижении на сцене «правды жизни». Свое высшее достижение драма впервые находит в творчестве Ибсена и Островского, а затем она становится ведущей драматической структурой конца XIX-XX вв., активно разрабатываемой Тургеневым, Чеховым, Горьким и т.д. Постепенно драма начинает доминировать в театре, вытесняя с подмостков трагедию и тесня комедию. Почему столь молодой жанр вдруг набирает такую силу, что становится ведущим в мировой театральной практике - этот вопрос остается открытым и по сей день? Нам кажется секрет ее успеха в том, что она сочетает в себе трагические моменты, комические, мелодраматические. Драма является неким синтезом из различных жанров, т.е. некой драматургической полифонией. Она так же полифонична, как и вся культура XX века. Поэтому можно считать *драму* самым «высшим» (на сегодняшний день), самым сложным и самым ярким в истории театра драматургическим жанром. Рассматривать драму более подробно, значит писать о ней отдельное исследование, выходящее за рамки данной работы, поэтому мы ограничимся сказанным.

В XX веке возникают одновременно десятки новых жанров: от «мистерии-буфф» до «пьесы-параболы». Во многом это объясняется процессом разложения единого течения в искусстве на составляющие элементы. Эту тенденцию можно наблюдать с самого начала XX века. Затем он получает мощный импульс в 20-е годы (модернизм, кубизм, футуризм и т.д.) и последний «классический» жанр *драма* (как «драматургическая полифония») рассыпается на отдельные части. Но тем не менее, перед любым, даже немислимим определением жанра, стоит один и тот же вопрос: каковы принципы его определения?

§ 5. Системный подход в определении жанра

Как мы видим, весьма сложно по какому-либо одному признаку установить границы определения жанра. Для этого необходим, по нашему мнению *системный подход*. Рассматривая принципы жанрового деления не только в драме, но и в музыке, живописи мы, таким образом, установили, что в основе разделения произведений искусств на жанры лежат три основных принципа деления на жанры:

- *тематический*;
- *структурный*;
- *функциональный*;

Тематический принцип - это разделение произведений искусств по их смысловому содержанию, разнице в «объекте подражания». Так отличаются между собой комедия, драма, трагедия, так же и комедия характеров от комедии ситуаций.

Структурный - различие в способе построения, технологии, в элементах, которые определяют природу художественного произведения, а так же по используемым

приемам: смерть героя в трагедии; счастливый финал (например свадьба) в комедии.

Функциональный - различие в способах игры, постановки, осуществления смысла (фарс, водевиль).

Только при подобном, системном подходе можно избежать путаницы в определении жанровых признаков любого художественного произведения. Количество же элементов данной системы не ограничено именно этими тремя. Гегель, например, предлагает еще один способ определения жанра. Он понимает его как *отношение, в котором индивид находится к своей цели и ее содержанию*. Рассмотрим эту мысль более подробно, т.к. первые три принципа достаточно ясны и о них мы не раз говорили в своей работе.

Гегель в «Эстетике» определяет «нравственное» как *божественное в его мирской реальности* - это, по его мнению, и является изначальной трагедией. Поэтому вечная субстанциональность и будет победительницей в трагедии. В комедии верх остается за субъективностью в ее бесконечной самоуверенности: «почва комедии - это мир, где человек как субъект сделал себя полным хозяином»¹. Драма же напротив - как считает Гегель - лишена всеохватывающей значительности, где существуют одновременно и трагическое и комическое, совместно выступают, и составляют единое целое. Отчасти мы принимаем точку зрения Гегеля и считаем, что отношение субъекта к цели можно считать четвертым (как бы философско-миросозерцательным) принципом. Попытки определить жанр по какому-то одному признаку практически несостоятельны. Подобное определение будет страдать однобокостью и претензией на исчерпывающее заключение. Только применение системного метода позволит с большой степенью уверенности определять жанровую принадлежность. Она будет характеризоваться по тематической направленности, структурному построению, функциональной системе и философскому содержанию (отношению).

§ 6. Морфология жанров

Говоря о морфологии жанров, необходимо разделять жанр в театре на *драматургическое понятие* и его *режиссерскую интерпретацию*, которая в свою очередь становится новым, театральным жанром. За всю историю театра драматургами было создано большое количество драматургических жанров, режиссерских же жанров существует гораздо большее, их практически затруднительно все перечислить. Мы приведем лишь наиболее интересные, на наш взгляд.

Драматургические жанры

1. Трагедия		7. Трагикомическая сказка	<i>Гоцци</i>
2. Комедия		8. Фарс	<i>Шеридан</i>
3. Драма		9. Мещанская трагедия	<i>Шиллер</i>
4. Трагикомедия		10. Романтическое представление	<i>Гофман</i>
5. Хроника			
6. Комедия-балет	<i>Мольер</i>		

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т. - М.: Искусство, 1969-1973, Т.3 стр. 579.

11. Сказка из новых времен		43. История	
12. Сайнет	<i>Мериме</i>	44. Комедия с философией	
13. Сцены феодальных времен	<i>Мериме</i>	45. Фантазия в русском стиле	
14. Романтическая драма	<i>Лермонтов</i>	46. Политическая шутка	
15. Совершенно невероятное событие	<i>Гоголь</i>	47. Политический гротеск	
16. Картины из московской жизни	<i>Островский</i>	48. Картины	<i>Горький</i>
17. Сцены из московской жизни		49. Представление	<i>Андреев</i>
18. Семейные сцены		50. Современная трагедия	
19. Сцены из жизни захолустья		51. Поэма одиночества	
20. Сцены из народной жизни		52. Фарс-моралитэ	<i>Голсуорси</i>
21. Весенняя сказка		53. Деревенская комедия	<i>Пиранделло</i>
22. Драматический этюд		54. Пьеса	
23. Провинциальные сцены	<i>Салтыков-Щедрин</i>	55. Грубые сцены	<i>Гиппиус</i>
24. Драматический очерк		56. Лирическая трагедия	<i>Анненский</i>
25. Драматическая сатира		57. Вакхическая драма	
26. Комедия-шутка	<i>Сухово-Кобылин</i>	58. Драматическая комедия	<i>Набоков</i>
27. Сцена	<i>Тургенев</i>	59. Драматическая сцена	<i>Гумилев</i>
28. Сатирическая легенда	<i>Метерлинк</i>	60. Феерическая комедия	<i>Маяковский</i>
29. Феерия		61. Драматическая поэма	<i>Л. Украинка</i>
30. Легкомысленная комедия	<i>Уайльд</i>	62. Драма-феерия	
31. Драматический этюд	<i>Чехов</i>	63. Генеральная репетиция пьесы	<i>Булгаков</i>
32. Шутка		64. Восемь снов	
33. Сцена-монолог		65. Сон инженера	
34. Сцены из деревенской жизни		66. Современная легенда	<i>Г. Лорка</i>
35. Героическая комедия	<i>Ростан</i>	67. Жесткий фарс	
36. Краткая трагедия	<i>Шоу</i>	68. Народный романс	
37. Проповедь в жесткой мелодраме		69. Лубочные картинки	
38. Легкая пьеса		70. Пьеса-монолог	<i>Митуа</i>
39. Поэма		71. Пьеса-концерт	<i>Ануй</i>
40. Правдивый фарс		72. Пьеса-диалог	<i>Фуасси</i>
41. Вымышленный исторический эпизод		73. Историческая драма	<i>Штейн</i>
42. Мелодрама		74. Фантазии	
		75. Псевдодрама	<i>Ионеско</i>
		76. Пьесочка	<i>Беккет</i>
		77. Пьеса-малютка	<i>Садур</i>
		78. Трагикомическое представление	<i>Вампилов</i>
		79. Трагикомическая притча	<i>Коляда</i>
		80. Современная история	<i>Галин</i>

Театральные жанры*(по В.И. Сальникову)*1. *Трагедия:*

трагическая драма
 трагическая комедия
 трагическая мелодрама
 трагифарс

2. *Драма:*

- народно-героическая
- детективная
- документальная
- лирическая
- драма-притча
- бытовая
- драма-комедия
- драма-трагикомедия
- драма-хроника
- публицистическая
- «деловая»
- производственная
- драматическая поэма
- драматический сказ
- драматическая фантазия
- драматическое повествование
- драматический портрет
- драматическая аллегория
- драматический диалог
- драматическая композиция
- драма-исследование

3. *Комедия:*

- сатирическая
- героическая
- пародийная
- народная
- фольклорная
- комическая драма
- комедия-мелодрама
- комедия-лубок
- комедия-притча
- шутовская комедия
- комедия-шутка
- комическая быль

4. *Трагикомедия:*

- фантазмагорическая
- трагикомедия-притча
- философская трагикомедия
- трагикомедия абсурда

5. *Мелодрама:*

- бытовая
- мелодрама-монолог
- мелодраматическая новелла
- мелодраматические картины
- ироническая мелодрама

6. Межродовые жанры:

- пьеса-исповедь
- пьеса-памфлет
- лирическая сказка
- сказка-притча
- сказка-мораль
- патетическая исповедь
- бытовая новела
- трагическая сюита
- спектакль-интервью
- бурлеск
- былина
- сентиментальная история
- пьеса-композиция
- лирический монолог
- эпопея
- фантастическая сказка
- монодрама
- публицистический портрет
- романтическая баллада
- поэтическое повествование
- буффонада
- романтическое приключение
- народное сказание
- пьеса-парабола
- юмористическое повествование
- ревью
- балаган
- панегирик
- пьеса-шоу
- феерия

* * *

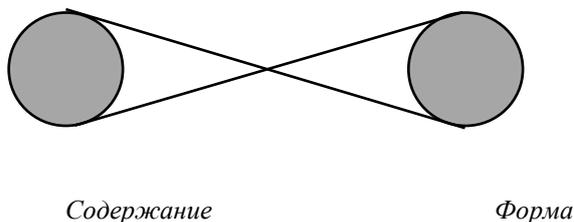
ГЛАВА 10.

ФОРМА

§ 1. О форме и содержании

Эта категория является одной из важнейшей не только в драматургии, но и в искусстве вообще. Одним из главных законов искусства является органическая связь формы и содержания, т.к. ни одно художественное произведение не может проявляться как чистое содержание, лишенное или отделенное от формы и наоборот. Белинский отмечал: «когда форма есть выраженное содержание, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит, уничтожить форму»¹. Но форма не является лишь внешним атрибутом содержания, подобное умаление очень часто приводит к тому, что появляются внешне безытересные, формально не организованные произведения. Замысел художника - мы знаем этот из истории - может оказаться так и не реализованным, если художник не находит для его воплощения выразительной формы. Но здесь необходимо отметить и другую проблему - это превращение формы в самоцель, что ведет к разрушению художественного образа (который она призвана воплощать/выражать) и тем самым ведет к разрушению всего художественного произведения. Форма может оказаться «прокрустовым ложем».

Споры по поводу соотношения формы и содержания бесконечны. Так, идеалистическая эстетика пытается привести искусство к области «чистых форм», с другой стороны марксистско-ленинская эстетика (которая есть высшее выражения материалистической эстетики) подменяет понятие формы «оформленностью» (или «правдой жизни») и поэтому она столь категорична в своем отрицании любых формальных исследований.

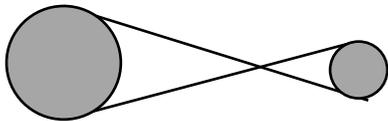


Степень соответствия между формой и содержанием зависит (соответствует) тому, как художник воспринимает не только художественное произведение или искусство, но и саму действительность. Мы отмечаем, что это разделение мы совершаем лишь в теоретическом плане и рассматриваем их как одно единое понятие. Форма в данном случае будет материальным воплощением идеи произведения (т.е. содержания). Она не есть самостоятельно существующая категория. Но в зависимости

¹ Цит. по: Эстетика: словарь. - М.: Политиздат, 1989, стр. 322.

от мировоззрения художника или позиции занимаемой по отношению к искусству это отношение может меняться как в одну, так и в другую сторону.

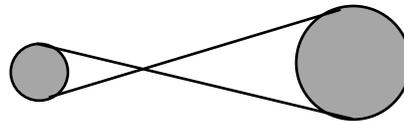
1.



C

Φ

2.



C

Φ

Таким образом, мы видим, что степень соответствия формы и содержания не является простым тождеством, но лишь определенным видом взаимного отношения.

В случае 1, замысел художника не получает яркого воплощения, что приводит к иллюстрации, схематизму в воспроизведении и как следствии всего этого дискредитации самого содержания. В случае 2, формальное выражение оказывается настолько ярче и интереснее содержание, что превращается иногда в само содержание представления. Это отнюдь не теоретические положения, можно вспомнить достаточно много серых спектаклей и произведений «классиков» советской драматургии, и множество ярких интересных постановок пьес с абсолютно пошлым содержанием.

§ 2. Анализ формы

Сложность взаимоотношения формы и содержания в искусстве привела к необходимости широкого исследования формального строения произведений. Так родилось такое течение как «формализм». Это определенная эстетическая позиция, при которой роль формы при анализе художественного произведения ставилась на первое место в системе эстетического знания. «Формализм» как явление не абстрагирует понятие формы, доводя до полной автономности от содержания. Скорее этим занимались неблагоприятные критики сторонников формализма. Провозглашая искусство миром «чистых» форм формалисты с одной стороны оправдывали эстетический субъективизм и индивидуализм (что было крайне необходимо в эпоху 20-х годов), с другой стороны - вывести искусство за пределы «гуманистического контекста культуры».

Термин «формализм» стал широко использоваться в XX веке. Но уже в XIX веке Герbart сводил теоретический анализ художественного произведения к исследованию формальных элементов и их эстетических функций. Следует также отметить исследования Дурдика, создающего теорию формалистской эстетики. Но в то время эта теория выступила как протагонист по отношению к академическому искусствознанию и позитивизму в науке и искусстве. В последующие годы теорией формалистического анализа занимались такие исследователи, как Ганслик, Ригль, Вёльфлин, Фидлер, Хильдебранд. В их работах ставился вопрос о порождении действительности искусством, о «формотворчестве» и др. Но это пристальное внимание к внешне, формальной стороне несколько не принижало *содержание*, даже притом, что понятие

форма приобретало фетишизированные черты. Это необходимо было сделать для того, чтобы сделать формализм как общее течение, в стройную концепцию. Именно это отмечал Жирмунский, когда говорил о том, что для сторонников формального метода этот «новый метод» становится мировоззрением, «которое я предпочитаю называть уже не формальным, а формалистическим». Из всех исследований нам хочется отметить работы русских формалистов (Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум, Брик, Балухатого и др.), выдвинувших идею «литературности» аналогичную понятию «язык» в лингвистике. Противопоставляя «поэтическое» и «практическое» они пытались создать общую теорию искусства на формальной основе. «Нужно прежде всего научиться расчленять произведения» - писал Шкловский¹.

Нужно отметить, что главное в формальном анализе это то, что он является *творческим методом*. Но превращение его в мировоззрение - и именно за это так сильно критиковали формалистов - есть опасное превращение, приводящее к многочисленным неразрешимым противоречиям. Так как содержание не всегда полно исчерпывается формой и достоверно описывается лишь тем, что мы видим (внешними признаками). Как правило, самое главное ускользает от «внешнего» внимания, это как в японском саду камней: один камень всегда остается невидимым, с какой бы точки ты не смотрел. Отсутствие в теории театра формального метода исследования пьесы приводит к тому, что внешнее строение пьесы зачастую остается так и не исследованным и как следствие этого рождается внешне невыразительное, невзрачное театральная постановка. Это мы уже отмечали в статье о формально - композиционном анализе. Он не является анализом суммы внешних признаков содержания пьесы, он помогает проникнуть во внутренние, идейное содержание пьесы по принципу «от «внешнего» к «внутреннему». «Выделение субстанциональной стороны, - писал Гегель, - будет определяющим всю основную форму, организацию и структуру драматургического произведения».

§ 3. Формы театральные

В отличие от других видов искусств, драматургия имеет очень небольшой набор форм для внешнего построения. В основном это - пьеса, как сочетание диалога и ремарок. Говоря о формах театральные, нельзя не привести мнение Пави отметившего, что «в настоящее время это сочетание слов употребляется, вероятно, для обновления слишком часто употребляемого термина «жанр»². Вряд ли это утверждение бесспорно, но тем не менее, Пави подметил интересную особенность - попытки обновить жанр, которые переводят его совершенно в другую категорию. Здесь нам хочется отметить, что жанр пьесы понятие двойное. Это одновременно и литературный продукт, имеющий свой (драматургический) жанр, и сценический, у которого также свой жанр (иногда отличающийся от жанра пьесы). И именно это последнее понятие можно отнести к «формам театральным». В данной книге мы говорим лишь о драматургических формах, которые не всегда совпадают с их театральным воплощением.

¹ Шкловский В. Техника писательского ремесла. - М. - Л.: Молодая гвардия, 1928, стр. 8.

² Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 413.

Сам термин «жанр» не совсем корректно связывать напрямую с театральными формами, т.к. драматургический жанр не столько обязывает режиссера к тем или иным формам театрального представления, сколько говорит об «угле зрения» на события, описываемые в пьесе. Классическим примером подобного жанрового определения может стать «Чайка» Чехова с ее трагической развязкой, но автор указывает такой «угол зрения» на это - комедия. Но так как пьеса, по выражению Волькенштейна, есть «литература сценических возможностей», предназначенная для театра и нерасторжима с театральной практикой, то можно сказать, что *пьеса - это содержание, а спектакль - форма*, одного и того же художественного произведения. Между ними существует нерасторжимая связь, как и в любом другом произведении искусства. Поэтому форму в театральном процессе можно обнаружить на всех уровнях:

Конкретном - это сценическое место, используемые сценические приемы, системы, игра, выразительность тела актера и т.д.

Абстрактном - драматургический уровень: композиция пьесы, фабула, декупаж, действие, элементы дискурса (звуки, слово, ритм и т.д.).

Формы драмы не могут существовать сами по себе, они ориентированы на представление их в действии, а не в повествовании, они изначально театральны. Из истории театра мы знаем, что форма не всегда сливалась с изначальным содержанием. Особенно много внес в эту оппозицию XX век. Многие теоретики театра отмечали это и рассматривали разрушение драматической формы изложения содержания в пользу эпических, сюрреалистических, абсурдных и др. элементов. Этот процесс воспринимался как следствие упадка канонической формы драмы вызванного различными причинами: социальными (революция), нравственными и мировоззренческими (материализм, атеизм и пр.). Это привело к настоятельной необходимости различения в драматургии произведений ориентированных на «старые», канонические формы, результат классического наследия. И формы «новые», ориентированные на разрушение привычного построения, на внесение эпических элементов в само построение пьесы, в «технология письма». Это привело к появлению таких терминов, как «форма открытая» и «форма закрытая». Подобное разделение в истории театра и драмы явилось удобным инструментом, методом для сопоставления и анализа формальных принципов, тенденций в построении и конструировании пьесы.

3.1.«Форма закрытая»

Этот термин характеризует (описывает) пьесы, построенные по каноническому принципу. В пьесах написанных в «закрытой форме» фабула образует - как отмечает Пави - «законченное целое», расчлененное на ограниченное количество последовательных эпизодов, которые ориентированы на основной конфликт»¹.

Любая тема, любое действие в пьесах подобного типа подчиняется общей схеме, пространственно-временной и причинно - следственной логике. Действие развивается по прямой, т.е. от действия к противодействию (контрдействию) и разрешается основной конфликт в финале. Необходимо отметить главную особенность в развитии основного действия: в пьесах «закрытой формы» оно всегда совпадает с основной сюжетной линией. Обязательным является закон триединства: места, времени,

¹ Пави. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 411.

действия. Время в пьесах данного типа - однородно, оно не расчленяется и тем более не вносит в его течение иные временные уровни. Пространство может подвергаться незначительным изменениям, но в зависимости от содержания пьесы. Оно выполняет функцию *местоосуществления* действия, т.е. материализации среды. Если коротко охарактеризовать персонажей в пьесах закрытой формы, то можно сказать, что их главной особенностью и основным структурным принципом является их полное совпадение со своими дискурсами. Это самое главное отличие от «формы открытой». Обратившись к истории театра, мы можем наблюдать, что первое нарушение этого принципа, оставшегося незабываемым на протяжении столетий, происходит в драматургии А.П. Чехова. Действие в его пьесах впервые начинает разделяться на «внешнее» и «внутреннее» и не всегда внешнее действие отражает внутреннее. У текста появился подтекст. Персонаж начал не совпадать со своим дискурсом. Следует отметить и тот факт, что дискурс в произведениях «закрытой формы» так же подчиняется правилу однородности и художественной условности.

Пави дает исчерпывающее определение закрытой форме, говоря, что она представляет собой «независимую и «абсолютную» вымышленную вселенную и создающей иллюзию замкнутого на самом себе мира и безупречной структурной завершенности»¹. В форме закрытой написано большинство пьес мирового репертуара: Мольер, Шекспир, Лермонтов, Гоголь, Островский и мн. др.

3.2 «Форма открытая»

Если все определения, которые давались «форме закрытой» относятся (восходят) по преимуществу к классическому Европейскому театру, то «форма открытая» можно сказать явилась как бы реакцией на прежнюю форму этого театра в XX веке. Главной особенностью этой формы является стремление к полному разрушению канонической формы, но это не является просто слепым отрицанием всего предыдущего опыта, но совершенно самостоятельной драматургической школой. У нее особый стиль драматического письма и конструирования драмы, свой способ сценического представления.

В пьесе «открытой формы» фабула уже не представляет собой монотонное течение цепи событий. Она - монтаж разрозненных, прерванных элементов, которые не складываются в четко структурированный ансамбль. Например, «Матушка Кураж» Брехта состоит из 12 картин, различных по объему и практически не связанных непосредственно одна с другой непрерывным действием. При подобном построении каждая сцена или эпизод представляют собой базовые единицы, которые в своем сочетании образуют эпическую последовательность. Эти базовые единицы не организуются в соответствии с логикой, порядком и четко определенной последовательностью, а наоборот, широко используют привнесение элементы случайности, противоречия, остранение и отстранения (Брехтовские зонги).

Действие в этих пьесах уже не совпадает с основной интригой, параллельно ей существуют различные действенные линии как вариации или лейтмотивы. Время характеризуется тем, что оно расчленяется и уже не течет непрерывно, оно может занимать промежутки от микро- до макро- часа: от нескольких минут до целой человеческой жизни (драматургия театра парадокса). Время может становиться

¹ Там же, стр. 411-412.

самостоятельным персонажем, ведущим действие или контрдействие по отношению к персонажам. Например, *Некто в сером* в «Жизни человека» Л. Андреева. Сценическое пространство не является замкнуто целым, а открыто в сторону публики. Исчезает эффект «четвертой стены» и действие во многом переносится в зал, включает в свою игру зрителей, которые перестают быть чисто «зрителями» и превращаются в соучастников действия, авторами спектакля. Спектакль в этом случае есть акт взаимодействия актеров и зрителей.

В пьесах открытого типа разрушается и сам принцип правдоподобия, очень часто при этом используются элементы гротеска, приемы пародии, хеппенинга, апарте и т.д. Постановки данных произведений носят паратеатральный характер и являются более «действиями», нежели привычным «спектаклем». Персонаж уже не совпадает со своим дискурсом, а иногда и сам актер не совпадает с персонажем, как бы временами «выпадает» (например в зонге). Очень часто используется эффект *демультипликации* персонажа, когда например одну роль исполняют три актера или наоборот (*синкретизм*).

К драматургии «открытой формы» мы можем отнести пьесы Мрожека, Ионеско, Беккета, Жене и др. авторов, которые относятся к театру Абсурда/Парадокса. Принципами «открытой формы» соответствуют пьесы Брехта, Маяковского, Булгакова («Багровый остров»), Андреева («Жизнь человека»).

* * *

ГЛАВА 11.

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

§ 1. Организация смысла в драматургическом произведении

Вопросами организации смысла в произведении искусства занимается особый раздел теории - *Поэтика*. Театральная поэтика, в отличие от других видов искусств имеет свою специфическую особенность. Театр - искусство синтетическое. Но кроме того, что он имеет свою природу, отдельные части театрального представления подчиняются совершенно разным законам (литературы, хореографии, живописи, музыки, архитектуры). К драматургии нужно подходить одновременно с позиций действия (законов пространственной организации) и как к литературному произведению. Поэтому на поэтику драмы одновременно оказывает влияние и теория литературы, и теория театра (связанная с принципами постановки).

На наш взгляд, драма в большей степени подчинена поэтике театра, чем литературы. Именно поэтому одним из первых и важнейших законов поэтики драмы будет соотнесение структуры драмы со сценическим воплощением. При этом необходимо помнить, что в процессе развития театра, теория драматургии следовала за уже существующими образцами и это накладывает свой отпечаток на сам процесс теоретического осмысления поэтики драмы. *Цель теории драмы - установление общих закономерностей, которым подчиняется драматургическое произведение.* Поэтика занимает в ней важнейшую часть, т.к. занимается изучением законов порождающих смысловую организацию в пьесе (сюда же входит и семантика).

Раскрытие смысла пьесы в театре осуществляется путем раскрытия в процессе игры актера художественно-образных возможностей заложенных в драматургии, в музыке (написанной для спектакля), в сценографии и т.д. Под смыслом в театральном производстве обычно подразумевается *замысел* автора (авторов) спектакля. Но смысл постановки не связывается только лишь с замыслом, так же как и не может лишь им ограничиваться. Смысл является реализацией замысла автора спектакля в процесс его восприятия и осознания зрителем. *Смысл* - это содержание выражения, которое усваивается в процессе его понимания. Важно отметить, что выражение может иметь смысл, но не иметь объекта выражения. Смыслом выражения является выражаемая мысль, суждение. *Смысл* в повседневной речи синоним *значения*. Сам же термин значение языкового выражения в логической семантике разделяется на две части:

- *предметное значение* - обозначение предмета или класса предметов, которым обозначается выражение;
- *смысл* - мысленное содержание выражения;

Обычно под *значением* подразумевается *содержание, связываемое с тем или иным языковым выражением.* Понять некоторое выражение - означает, что его необходимо усвоить. Если смысл данного выражения усвоен, то мы можем знать к каким объектам относиться данное выражение. Таким образом, смысл выражения

задается его предметным значением. Два выражения могут иметь одно и тоже предметное значение (обозначать один и тот же предмет), но быть совершенно разными по смыслу. Например, выражения «Орловская область» и «Родина Тургенева».

Говоря о смысле, мы можем сослаться на мнение П. Пави, который смысл сопоставляет со значением. *Смысл* - рассмотрение структурных фигур, дает сведения о композиции и организации, описывает сцену как означающую систему оппозиций. Объяснение спектакля вытекает из знания составляющих элементов и «правил функционирования». *Значение* - интерпретация, она показывает, к чему отсылают элементы спектакля, как поставленное на сцене произведение выходит за структурные рамки, как меняет наше представление о мире. Таким образом, смысл пьесы является структурой будущего спектакля. Он организуется при помощи:

- *идейно-тематического замысла*;
 - *фабулы* - она задает смысловые рамки;
 - *композиции* - прокладывает ему дорогу;
 - *системы персонажей и характеров* - реализует его в поведении, словах, мыслях и чувствах;
- а также предполагаемой:
- *игры актеров* - материализующей персонажи, делающих их живыми;
 - *режиссуры* - не только порождающей замысел, но координирующей весь процесс реализации смысла;

§ 2. Заглавие и смысл

Заглавие, или название пьесы, является дверью в ее мир. С названием пьесы мы сталкиваемся, когда на улице видим ту или иную афишу, когда открываем книгу, с него начинается наше знакомство с пьесой. Название пьесы это ее имя.

На первый взгляд может показаться, что данная тема не заслуживает особого, а уж тем более пристально рассмотрения. Ну что тут такого? С другой стороны мы понимаем, что это не так. Что-то кроется здесь: глубокое и не всегда доступное нашему пониманию. Назвать пьесу - это все равно, что дать имя кораблю («как вы яхту назовете, так она и поплывет») или человеку. Из истории мы знаем многих драматургов, которые долго не могли определиться с названием пьесы. Наиболее показательный пример в этом А.Н. Островский: в его архиве из 47 пьес было отвергнуто заглавие в 15. Вот некоторые варианты названия пьес:

«Исковое прошение»	→	«Картина семейного счастья»	→	«Семейная картина»
«Волк и овцы»	→	«Ловит волк, ловят и волка»	→	«Волки и овцы»
«Свои люди - сочтемся!»	→			«Несостоятельный должник»
				«Банкрот»
				«За чем пойдешь, то и найдешь»
«Не в свои сани не садись»	→			От добра добра не ищут»
«Бедность не порок»	→			«Гордым бог противиться»
«Не живи как хочется»	→			«Божье крепко, а вражье лепко»
«В чужом пиру похмелье»	→			«Ученье свет, а не ученье тьма»

«Не сошлись характерами» → «Приданое»

В. Шкловский приводит любопытный пример из записных книжек Чехова, как на один сюжет А.П. Чехов пытался подобрать название. Мы приводим этот отрывок полностью. «В третьей записи мы находим: «Написать рассказ в двух периодах с промежутком времени между ними, как во французских драмах» За этим следует список, обозначенный: «Заглавия для такого рассказа». Вот этот список: «Листья в лесу», «Упавшие листья», «Старые листья», «Давным давно», «Кругом и вокруг», «Годы несутся», «День за днем», «Срубленные деревья», «Мэмури Картон», «Камни несутся», «Увядавшие листья», «Два поколения»... Как видите, здесь понятия «листья» и «годы» - продолжает Шкловский - использованы до конца и испробованы все их комбинации, все возможности¹. Подобные примеры характерны не только для драмы, множество подобных случаев мы находим в творчестве Пушкина, Гоголя, Булгакова и мн. др. Таким образом, понятие *название* и связанный с ним *смысл*, из частной проблемы, переходят к необходимости их систематического и методологического изучения. Здесь мы предлагаем лишь краткий очерк и призываем к более детальному изучению.

С чем связаны проблемы и затруднения в определении названия? Во-первых, как нам кажется, с неточностью в определении идейно-художественного замысла. «Мы не подберем названия - что это значит? Это значит, что идея пьесы не ясна, что сюжет не освещен как следует, что в нем трудно разобраться; что самое существование пьесы не оправдано; зачем она написана, что нового хочет сказать автор»². Мы считаем крайне необходимым выделить анализ названия в отдельный пункт при разборе драматического произведения. Но чтобы понять, что анализировать, необходимо рассмотреть ряд принципов и структурных элементов в названии пьесы. И коль уж мы затронули понятие идейного замысла, то следующим шагом будет обращение к понятию темы.

Как отмечает Выготский, название несет в себе раскрытие важной темы, отмечает «ту доминанту, которая определяется собой все построение...»³. Эта доминант является неким принципом сцепления, как бы клеем, соединяющим все элементы смысла в единый художественный образ. Естественно, что тема - основная проблема пьесы - должна находить (и находит) свое отражение в названии пьесы: «На дне», «Власть тьмы», «Бесприданница», «Жизнь Человека», «Мещанин во дворянстве» и т.д. Но одной темой не исчерпывается все содержание названия. В нем может отражаться *идейное содержание* произведения. Например «Преступление и наказание» (Преступление - тема; наказание - идея), «Свои люди - сочтемся», «Бедность не порок».

Кроме случаев прямого выражения смысла, мы можем наблюдать, как автор предлагает название пьесы в виде художественного *образа*. Такие названия более многомерны и порождают возможность их различного прочтения, тем более многочисленных интерпретаций. Например, «Бег», «Маленькие трагедии», «Буря», «Гроза», «Багровый остров», «Живой труп», «Вишневый сад», «Кукольный дом». В драматургии театра парадокса, образы могут приобретать некую абсурдность, но оставаться при этом в рамках художественности: «Лысая певица», «Дом на границе», «Звук шагов».

Менее распространены случаи, когда название является *символом*. Символ не так многомерен как образ, т.к. образ - форма художественного отражения и выражения; символ - образ в аспекте своей знаковости, знак, отсылающий к объекту. Названия пьес

¹ Шкловский В. Техника писательского ремесла. - М.- Л.: Молодая гвардия, 1928, стр. 47.

² Цит. по: Холодов Е.Г. Композиция драмы. - М.: Искусство, 1957,- М.: Искусство, 1957, стр. 202.

³ Выготский Л.С. Психология искусства. - Мн.,: Современное слово, 1998, стр. 175.

с использованием символа: «Дикая утка», «Чайка», «Мандат», «Синяя птица», «Слепые», «Самоубийца», «Стулья», «Маскарад».

Иногда заглавие выражает определенный *смысл*, в зашифрованной или прямой форме, что бывает довольно часто. Например, «Бред вдвоем», «Приходят и уходят», «Бедность не порок», «Прощание в июне», «Трехгрошовая опера».

«Заглавие - как сказал Эко - уже ключ к интерпретации»¹. Но единичной интерпретации названия быть не может. Оно порождает ряд интерпретаций, которые по мере своего роста начинают вступать в конфликт между собой, вскоре затеняя заложенный смысл. По этому поводу Ортега-и-Гасет заметил: «для человека самого нового поколения искусство - это дело, лишенное какой-либо трансцендентальности. Написав эту фразу, я испугался своих слов из-за бесконечного числа значений, заключенных в них»². Эко говоря об интерпретации заглавия, отмечает, что здесь уже задается восприятие, например «Красное и черное», «Война и мир» и т.д. По его мнению, самые тактичные по отношению к читателю заглавия те, которые сведены к имени героя - *эпонима*. Например, «Робинзон Крузо», «Давид Коперфильд». Потому, что они предоставляют большую свободу читателю, зрителю и не так обуславливают автора в развитии сюжета. Но и подобные отсылки к имени героя-*эпонима* иногда являются чрезмерным навязыванием авторской воли, фокусирующим внимание только на одном персонаже. В драматургии подобные примеры весьма распространены: «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Макбет», «Дядя Ваня», «Ромео и Джульетта», «Царь Федор Иоаннович».

Как мы уже отмечали, в определенном смысле название пьесы является ее *именем*. В этой связи, необходимо отметить, что процесс *именования* (т.е. наименования пьесы) не должен нарушать принципы построения логических систем, иначе само название будет выходить не только за рамки смысла и содержания пьесы, но и за пределы элементарного смысла. Чтобы этого не происходило, именование должно удовлетворять трем принципам.

1. *Принцип однозначности*: имя должно обозначать только один предмет или свойство.
2. *Принцип предметности*: всякое предложение говорит о предметах входящих в него выражений.
3. *Принцип взаимозаменяемости*: если один и тот же объект имеет два имени, то одно из них можно заменить другим, причем предложение, в котором происходит такая замена, не должно изменить своего истинного значения.

Имя может быть *конкретное* (обозначающее отдельный предмет) и *абстрактное* (обозначающее свойство или отношение между предметами). Оно может в зависимости от характера означаемого объекта разделяться на классы: *единичное* (собственное), *общее* (обозначающее класс однородных предметов, например «ученый»), *пустое* (отсутствие предмета, который обозначается данным именем, например «кентавр»). Принципиальным всегда остается одно: название всегда обозначается языковым выражением (с одной стороны это выражение является его именем, с другой стороны выражает смысл). Авторы почти всегда затрудняются рассказать (тем более

¹ Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989, стр. 428.

² Ортега-и-Гасет. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. - М.: Политиздат, 1991, М.: Политиздат, 1991, стр. 258.

систематически и научно изложить) как рождалось название и само художественное произведение. Но к счастью мы имеем редкую возможность узнать «закулисье» того, как создавался роман и что думает автор по поводу различных эстетических и технологических аспектах создания художественного произведения. Вдвойне нам повезло, что это к тому же прекрасный ученый - Умберто Эко, автор романа «Имя розы», ставшего мировым бестселлером.

Первоначально Эко дал роману рабочее название «Аббатство преступлений», но потом забраковал его, т.к. оно настраивало читателя на детективный лад. Долгое время он хотел назвать роман по имени главного героя. «Имя розы» возникло случайно, но оказалось наиболее удовлетворительным во всех отношениях. В дальнейшем он писал: «название, как и задумано, дезориентирует читателя. Он не может предпочесть какую-то одну из интерпретаций. Даже если он доберется до подразумеваемых номиналистских толкований... он все равно придет к этому только в самом конце, успев сделать массу других предположений»¹.

Вот еще один пример. Одной из причин названия пьесы «Лысая певица было то, что ни лысой, ни обладающей шевелюрой, в ней вообще не появляется. «Уже одной этой детали должно быть достаточно»² - писал Ионеско. Не знаю, насколько в то время когда писалась пьеса, было абсурдно появление лысой певицы на эстраде, в наше же их предостаточно и ничего абсурдного в этом уже нет. Абсурд стал классицизмом XX века, как сказал Кокто.

В заключении необходимо заметить, что бывают случаи, когда заглавие далеко не всегда отражает позицию автора, иногда сама пьеса отрицает то, что утверждает заглавие. Но оно всегда в себя включает: *тему, образ, символ, смысл*.

§ 3. Символ

Говоря о «символизме» театральных выразительных средств, тем более «символизме театра», нельзя спутывать эти понятия с художественным течением Символизма, для которого характерно использование символа как основного художественного, выразительного средства. Термин «символ» происходит от греч. «*symbolon*» - знак, опознавательная примета. Это некий образ, идея, имеющая собственное содержание, но в то же время представляющая обобщенную форму некоего содержания. Всякий символ - есть прежде всего «отражение» вещи - но отражение прежде всего смысловое, а не просто физическое - и отражающееся в нашем сознании, мышлении. Но это отражение в первую очередь есть отражение нашей действительности, не только физической и материальной. Иногда искусство, создавая воображаемый мир, становится намного реальнее самой реальности. Каждый человек по своему понимает, что такое «реальность», соответственно этому живет и строит законы своей реальности, свое поведение. По этому тезису можно войти в спор и противоречие с феноменализмом, признающим познаваемость только явлений, но отрицающим познаваемость сущностей. Но не будем спорить о том, что для одного является реальностью, а для другого субъективизмом.

Возвращаясь к проблеме символа, стоит отметить, что символ вещи -

¹ Там же, стр. 429.

² Как всегда - об авангарде: антология французского театрального авангарда. - М.: ТПС «Союзтеатр», 1992, стр. 136.

изображение - содержит в себе некую идею, которая и является знаком всего построения. Например: «Вишневый сад» - «Вся Россия вишневый сад» и т.д. Символ вещи, хоть и является отражением вещи, часто содержит в себе гораздо больший смысл, чем само содержание вещи. С другой стороны он может иметь и собственное выражение, т.е. знак. Знак относится к символу, символ - к смыслу. «Символ вещи есть... выразительная структура вещи, а так же ее знак, по своему непосредственному содержанию не имеющий никакой связи с означаемым значением»¹. В символе необходимо различать две стороны: *смысл* и *выражение* этого смысла.

Символ не может существовать изолированно от совокупности других средств выражения. Лосев говоря о символе, называет ряд структурно-семантических категорий, которые соседствуют с ним. Неверное и неточное понимание их границ, нечеткость в определениях порождает смысловую путаницу, которой всячески необходимо избегать. Мы воспользуемся схемой Лосева в определении этого сопряжения между символом и соседними с ним категориями.

Символ и соседние с ним структурно - семантические категории

- Символ и *аллегория* - в аллегориях обычно имеется какая-нибудь совершенно отвлеченная мысль, иллюстрируемая каким-нибудь сравнением.
- Символ и *схематическое олицетворение* (персонификация) - олицетворяются не вещи, не явления природы или жизни, но только абстрактные понятия (необходимость, беда, вражда, справедливость).
- Символ и *художественный образ* - его отличие в автономно-созерцательной ценности.
- Символ и *эмблема* - точно фиксированный, общепринятый знак, как самого широкого, так и самого узкого значения.
- Символ и *метафора* - между ними близкая связь, но в метафоре нет той загадки и тайны предмета, что есть у символа. Ее идейная образность указывает, что для нее это как бы постороннее.
- Символ и *тип* - тип предлагает какую-то действительность вне себя, но ее он в себе отражает. В символе действительность не дана, а задана, в типе же она дана, т.е. отражена.
- Символ и *реалистический образ* - простое отражение действительности.
- Символ и *натуралистическая копия*.
- Символ и *миф* - в мифе мы находим буквальное (субстанциональное) тождество образа и самого предмета. Другие структурно-семантические категории говорят только о том или другом отражении вещей в их образе.
- Символ и *понятие* - научное понятие принципиально лишено всякой образности и содержит в себе возможность распознать конкретное.

Важной стороной в изучении символа является его типология. Определить типологию символа возможно при изучении его функционирования в различных тематических областях. Символы могут быть:

1. Научные
2. Философские
3. Художественные

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - М.: Искусство, 1976, стр. 28.

4. Мифологические
5. Религиозные
6. Идеологические

§ 4. Знак

В начале века, как отмечает М.О. Кнебель, читатель и зритель узнавал, чем живет герой по тому, что он говорит и по его физическому облику. Но теперь к этому добавился еще один элемент, ставший очень важным в режиссуре. Мы говорим о знаке и семиотике. Семиология - наука о знаках и их системах. Она первоначально возникает на основе лингвистического изучения естественных языков. Предметом семиотики так же являются и искусственные языки (вербальные и невербальные). Общий дискурс постановки также можно считать языком. Именно поэтому в театральной практике широко используются не только знаки, но различные знаковые системы.

Знак, по определению К. Леви-Стросса, выражает «одно посредством другого». По типу возникновения знаки бывают *естественные* (соответствующие обозначаемым вещам, природные) и *искусственные* (установленные условно). Поскольку любой вид искусств заменяет вещи реального мира их художественными изображениями (знаки), отсюда исходит то, что драматургия и театр обладают своими знаковыми системами. Под театральными знаками мы можем понимать практически любой значимый элемент спектакля/представления. Набор и необходимость того или иного количества знаков решается непосредственно создателями спектакля. Театр, как синтез искусств, обладает большим количеством знаковых систем. В нем сочетаются знаковые системы:

- *драмы* - действие персонажей и литературный текст;
- *живописи* - свет, цвет, мизансцена;
- *музыки* - темп, ритм и т.д.;
- *архитектуры* - пространственная композиция, сценография;

Остановимся на драме как знаковой системе. Ее, как мы уже отметили, собственно отличает использование, кроме литературной основы, действительное содержание. Предназначенная для воспроизведения в действии драма уходит от доминирующего значения литературы как знаковой системы, переходя в область реального действия. Действие в ней приобретает главенствующее значение, а звучащий «в живую» текст, является независимой и самостоятельной знаковой системой. Театральное представление лишено линейности в изложении материала, что присуще литературе, в театре, возможно, показать одновременно две сцены (этот принцип называется *симультанность*). Этим мы избегаем многословных описаний персонажа, он появился и зритель сразу воспринимает его. Отличия между знаковыми системами литературы и драмы можно долго перечислять, основой же будет являться их взаимное сопряжение, которое собственно и является театральным представлением. Основываясь на этом взаимоотношении, А. Юберсфельд считает единственной собственно театральной знаковой системой - *систему соответствия между текстом пьесы и спектаклем (представлением)*. Эту систему можно рассмотреть в смысловом аспекте и тогда, она предстанет как отношение:

Семиотическая структура
(означающий комплекс)


Художественно-образная структура
(смысловой комплекс)

В этом вопросе нельзя избежать разговора о мировоззрении как принципа отражения реальности, т.к. мировоззрение влияет на понимание искусства вообще, что в свою очередь отражается на театральной практике и законах сценического воплощения. По нашему мнению драматическое искусство призвано выразить не реальность в адекватных ей формах, но духовное постижение реальности и бытия в целом. Тогда в театре и предстанет «жизнь человеческого духа», а сам он станет «кафедрой духа» по выражению Гоголя.

Мы говорим о Европейском, современном нам театре, Восточный театр напротив, в силу своего мировоззрения, исходит из совершенно противоположных убеждений. Так, например, в основе эстетики Китайской оперы, лежит не принцип «подражания», а теория «символа». Считается, что красота сценического действия не в воссоздании форм реальной жизни. «Задача состоит не в том, что бы добиться поверхностного сходства, а в том, чтобы используя приемы символизма, передать саму суть, т.е. истинный дух реальной жизни»¹. Так же и санскритская драма при всем ее стремлении к правдоподобию, тем не менее, сознательно универсализирует явления действительности. На «правду жизни» (*локадхарма*) накладываются законы театральной условности (*натьядхарма*). В индийской театральной традиции драматическое искусство - «дар небес», детище всех богов, творение божественное. «Снизойдя на землю и став доступным людям, оно превращается в своего рода жертву богам, и не случайно выдающийся поэт и драматург древней Индии Калидаса назвал театральное представление «*чакишуджна*» - «зримым жертвоприношением»².

В трактате о законах театрального искусства Д. Мотокиё отразил основную идею японского театра Но. «Подражание» (*мономанэ*) и *югэн* - главные идеи учения Дзэами. *Мономанэ* записывается двумя иероглифами, означающим «узнать вещь», «изучить вещь» (*моно о манэбу*). Под вещь подразумевается все сущее. Позднее было введено иное написание, переводимое как «подражание вещи» (*моно о манэру*). Подражание не отделимо от красоты *югэн*. Их сочетание и степень преобладания той или иной и определяет характер сценического воплощения. Кроме того, Дзэами употребляет и глагол *манэбу*, означающий «узнать» в смысле «освоить», «изучить». У него он имеет значение «узнать» как «практически приобщиться», поэтому он использует его при написании слова *мономанэ*³. Таким образом, театральное искусство предстает как *изучение всего сущего с целью практического приобщения*⁴.

Вернемся в проблеме театрального знака. Им в драматургии могут быть совершенно различные элементы пьесы. Так например в «Бесприданнице» Островского мы встречаем следующее «клубный буфетчик» - эта очень своеобразная должность, ставшая в свое время знаком определенного социального слоя, мировоззрения, способа существования, но в наше время этот знак нам не о чем не говорит. В афише «Грозы» автор указывает, что все лица, кроме Бориса одеты по-русски, Борис же - по-европейски. Это тоже знак. Примеров может быть очень много. Но в прошлом и начале нынешнего века подобный подход к элементам драмы как семиотическим системам не ставился. В конце XX века без семиотики не может существовать ни одно театральное

¹ Лу Тянь. Символический язык Пекинской оперы // Курьер Юнеско, май 1983. - стр. 38.

² Авататхи С. Дар небес. // Курьер Юнеско, май 1983, стр. 30.

³ Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стилия: (Фуси кадэн), или Предание о цветке: (Каденсё). - М.: Наука, 1989.

⁴ Мы не рассматриваем Европейского отношения к театральному искусству, т.к. нам оно кажется сугубо материалистичным и прагматичным.

представление.

По связи знака с обозначаемой вещью можно определить тот или иной тип знака. Например:

- *знак индекс* - ассоциация знака с обозначаемым им объектом в силу действительной природы вещей (гроза - молния, дым - огонь);
- *знак иконический* - в силу фактического сходства (рисунок предмета, предмет (сапог: вывеска сапожника);
- *знак символ* - между объектом и самим знаком никакой природно-естественной связи не существует (дорожные знаки);

В процессе закрепления за объектом определенного знака принимают следующие элементы:

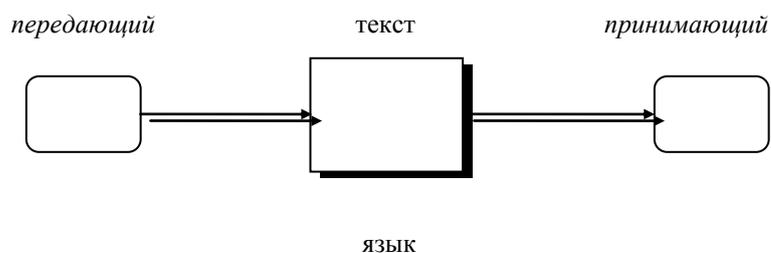
- означаемое - объект;
- означающее - знак;
- значение;
- смысл;

Знаку соответствует определенный смысл, а смыслу определенное значение. Но одному значению (одному предмету) принадлежит не только один знак. Отсюда возникает многозначность слова / текста / сообщения.

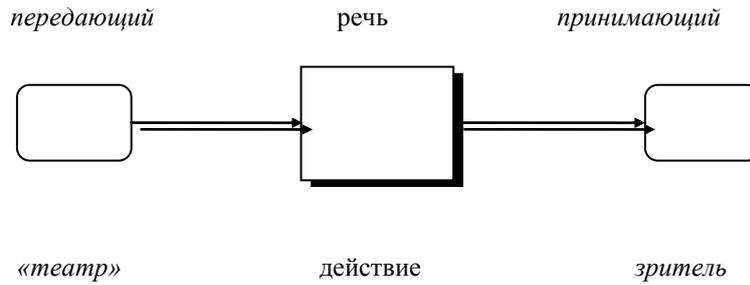
Проблемой знаковости театра и знака в театре занимались не так много отечественных исследований, это направление в отечественном театроведении было далеко не приоритетным. Наибольший вклад в изучении семиотики театра, создание театральной семиологии внесла европейская школа и французская в частности (более подробно см. Пави П. Словарь театра: «*Семиология театральная*»).

§ 5. Код в театре

В основе всех коммуникационных моделей лежит следующее положение:



На уровне драматургии эта модель выражается так, что драматург выступает как «передающая» инстанция, которая посредством пьесы транслирует некий смысл «принимающей». В качестве последней может выступать как театр, так и просто те, кого мы называем «читатели». Если эту модель рассмотреть в театральном аспекте, то она предстанет в следующем виде:



Prim.: Под «театром» в данном случае мы понимаем всех творцов (создателей и исполнителей спектакля), порождающих, воплощающих и реализующих смысл: режиссер, актеры, тех, службы.

Здесь сама система коммуникации существенно изменяется: драматург перестает быть «передающей» инстанции, эти функции распределяются между творцами спектакля, что существенно изменяет объем «передаваемого». В ретранслятор (пьесу) вносится действие, а «принимающая» инстанция является *зрителем* (зрящими). Коммуникационная модель, подразумевает пользование не только одним и тем же кодом (как возможности понимания), но и наличием одинакового *объема памяти* у передающего и принимающего (способности адекватного понимания). Это весьма важное положение, без этого всякая смысловая коммуникация в театре затрудняется и весь спектакль сводится к попытке общения на разных языках, в разных смысловых объемах. Здесь также необходимо помнить о том, что в отличие от символа «код» - структура искусственная, специально созданная. «Код не подразумевает истории, т.е. психологически он ориентирует нас на искусственный язык»¹. Язык же - это код, плюс его история. «Код есть правило, произвольно, но жестко ассоциирующее одну систему с другой... код - всего лишь система подстановок, двойная совокупность соответствий между двумя системами»². Код в театре относится к представлению, спектаклю, т.е. к передаче смысла. Кодированием смысла, чрез систему знаков, занимается автор спектакля.

Ситуация в передаче смысла через его кодирование усложняется тем, что практически любое смысловое пространство только метафорически может быть представлено как двумерное, с четкими и однозначными границами. В действительности смысловые структуры настолько пересекаются между собой, их границы настолько размыты, что часто это пересечение порождает дополнительный смысл, не закладываемый изначально. Это так называемые «спящие смыслы» - термин деконструктивисткой критики. Ее метод состоит, в выявлении внутренней противоречивости текста, в «обнаружении в нем скрытых, «незамеченных» не только неискусанными «наивными» читателями, но ускользающих и от самого автора («спящих», по выражению Жака Дерриды) «остаточных» смыслов, доставшихся в наследие от речевых... практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых стереотипов, которые в свою очередь столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише эпохи»³. Например, «бродячие труппы актеров», «склад событий». Все это по мнению Ильина, приводит к тому, что в тексте начинают возникать внутренние смысловые и

¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992, стр. 13.

² Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 143.

³ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм.- М.: Интрада, 1996, стр. 3.

логические тупики, которые как бы изначально присущи природе языкового текста. Нахождение этих «неразрешимостей», принятие их за предмет тщательного исследования и является задачей деконструктивистского критика.

Возвращаясь к вопросу пересечения смысловых пространств, добавим, что это пересечение порождает смысл, связанный с индивидуальным сознанием. Именно оно и совершает это пересечение. Новый смысл можно разделить на две категории:

- *троп-клише* - иллюстрация различной степени смыслового пересечения, порожденная не творческим восприятием, а наложением уже готового клише;
- *новаторский троп* - рожденный творческим восприятием смысл, первоначально как шокирующий, неуместный и незаконный. Однако это не мешает ему со временем превратиться в клише (например, случай появления термина «отстранение» в результате опечатки «отстранения»);

Пави указывает на то, что не существует *одного* театрального кода, но система кодов. Именно по этому существует определенная трудность понимания театрального кода. Это связано с опасностью замкнуть спектакль в рамках одной означающей схемы, со слишком материальным каналом передачи кода (оптика, акустика и т.д.) и со сложностью типологии кодов (Пави называет *идеологический, особенный, специфический, неспецифический, смешанный* коды).

В заключении хочется отметить, что наиболее четкая система театрального кода существует в Восточном театре. В Китайском театре, как мы уже отмечали, очень жесткая система сценических образов, символов, отражающих различные явления действительности. Эти символы настолько прочно за ними закреплены, что это уже «своего рода «канонизация» реальной жизни, код чрезвычайно емких сценических действий, цель которых - пробудить в воображении зрителей конкретные и точные образы»¹.

§ 6. Амплуа

Исторически в разные эпохи в театре складывались определенные сценические типы действующих лиц, которые стали со временем называть *амплуа* (от фр. *emploi* «употребление», «должность»). Под *амплуа* обычно понимается тип роли актера, который соответствует его внешним физическим данным, возрасту, стилю и манере актерской игры. В основном же, нам кажется, *амплуа* зависит больше от личности актера, чем от его брутальности, хотя она играет не последнюю роль. Щепкин, например, со своей внешностью не мог играть трагические роли.

Необходимость появления, или закрепления *амплуа* по всей видимости, связана с необходимостью классифицировать систему актерского исполнения. Говоря об *амплуа*, мы отмечаем с одной стороны типы характеров, архетипы, собирательные образы. Типология персонажей на определенном этапе превращается в *амплуа* и это сближает с понятием *актант*. *Актант* - диалектическая взаимосвязь действия и характера. *Амплуа* появляются в процессе выявления основных *действующих сил* в драме и театре. Под *амплуа* так же можно понимать тип роли. *Роль* - совокупность текста и игры отдельного персонажа, своеобразная действенная партитура, которую предстоит и

¹ Лу Тянь. Символический язык Пекинской оперы // Курьер Юнеско, май 1983. - стр. 38.

необходимо «исполнить» актеру. Сама роль может стать действующим лицом¹. Недаром мы говорим: роль злодея, неблагодарная роль, роль предателя и т.д. У амплуа не одна роль, но тем не менее, ограниченное количество ролей. Роли разделяются на *главные* (основные) и *второстепенные*. Все амплуа также можно разделить на две категории, которые существовали с момента возникновения театра: *трагические* и *комические*. Особенностью амплуа является то, что они заранее известны зрителю, в то время как роль остается неведомой

Амплуа не только разделение, но и набор определенных психологических качеств, свойств, но необходимо помнить, что классифицировать можно только типы, индивидуальность классифицировать нельзя. С. Эйзенштейн в записи лекций В.Э. Мейерхольда отмечает, что «амплуа - чрезвычайно важная классификация: для актера - выработать основной стрележень, не быть эклектиком, а избрать «маску» или несколько, для режиссера - правильно набрать труппу»². Действительно, для режиссера это стратегия театрального производства - правильно подобрать труппу. Существует рассказ о том, как раньше антрепренеры набирали труппы. Необходимо набрать актеров для постановки пьесы «Горе от ума» Грибоедова, этим составом можно сыграть практически любую пьесу мирового репертуара.

Но нас больше волнует вопрос, насколько амплуа обуславливает в той или иной степени работу драматурга? Насколько сегодня театральная и драматургическая деятельность обусловлена системой амплуа сказать трудно. Явного разделения на амплуа, вероятно, не существует, но в скрытой форме несомненно присутствует в любом театральном коллективе. Возможно, лишь в экспериментальных труппах авангардистского толка разделение на амплуа полностью отсутствует. В истории театра известны ряд случаев, когда драматург писал пьесу под определенного актера, например Чехов, также наверное и Брехт, Шекспир, Мольер и др. Это объясняется тем, что автор всегда обусловлен театральной практикой своего времени. Этот вопрос нам кажется наиболее дискуссионным, поэтому мы предлагаем его более к обсуждению, чем пытаемся в данной главе подробно рассмотреть. Стоит в то же время отметить, что серьезных и подробных теоретических работ, рассматривающих систему амплуа в театре, автору не доводилось встречать. Между тем это направление в театрологии нам кажется весьма интересным и мало изученным, поэтому мы предлагаем свою систему амплуа. Вначале нами рассматриваются амплуа, которые существуют в наиболее известных мировых театрах, а затем выявляется система амплуа в театре независимо от страны и эпохи. Эта системы помогает понять саму структуру драматического действия, с точки зрения основных действующих сил и тех ролей, которые они исполняют.

ИНДИЙСКИЙ ТЕАТР

В индийском классическом театре чрезвычайно подробно разработана классификация основных ролей и типов персонажей драмы. Основными персонажами являются:

- ◇ благородный и мужественный герой;
- ◇ красивая и любящая героиня;

¹ Пави отмечает, что временами роль и амплуа не совпадают.

² Театральная жизнь. № 2, 1990, стр. 27.

- ◇ прихлебатель и плут;
- ◇ шут;

Эти типы разделяются на различные классы. Первое и естественное разделение - это на роли мужские, женские и бесполое (*narumsaka*). Далее идет разделение драматических героев на четыре основных типа:

- ◇ веселый - *lalita*;
- ◇ невозмутимый - *canta*;
- ◇ возвышенный - *udatta*;
- ◇ неистовый - *udhatta*;

Типов влюбленных героев также четыре:

- ◇ разумный - *daksina*;
- ◇ вероломный - *catha*;
- ◇ бесстыдный - *dhrsta*;
- ◇ верный - *anukula*;

Все драматические персонажи делятся на три класса по социальному положению:

- ◇ высший - *uttama*;
- ◇ средний - *madhyama*;
- ◇ низший - *adhama*;

Теоретики индийского театра умножают типы героев первой категории на число типов второй, а затем умножают на три, согласно третьей классификации. Так получается полная классификация 48 типов драматических героев. Тип героини рассмотрен в индийской теории драмы еще подробнее. Он определяется положением по отношению к герою. Она может быть:

- ◇ своей (женой) - *sviya*;
- ◇ чужой (замужняя) - *anya*;
- ◇ общей (куртизанка) - *sadharanastri*;

Так же героини разделяются по отношению к их возлюбленным. В общем, получается тринадцать подразделений героинь типа «своя», два - «чужой», один тип «общей» - итого 16. Затем они помножаются на восемь отношений к возлюбленному и получается 128 типов драматических героинь. Далее они помножаются на три класса действующих лиц и получается 384!

Второстепенные мужские действующие лица делятся на две категории:

1. *Спутники героя* (*sahaya*) т.е. его окружение:

- ◇ соратник - *pithamarda*;
- ◇ прихлебатель - *vita*;
- ◇ шут - *vidusaka*;
- ◇ шури́н - *sakara*;
- ◇ раб - *ceta*;

2. *Внешнее окружение героя* (*bahya*):

- ◇ вестник - *duta*;
- ◇ министр - *mantrin*;
- ◇ полководец - *senapati*;
- ◇ судья - *pradvivaka*;
- ◇ чиновники - *prayogadhkrta*;
- ◇ наследник престола - *kumara*;
- ◇ придворный жрец - *purohita*;

Женские роли разделяются на следующие:

1. *Обитатели дворца.*
 - ◇ главная царица - *mahadevi*;
 - ◇ царица - *devi*;
 - ◇ фаворитка (дочь полководца или министра) - *svamini*;
 2. *Женская прислуга.*
 - ◇ главная служанка царя - *anucarika*;
 - ◇ личная служанка - *paricarika*;
 - ◇ телохранительница - *samcariki*;
 - ◇ привратница - *pratihari*;
 - ◇ надзирательница за ритуалом - *mahattara*;
 - ◇ буддийская монахиня - *parivrajika*;
 - ◇ гетера - *putccali*;
- К «бесполом» персонажам относятся:
- ◇ ученый брахман - *snataka*;
 - ◇ дворецкий - *kanucukin*;
 - ◇ евнух - *varsadhara*;

КИТАЙСКИЙ ТЕАТР

В китайском театре традиционно существует 8 основных персонажей:

1. герой - *шен*
2. героиня - *дань*
3. комик - *чоу*
4. отрицательный герой - *цзин*
5. простак, простолюдин - *вай*
6. второстепенная роль - *мо*
7. военная балерина - *те-дань*
8. второй отрицательный герой - *фу-цзин*.

Но в связи с тем, что все пьесы делятся на гражданские и военные, амплуа удваиваются путем деления на роли военные и гражданские. Насколько канонизировано разделение на амплуа в китайском театре свидетельствует процесс подготовки актера. Во время обучения идет специализация на амплуа, которое отражается даже в имени. Амплуа указывается и в списке действующих лиц пьесы. Например, пьеса «Хитрость с пустым городом»:

Ужугэ Лян - канцлер княжества - Роль *Лао-шэн*
Чжао Юнь - подчиненный ему военачальник - Роль *У-лао шэн*
Сыма И - полководец- роль *Дахуа-лянь*

Система амплуа в китайском театре:

1. Шен - дракон символ императорской власти		2. Дань - феникс символ императриц ы	3. Цзин - символ храбрости и отваги		4. Гоу (чоу) - собака а
<i>военный.</i>	<i>гражданский герой</i>	<i>пожилая</i>	<i>воин</i>	<i>гражд.</i>	<i>комик</i>

<i>герой</i>			героиня (несчастлива)		
молодой воин	пожилой герой	молодой герой	женщина в скромных синих одеждах		«старое раскрытое лицо», надменный (пантомима) граждан.
воины носящие длинные одежды	глубокие старики (бородатый герой)	чиновник	девушка в пестром наряде		«большое раскрытое лицо» (звук) военный
воины носящие короткие одежды		человек с веером в руке	наездница		«припудренное лицо», злодей, носящий белый грим
		персонаж носящий мягкую головную повязку	малый комик		черный грим, честные, открытые люди
		бедный интеллигент	военный герой		«манипулирующий медным молотом», святой
			комическая старуха		

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР

Но:

- ◇ «исполнитель» - *ситэ*
- ◇ «помощник» - *ваки*
- ◇ спутники - *цурэ*
- ◇ слуги - *томо*
- ◇ дети - *когата*
- ◇ старик - *окина*

Кабуки:

- ◇ положительный герой - *тати-яку*
- ◇ злодей - *катаки-яку*
- ◇ комик-простак - *докэ-яку*
- ◇ молодой человек - *вакасю-кате*
- ◇ женщина - *ояма; онна-гата*

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР (VI-IV вв. до Р.Х.)

- ◇ Маска юноши
- ◇ маска варвар
- ◇ женская маска
- ◇ трагическая маска

В театре эллинистической эпохи (IV-I вв. до Р.Х.) появляются постоянные типы:

- ◇ влюбленные
- ◇ горожанин

- ◇ гетера
- ◇ крестьянин
- ◇ юноша
- ◇ ловкий раб
- ◇ прасит (нахлебник)
- ◇ хвастливый воин

Кроме того, происходит увеличение числа употребляемых масок: 9 - для ролей мужчин, 17 - для женщин, 11 - для юношей, 7 - для рабов.

ДРЕВНЕРИМСКИЙ ТЕАТР

Маски ателланы:

- ◇ Макк - дурак
- ◇ Буккон - обжора
- ◇ Папп - богатый, скупой старик
- ◇ Доссен - хитрый горбун, шарлатан

CÌMMEDIA DE L'ARTE

Маски слуг:

- * первый Дзани (Бригелла)
- * второй Дзани (Арлекин)
- * служанка (Серветта)

Маски господ:

- * Купец
(Панталоне)
- * Капитан
- * Доктор

Влюбленные

- * (без масок)

Каждый персонаж говорит на своем диалекте:

- ◇ Панталоне - на венецианском
- ◇ Доктор - на болонском
- ◇ Капитан - на на неаполитанском
- ◇ Слуги - на бергамском
- ◇ Влюбленные на тосканском

ЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР НОВОГО ВРЕМЕНИ

- ◇ grand dame
- ◇ резонер
- ◇ любовник
- ◇ благородный отец
- ◇ трагик

- ◇ первый любовник
- ◇ инженерю
- ◇ травести
- ◇ первый комик
- ◇ комик - буффон
- ◇ субретка
- ◇ комическая старуха
- ◇ актер на выходные роли
- ◇ дуэнья

СИСТЕМА АМПЛУА

Используя материалы разделения на амплуа в различных театрах мира, мы решили составить систему амплуа, существующую в театральном искусстве. Для начала необходимо определить принципы по которым расчленяется комплекс сценических ролей на определенные категории. Принципов разделения много, но можно выделить как основные:

- *социальное положение* (воин, крестьянин, слуга, дуэнья);
- *характер* - (любовник, благородный отец, неврастеник);
- *тип действия* - (предатель);
- *возраст* - (травести, инженерю);
- *сценические функции* - (резонер, драматический резонер);
- *сценические положения* - (комик, трагик);

Сама же система амплуа предстает нам в следующем виде:

по действию (как актант):

герой, помощник, враг, предатель, даритель

по положению:

царь, влюбленный, возлюбленная, слуга, шут

по категории:

трагические, комические, драматические

по типу:

«Правители»	Герои (протагонисты)		Влюбленные
	<i>положит.</i>	<i>отриц.</i>	
<i>царь</i>	<i>молодой человек</i>	<i>злодей</i>	<i>он</i>
<i>царица</i>			<i>она</i>
<i>наследник престола</i>			
<i>отец семейства</i>			

Второстепенные мужские:	Второстепенные женские:	Слуги:	Шут:	Миф. существа:
--------------------------------	--------------------------------	---------------	-------------	-----------------------

<i>соратник</i>	<i>наперсница</i>	<i>слуга-помощник</i>	<i>шут-советчик</i>	<i>духи</i>
<i>полководец</i>		<i>слуга-растяпа</i>	<i>шут-комик</i>	<i>призраки</i>
<i>богатый старик</i>	<i>дуэнья</i>	<i>субретка</i>	<i>комический женский персонаж</i>	<i>добрые и злые божества</i>
<i>вестник</i>	<i>фаворитка</i>			
<i>священник</i>	<i>монахиня</i>			
<i>прихлебатель</i>	<i>гетера</i>			
<i>плут</i>				
<i>ребенок</i>	<i>ребенок</i>			



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

**АНАЛИЗ
ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**



ГЛАВА 1.

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

§ 1. Определение понятий «тема» и «идея»

Любое художественное произведение зависит прежде всего, от главной мысли, заложенной автором, или темы и идеи. Идеино-тематический анализ выделяет в произведении основную, центральную смысловую организацию материала под понятиями *тема* и *идея*. Если *анализ действия пьесы* изучает взаимосвязь событий и форму протекания действия, то идеино-тематический определяет смысл, который наполняет эти действия; отвечает на вопрос «почему это происходит?». Он занимается поиском мотивов, но мотивы - если говорить более точно - «суть абстрактные и универсальные понятия» по определению Пави, а темы в отличие от них есть конкретизированные и индивидуализированные мотивы, например: *мотив измены* - тема измены Катерины своему мужу, Тихону; *мотив любви* - Тема Любви Ромео и Джульетты; В литературе посвященной как общим, так и частным вопросам драматургии, понятия тема и идея освещены крайне скудно, а книг по идеино-тематическому анализу автору встречать не приходилось. Мы попробуем для начала разобраться в этих основных понятиях.

Что же такое «тема» и «идея»? Одни понимают под темой жизненный материал, который берется для изображения, другие - круг жизненных явлений, обстоятельств, которые воссоздаются художником в своем произведении. Тем не менее, все сходятся на том, что под «темой» следует понимать:

- а) некий жизненный материал / среду;
- б) некий объект изображения;
- в) некую эстетическую категорию;

Все это одновременно входит в понятие темы, но она не является простым «набором» жизненных впечатлений, а скорее ближе такое понятие как «принципы отбора» этих впечатлений для конкретного произведения. Дословный же перевод слова «*thema*» означает «то, что положено в основу». Пави так определяет тему: «общая тема - это резюме действия или драматического универсума, его центральная идея или организующий принцип»¹, далее добавляя, что тема - избитое в языке критики понятие - тем не менее, страдает недостатком точности.

Можно совершенно определенно сказать, что темы как таковой, единственно присущей данному произведению - не существует. Есть ряд тем, которые объединяются общим принципом, единым устремлением и среди которых каждый исполнитель выбирает некоторое количество тем, организывает их в некую совокупность и соподчиненность, называя это темой (или «своей» темой). Этот процесс иногда называется «трактовкой», т.к. она есть *самопроизвольная иерархизации тем*. С одной стороны это нарушает приданную автором пьесе цельность, с другой позволяет получать бесконечное количество интерпретаций.

¹ Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 378.

Тематическое единство напрямую связано с единством драматического действия, поэтому можно лишь теоретически отделять тему от формы ее реализации, т.к. практически содержание и форма не делимы друг от друга. Мы же стараемся разделить их на теоретическом плане для того, чтобы точно узнать исходные предпосылки того или иного действия. Пави справедливо отмечает, что «с выделением в пьесе некоторых тем начинается скорее внелитературная операция комментирования и интерпретации, чем научный анализ произведения»¹. Именно поэтому то «тема» более необходима в практической, постановочной работе, чем в строго научном исследовании; тема заставляет работать «двигатели психической жизни». Все действия персонажа укладываются в некий смысловой универсум, который описывается понятием «тема», так же этот универсум связан с мировоззрением и идеологией, которые обуславливают способы проявления темы в действии.

Драматургу присуща, с одной стороны, тема, которая пронизывает все его творчество и отражается в каждом произведении, с другой стороны, каждое произведение имеет свою тему, как отражение главной темы (или ее ракурса). Интересно проследить на примере периодизации творчества Шекспира, как менялась тема в зависимости от этапов его творчества. Согласно учебнику «История зарубежного театра»² все творчество Шекспира делится на следующие периоды:

1-й период (1590-1600) называют *оптимистическим*, в нем преобладают два жанра: комедии и хроники. Тема комедий - «праздник ренессансной личности, свободной и прекрасной»; хроник - торжество национального государства над средневековыми распрями»³.

2-й период (1600-1608) - *трагический* - «крушение гуманистических иллюзий», это время «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира». «Героям... трагедий становится ясно: мир безнадежно болен, в нем царствует зло».

3-й период (1608-1612) - *романтический* - период «Зимней сказки» и «Бури». «Реальные столкновение трагической действительности силой мечты разрешаются к благу человека».

Так авторы «Истории зарубежного театра» представляют себе периодизацию творчества Шекспира, мы не будем ни соглашаться, ни спорить с ними, т.к. уже писали выше о «самовольной иерархизации тем». Это пример наглядно может показать нам доминирование в разные годы творчества Шекспира той, или иной темы, которая становится главной на время, но тем не менее, подчиняется (на наш взгляд) одной центральной теме всего творчества Шекспира - «весь мир театр, люди в нем актеры». Определяя тему, мы волей или неволей сталкиваемся с личной жизнью автора, но и должны изучать ее лишь в той степени, которая поможет нам более точно разобраться в материале. Но нужно же соблюдать такт, быть предельно корректным, вторгаясь в чужую жизнь, (если вообще это необходимо), помня всегда: «не делай того, что не хочешь чтобы сделали тебе».

Многие исследователи отмечают, что в некоторых пьесах проблемный характер темы подчеркивается писателем уже в самом названии, например: «Бесприданница», «Горе от ума», «Без вины виноватые» и т.д. С какой-то частью этого утверждения можно согласиться, да в названии пьесы заключена тема, но это не исчерпывает вообще всего содержательного смысла названия. Название кроме тематического содержания

¹ Там же.

² История зарубежного театра. Театр Западной Европы. Учебник для культ. - просвет. и театр. учебн. заведений, ч. 1. Под общ. ред. проф. Г.Н. Бояджиева. - М.: Просвещение, 1971, стр. 195-196.

³ Все определения тем взяты из «Истории зарубежного театра».

несет в себе образность, смысловую нагрузку, символику то, что называется «ключом интерпретаций», но об этом более подробно в главе «Вопросы поэтики / название и смысл».

С понятием «идея» вопрос обстоит еще сложнее. Многие связывают идею с представлением о выводе, решении вопроса, который поставлен автором в данном произведении. Если сказать образно, то тема это ответ на вопрос «про что?», говорится в произведении или будет говориться исполнителями, тогда как идея - ответ на вопрос «ради чего?». Идея в подобной трактовке - это способ разрешения тех проблем и противоречий, которые обозначил автор в своем произведении, обозначаемых как тема. Исходя из этого, мы видим, что понятие темы более или менее однородно и стабильно, чем идея, т.к. способов разрешения может существовать множество, и каждый исполнитель выбирает более близкий ему, точнее «потенциально осуществимый» им как личностью, что в свою очередь тоже является «трактовкой». Таким образом, трактовка есть:

- а) самовольная иерархизации тем;
- б) потенциально возможное разрешение темы;

В практике могут быть случаи, когда идея не является прямым способом разрешения или ответом на поставленный вопрос. Об этом А.П. Чехов писал: «требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса»¹. Чехов считал, что для художника важно только второе - постановка вопроса, его же решение дело реальности, а не искусства. Искусство призывает, а не осуществляет.

Не стоит однако связывать «идею» с таким понятием, как «идеология». Мы говорим об «идее» как о художественно-эстетической категории, призванной описывать и закреплять особое явление организации материала в драматургическом произведении. Тем не менее, история знает немало примеров, когда «идея» подменялась или откровенно заменялась «идеологией» (господством одной идеи). На наш взгляд, ярким примером этого может служить творчество таких драматургов как Вишневский, Погодин, Тренев и др. Мы не намереваемся давать качественную характеристику их творчества - как известно о вкусах не спорят - мы лишь указываем на терминологическое смешение, а следовательно, и технологическое.

§ 2. Место идейно-тематического анализа в системе анализов драматургического произведения

Говоря об идейно - тематическом анализе как об определенном этапе в разборе драматургического произведения, необходимо отметить, что не только в очередности его применения, но даже и в отношении его названия не существует однородного мнения. Так, Поляков М.Я. советует начинать анализ пьесы с «идейно-эмоциональной структуры» или «творческой концепции автора». Уже из самого определения мы видим что:

- а) он лишает этот анализ понятия «темы» как категории;
- б) заменяет его понятием «эмоциональность», что является одной из форм

¹ Цит. по Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений. - М.: Просвещение, 1981, стр. 113.

психического отражения действительности, в то время как «идея» связывается со способностью человека ментально осмысливать действительность;

с) понятие «концепция» выражает образную интерпретацию действительности и присуща - как феномен - вообще всему художественному произведению;

Из чего же складывается «идейно-эмоциональная структура»? Из мотивов. Сначала всеобщих (идейных, социальных, психологических, бытовых и т.д.). Далее идет процесс индивидуализации общего мотива в частный, а затем уж анализируется способ осуществления / реализации этих мотивов в той или иной художественной форме. Так Поляков М.Я., анализируя творчество Гоголя, приходит к выводу: автору свойственны такие основные мотивы, как мотив всеобщего страха, мотив обмана. Эти мотивы разворачиваются в присущей ему (Гоголю) гиперболической манере, перемешивая быт с фантастикой. Далее автор¹ рассматривает двуплановость построения и восприятия драматургии Гоголя, тем самым, раскрывая функции двойственности этого мира. Здесь нам кажется, автор смешал воедино тематическое, идейное и эмоциональное восприятие, а когда он переходит к анализу формы и композиции, все окончательно смешивается. Мы считаем это смешение неправомерным, тем более с анализом формы и композиции; необходимо лишь выделить тематическую и идейную основу произведения. Нам могут возразить, что нельзя отделять, тем более умышленно форму от содержания т.к. это вообще немислимо. Мы с этим абсолютно согласны и отмечаем, что:

- а) делаем это лишь в теоретических целях, чтобы более точно определиться в дефинициях;
- б) постоянно отмечаем и будем еще не раз отмечать, что этот анализ переходит, или еще точнее завершается формально-композиционным, т.е. формой выражения этого, найденного нами смыслового содержания;

Необходимо сказать еще об одной особенности в понятии «идея»: это ее общественно-значимая функция. Гоголь называл театр «духовной кафедрой» и то, что могло бы прозвучать с этой кафедры, все то вечное, освещенное духом человеческим и воплощенным в слове, которое есть «логос» - это и восходит к понятию «идея».

§ 3. Взаимоотношение и взаимосвязь художественно-образной системы и понятий «тема» и «идея»

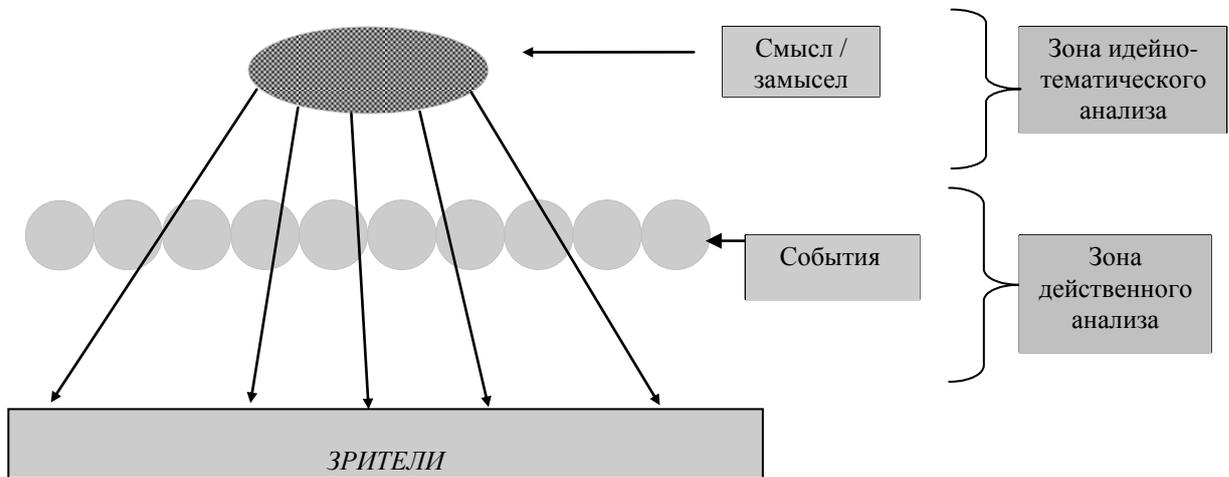
Как конкретно реализуются понятия тема и идея в театральной постановке? Затронем ряд принципов, которые органично связаны и неотделимы от идейно-тематического замысла. А именно:

1. *Взаимосвязь художественно-образной системы театрального представления с понятием «тема» и «идея».*
2. *Художественно-образная система относится к смыслу, «замыслу» и выражается на двух уровнях: актерском и режиссерском;*

Для актера работа с темой и идеей необходима как средство для возбуждения двигателей психической жизни, а значит реального воплощения роли. Для режиссера тема и идея определяет образ будущей постановки, сценографию и все материальное и

¹ См. Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. - М.: ГИТИС, 1980.

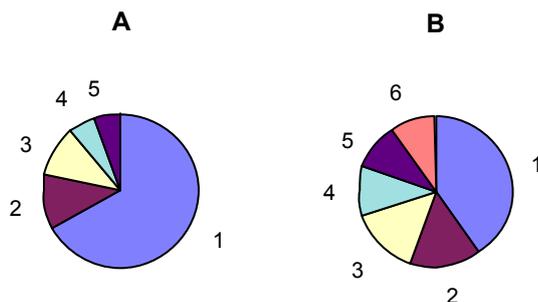
техническое оснащение, которое помогает донести смысл до зрителя. *Идейно - тематическое содержание в основном осуществляется через режиссерские средства выражения. Тема и идея влияет не только на формирование композиции пьесы, но в первую очередь театрального представления.* Приведем схему, иллюстрирующую последние положения



Смысл постановки выражается автором/ми спектакля и воспринимается зрителем через:

- | | |
|-------------------------|----------------------------------|
| * Фабулу. | * Музыкально-шумовое оформление. |
| * Актерское исполнение: | * Световое оформление. |
| * Действие; | * Костюм, реквизит. |
| * Текст; | * Символ, знак. |
| * Мизансцену. | |
| * Сценографию. | |

Как мы видим, основной смысл и содержание пьесы выражается через режиссерские средства. Мы рассматриваем театральное представление, структура которого характерна нашему времени. Но не всегда в истории театра было так и чтобы показать это, попробуем выразить удельное соотношение этих элементов выражающих смысл (замысел / трактовку) в двух диаграммах, которые мы условно назовем режиссерским и актерским театром. Мы их так назвали лишь по одному признаку: по «удельному» весу (да простят мне эту формулировку) *актера и его игры в том или ином представлении*

А - «актерский театр»

- 1 - Актер
- 2 - Сценография
- 3 - Мизансцена

Б - «режиссерский театр»

- 4 - Свет
- 5 - Музыка /Шумы
- 6 - Знак / Символ

§ 4. Взаимоотношение темы и идеи («исходных» и «ведущих» предлагаемых обстоятельств) в организации действия и композиции

Теперь нам остается рассмотреть еще одну сторону практического выражения идейно-тематического анализа - это его влияние на организацию и построение композиции. Начнем с того, что как таковой темы и идеи (в чистом виде) в спектакле не существует, они суть понятия, абстрактные универсалии. Хотя в истории театра были попытки, иногда достаточно устойчивые, их персонифицировать. Мы говорим о средневековых «моралите».

В каждой пьесе существуют те или иные выразители (носители) темы и идеи. Часть персонажей выражают «тему», т.е. существующий порядок, мироустройство, способ существования и т.д. Например: Кабаниха, Дикой в «Грозе»; Фамусов, Молчалин в «Горе от ума»; Монтекки и Капулетти в «Ромео и Джульетте». Как правило, именно они и открывают пьесу и занимают существенную часть экспозиции. Но где-то на втором плане, на заднем фоне существуют и действуют люди с совершенно противоположными взглядами, способами и формами существования, т.е. их антагонисты. Именно они и будут выступать в пьесе выразителями «идеи». Например: Екатерина, Кулибин в «Грозе»; Чацкий в «Горе от ума» и т.д. Так разделяются все персонажи, от протагонистов до статистов. Происходит, так называемая, группировка сил по конфликту, например:

Между: чем и чем

- | | |
|----------|-----------------|
| – добро | – зло |
| – любовь | – ненависть |
| – дружба | – предательство |
| – месть | – прощение |

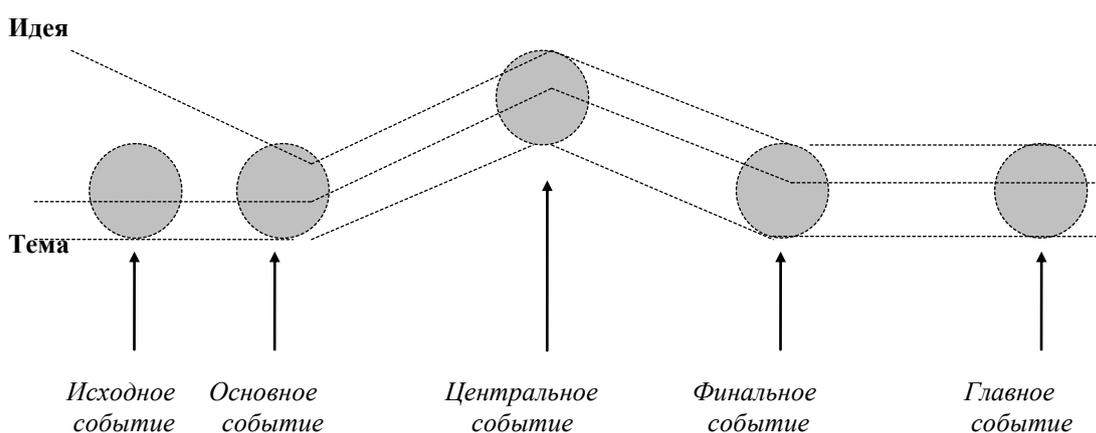
кем и кем

- | | |
|-------------|------------|
| – Екатерина | – Кабаниха |
| – ... | – ... |

— ...
— ...

Некоторые исследователи и практики театра дали следующее определение выразителям: темы - *исходные предлагаемые обстоятельства*; идеи - *ведущие предлагаемые обстоятельства*. Суть не в определениях, они могут быть совершенно разными, а в том как «исходные» и «ведущие» предлагаемые обстоятельства взаимоотносятся и взаимовлияют на организацию действия. Как мы уже отмечали выше, большая часть экспозиции, т.е. начала пьесы, посвящается описанию среды, в которой будет разворачиваться действие пьесы; это место «тем» - *исходные предлагаемые обстоятельства*. Толчком для их проявления служит «*исходное событие*» (например письмо, которое получил Городничий). Но подспудно зреют иные тенденции - *ведущие предлагаемые обстоятельства*- носители «идеи». Их вызывает к жизни и проявляет «*основное событие*», в котором происходит столкновение этих двух сил.

Так зарождается борьба, основной конфликт пьесы, который постоянно набирает силу и приобретает свое максимальное выражение в кульминации, или «*центральном событии*». Оно решает весь ход борьбы в ту или иную пользу, одна сторона терпит поражение и все действие пьесы стремительно движется к развязке. В «*финальном событии*» происходит окончание этой борьбы. Затем следует эпилог, или «*главное событие*», которое подводит уже не действительную (как «*финальное*»), а *смысловую* черту, итог под всем содержанием пьесы. Это некое резюме, в котором автор выражает все недосказанное или подводит к некой сумме смысла необходимого в данном произведении. Как правило, это место где в «полный голос» звучит «идея», например «бунт Тихона против Кабанихи в «Грозе»; примирение кланов Монтекки и Капулетти в «Ромео и Джульетте» и т.д. На наш взгляд так выражается в действии и проявляется в композиции «тема» и «идея». Это отношение можно отразить графически следующим образом:



* * *

ГЛАВА 2.

АНАЛИЗ ДЕЙСТВИЯ ПЬЕСЫ

§ 1. О разнице «метода действенного анализа пьесы и роли» и «анализа действия пьесы»

Данный анализ является одним из основных этапов в анализе драматургического произведения. Сразу же отметим, что его нельзя отождествлять с «методом действенного анализа пьесы и роли» разработанного К.С. Станиславским в последние годы своей жизни. Само слово «действие» понимается нами в более широком смысле, чем обычно в режиссуре, т.е. как конкретное психофизическое действие, производимое актерами / исполнителями на сцене. В нашем случае мы говорим больше о драматическом действии как о *ряде определенных событий, некоей коллизии, «истории»*, выражаемых всем актерско-режиссерским ансамблем в представлении на сцене.

Мы настаиваем на том, что при анализе драматургического произведения необходимо применять этот вид анализа, выявляющий структуру формообразования события и существования в нем персонажа (*со-бытия*). Во время же сценического воплощения пьесы, когда начинается работа с актером, необходим метод действенного анализа, который помогает выявлять природу и структуру действия каждого персонажа.

М.О. Кнебель, говоря о действенном анализе, указывала, что речь идет о «репетиционном методе». Г.А. Товстоногов называл его самым совершенным приемом работы с актером. Анализ Действия пьесы наоборот относится к «застольному» периоду работы над пьесой, когда важно вычленить события, найти принципы организации событий в событийный ряд, который составляет сюжет, найти причинно-следственный механизм развития событий и факторы его обуславливающие. Все это является задачами «анализа действия пьесы». Несомненно, что в этом анализе затрагиваются действия каждого отдельного персонажа, т.к. события возникают и развиваются под действием и воздействием поступков персонажей. Но подчеркнем еще раз: *само по себе действие персонажа не раскрывает структуру события как такового.*

Несомненным является тот факт, что анализ действия пьесы возникает на основе метода действенного анализа и несет его в своей основе. Они расходятся лишь в некоторых положениях. Найти их и подчеркнуть - задача данной главы. Кроме того, мы считаем необходимым, прежде чем рассматривать анализ действия пьесы и элементы его составляющие, обратиться сначала к методу действенного анализа. Мы рассмотрим историю его создания, что позволит, с большей ясностью, выделить то общее и различное, что есть в этих двух анализах.

§ 2. История создания метода действенного анализа

Метод действенного анализа, как новый прием работы, был предложен К.С. Станиславским в конце своей жизни для преодоления развивающейся пассивности актера, который при длительности «застольного» периода возлагает всю ответственность за создание роли на режиссера. К.С. Станиславский, как пишет Кнебель, «объявил войну пассивности актера, в чем бы она не проявлялась во время работы над ролью, или во всей деятельности творческого коллектива, при создании спектакля или в процесс его исполнения»¹. Но далее она добавляет, что внедрение в жизнь этого приема, в первую очередь ложится на плечи режиссера. Тем самым, как нам кажется, замыкая круг на режиссере. Тем самым мы приходим к парадоксу: хотел или нет этого Станиславский, но наиболее мощной творческой единицей при создании спектакля, остается по-прежнему режиссер, а актер пребывает все в том же зависимом от него положении. Только теперь режиссер возлагает на актера не только ответственность за создание роли, но и за проведение самих репетиций, которые должен организовывать режиссер. Таким образом, пассивность актера возводится в квадрат.

Второй предпосылкой создания метода явилось то, что прежний порядок репетиций основывался на искусственном разрыве (во время застольных репетиций) между психической и физической стороной исполнителя. Говоря о неразрывной связи между «жизнью человеческого тела» и «жизнью человеческого духа», об их полном единении, К.С. Станиславский, анализируя внешнее поведение персонажа, постепенно приходит к раскрытию внутреннего мира героя. Поэтому им был предложен краткий логический разбор, «разведка умом» и после актеру предлагалось выйти на площадку, для того чтобы выполнить свои действия в конкретно обстановке. После этого необходимо возвратиться за стол, для осмысления найденного и проверки насколько точно исполняется замысел драматурга.

Необходимо отметить, что практически во всех сочинениях К.С. Станиславского указывается на проникновение именно в замысел драматурга, а не в создание своего собственного. Для этого проникновения он придумывал различные системы и методы анализа. Насколько изменилось это убеждение в последующие годы, пожалуй, всем известно. Сейчас главенствующее положение занимает режиссерская «трактовка». Режиссер строит на основе пьесы свой замысел, свой смысл, а пьеса является лишь поводом к спектаклю, к выражению личной темы режиссера. Часто можно встретить такие выражения: «авторский жанр», «режиссерский жанр», «тема автора», «тема режиссера» и т.д. Во многом эта терминология оправдана тем, что первоначальная работа над разбором пьесы все же ведется через личностное отношение к материалу, через свой смысл, на пьесу смотрят сквозь очки своей темы.

Следует так же помнить, что первое прочтение пьесы уже есть трактовка, т.к. читая пьесу, мы по ходу сами расставляем смысловые акценты, наделяем персонажей теми или иными качествами. Порой режиссеру трудно бывает разобраться в авторском замысле, настолько сильно его личное впечатление от пьесы. Здесь именно и необходим анализ действия пьесы, который помогает разобрать пьесу на ряд составных, действенных элементов (событий), что является основой в выражении замысла драматурга. Третьей причиной создания метода действенного анализа стала опасность прямолинейного подхода к авторскому тексту.

Как уже отмечалось выше, весь метод состоит из двух частей: *разведка умом* и *разведка действием*. По этой схеме строится весь процесс работы над спектаклем. Но

¹ Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. - М.: Искусство, 1982, стр. 6.

для начала необходимо выяснить, на какую территорию производится разведка, что при этом выясняется и какие элементы позволяют нам раскрыть авторский замысел.

Этот процесс состоит из следующих этапов:

Работа по изучению «предлагаемых обстоятельств».

Выделение событий, фактов, событийного ряда.

Поиск «сверхзадачи» и «сквозного действия».

Определение «линии роли».

Работа над «внутренними монологами».

Работа над «видениями».

Работа над «характерностью».

Работа над словом.

Над этими элементами работают во время:

Этюдных репетиций.

В творческой атмосфере.

Эти положения сформулированы и определены в такой последовательности М.О. Кнебель в книге «О действенном анализе пьесы и роли». Мы попробуем их систематизировать и выразить схематично.

<p>I. Разбор пьесы и роли</p>	<ul style="list-style-type: none"> • предлагаемые обстоятельства • события • сверхзадача • сквозное действие 	<p><i>«Разведка умом»</i></p>
<p>II. Работа над ролью</p>	<ul style="list-style-type: none"> • оценка фактов • линия роли • этюдные репетиции 	<p><i>«Разведка действием»</i></p>
<p>III. Работа над образом (персонажем)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • внутренний монолог • второй план • «видение» • характерность • слово 	<p><i>«Разведка умом и действием»</i></p>

Мы не включили в эту схему «Творческую атмосферу» т.к. это предпосылка и главный фактор вообще любой творческой работы в театральном искусстве.

С точки зрения анализа драматургического произведения мы можем взять из метода предложенного К.С. Станиславским лишь его первый этап. Элементы, которые он в себя включает, являются так же частью анализа действия пьесы, поэтому мы рассмотрим их подробнее.

§ 3. Основные этапы в анализе действия пьесы

3.1. «Предлагаемые обстоятельства»

К.С. Станиславский дал необычайно широкое определение этому понятию: «фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки и прочее и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве»¹.

Это, очень объемное определение, но оно дает нам полное представление о драматургических и сценических предлагаемых обстоятельствах. Мы можем именно так их и разделить на:

1. *Предлагаемые обстоятельства, относящиеся непосредственно к пьесе:* фабула, факты, события, эпоха, время и место действия, интрига и т.д.
2. *Предлагаемые обстоятельства, относящиеся к спектаклю* - они обусловлены тем, что зритель приходящий в театр воспринимает как предлагаемые обстоятельства спектакля шум, свет, декорации, костюмы и т.д.

Таким образом, мы можем говорить о двойственной природе *«предлагаемых обстоятельств»*, с которыми сталкивается зритель приходящий в театр. Это «объективные» - присущие непосредственно драматургии (например, смерть отца Гамлета будет предлагаемым обстоятельством при любой трактовке) и «субъективные», т.е. привнесенные театром, они могут меняться от постановки к постановке. Исходя из этого, мы отделяем анализ предлагаемых обстоятельств относящихся непосредственно к пьесе и называем это процесс - *«анализом действия пьесы»*. Метод же действенного анализа одновременно исследует две стороны предлагаемых обстоятельств, смешивая их воедино.

Изучение предлагаемых обстоятельств первый и самый важный этап в разборе пьесы. Мы должны исследовать все факты и события, которые впоследствии оказали влияние на ход и развитие пьесы. Сюда входит анализ всей предыстории пьесы, функции которой в древнегреческой драматургии выполнял пролог. Неверно учтенный и ли пропущенный факт двигает дальнейшее исследование пьесы по неверному руслу и чем дальше, тем больше приходя в противоречие с материалом, пьесы. О важности создания этого некоего вымышленного мира во всей его целокупности, пишет У. Эко, подчеркивая, что первое с чего нужно начинать (и начинал он) - это создание (сотворение) некоего мира, в котором будет разворачиваться сюжет. Этот мир он называет *«космологическая структура»*. Сюда входит время, нравы, хроники, обстоятельства и т.д. Все это создает законы, по которым существуют персонажи данного мира и даже при всей ирреальности, поступки должны соответствовать установленным законам. «Созданный нами мир сам указывает, куда должен идти сюжет»².

Конечно же, не существует четко зафиксированной последовательности этапов, в изучении предлагаемых обстоятельств. Но можно предложить изучать их по следующей схеме.

Изучение эпохи, в которую писалась пьеса. Исторический политический и социальный контекст.

¹ Цит по: М.О. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. - М.: Искусство, 1982, стр. 18

² Эко У. Имя Розы. - М.: Книжная палата, 1989, стр. 440.

2. Эпоха в искусстве, которая господствовала в момент написания пьесы. Насколько она оказала влияние на содержание, форму и построение изучаемой пьесы. Здесь же выявляется и тип конфликта в искусстве данной эпохи.

3. Обстановка окружающая героев. Нрав, быт, уклад жизни (например, Москва начала XIX в. - в «Горе от ума»). Для некоторых пьес доля обязательной исторической достоверности очень велика и ее необходимо воспроизвести на сцене. Что будет окружать актера с первых минут его действия на сцене, из того, что описано автором в пьесе, решает, конечно же, постановщик, при этом он руководствуется анализом обстановки и художественной необходимостью ее воспроизведения.

4. Прошлое каждого из героев требует тщательного изучения. Где был Чацкий до его появления в Москве. Что произошло с Софьей за это время. Жизнь персонажа иногда бывает необходимо восстанавливать чуть ли не с рождения и до момента начала пьесы. Прошлое так же важно не только в исследовании жизни персонажей, но и среды их обитания. Например, чем жила Верона последние годы? Что происходило в Дании задолго до смерти отца Гамлета? Все эти вопросы требуют самого тщательного анализа, который постоянно приводит к настоящему.

5. Настоящее. Необходимо изучить те события, факты и обстоятельства в жизни героев, которые непосредственно предшествовали началу пьесы и которые послужили толчком к развитию действия (импульсом, катализатором). Что произошло между Молчалиным и Софьей в их «затянувшемся» свидании? Как принял Лир решение о разделе государства? И т.д. Кроме того, мы должны отойти немного от пьесы на расстояние и сделать общий обзор той жизни (т.е. среды), в которой существуют наши герои.

3.2. Основные события и их взаимосвязь

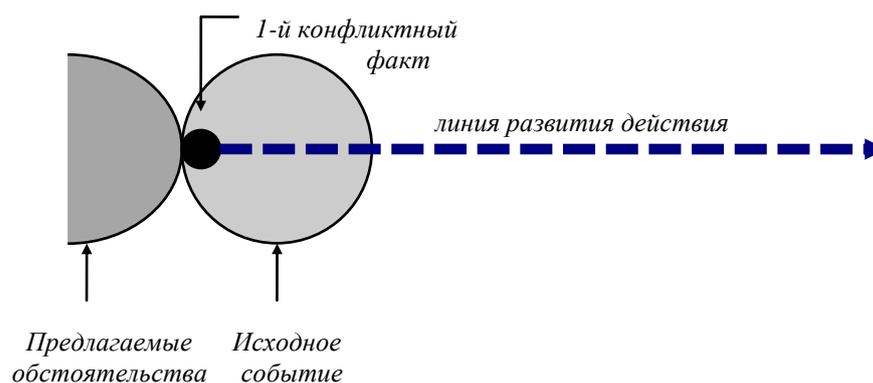
Так постепенно мы подходим к моменту начала пьесы, действие которой начинается с некоего происшествя, факта - его принято называть *событием*. Событие, по общему мнению, является выразителем конфликтного развития пьесы, поэтому основным признаком, отличающим событие, будет выявленный факт, который в свою очередь вызывает конфликтные отношения и побуждающий их к действию. Этот этап выявления событий, их последовательности и взаимодействия К.С. Станиславский называл началом «системного изучения пьесы». «Определяя события и действия, актер, невольно захватывает все более и более широкие пласты предлагаемых обстоятельств жизни пьесы»¹.

Но одних предлагаемых обстоятельств мало и недостаточно для начала действия пьесы, т.к. это только среда, из которой рождается основное действие. Необходим некий толчок, импульс, который даст движение всем обстоятельствам, закручивая их в некий узел, в единое и стремительное действие, направляя их вперед, к желаемому

¹ Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. - М.: Искусство, 1982, стр. 23.

разрешению. Этот импульс некоторые исследователи называют *«исходным событием»*.

Поиск единого, общего для всех лиц, открывающих действие пьесы, конфликтного факта - будет, по мнению Поламишева, определением *«исходного события»*¹. Так как, по его мнению, сам термин *«событие»* настраивает на поиск чего-то крупного, масштабного, но зачастую действие пьесы начинается с мелочи, незначительного факта, отсюда и происходит его определение как *«первый конфликтный факт»*. Мы согласны с этим определением, оно действительно крайне важно, тем более имеет практическое преимущество в конкретной работе по воплощению спектакля на сцене. Тем не менее, одного этого термина недостаточно. *«Первый конфликтный факт»* говорит нам о некоем действенном происшествии, создающем конфликтную ситуацию для всех действующих лиц пьесы на уровне действия (непосредственно психофизического). Но в исходный момент начала пьесы кроме действия крайне важно учитывать еще и другие пласты: идейно-тематический, философский, актантный и т.д. Все эти уровни не могут быть вовлечены полностью в понятие *«первый конфликтный факт»*. Нам кажется, что более уместным будет употребление термина *«исходное событие»*, так как само понятие *«событие»* является со-бытием различных уровней действия и смыслов, а *«исходное»* как *«исход»*, говорит об отправлении и изначалии. *«Первый конфликтный факт»* входит в структуру *«исходного события»*.



Насколько важен этот, первый, этап в анализе действия пьесы говорит тот факт, что Поламишев в своей книге, состоящей примерно из 220 страниц, главе о *«первом конфликтном факте»* отводит около 100, т.е. примерно половину всей книги. Все это обусловлено тем, что неверное определение *«исходного события»* заводит весь разбор в тенденцию, а затем в тупик.

Следующим этапом в анализе действия пьесы будет поиск *«основных конфликтных фактов»*. Ими, как пишет Поламишев, *«следует считать те факты, которые являются причиной конфликтных фактов, следующих за ними»*². А.Д. Попов называет следующий конфликтный факт - *«основным событием»*. Мы согласны с этим определением, т.к. оно более точно выявляет структуру этого события. *«Основным»* оно является потому, что здесь (именно здесь, а не в *«исходном»*), сталкиваются две равнозначные, противоборствующие стороны и с этого момента начинается непосредственно сам сюжет пьесы. Так, например, известие о приезде ревизора будет

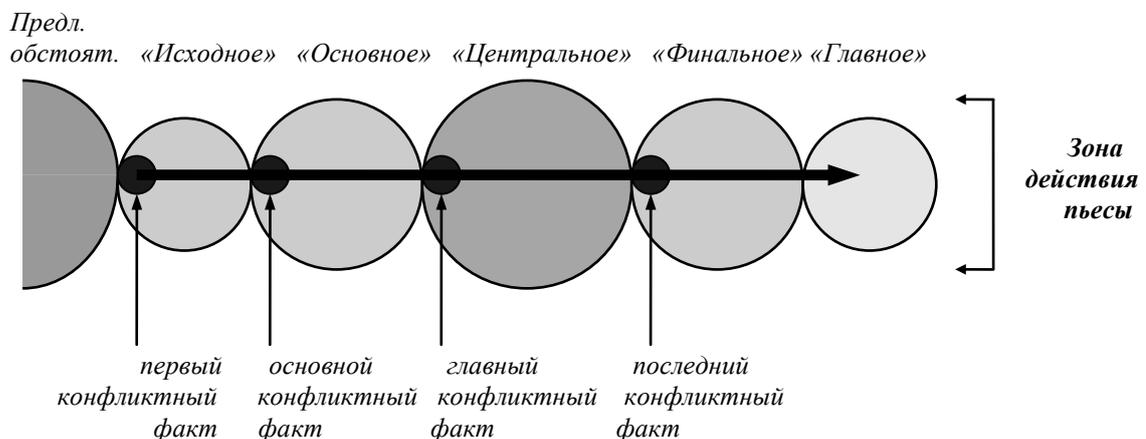
¹ Поламишев А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы - М.: Просвещение, 1982, стр. 139.

² Там же, стр. 145.

исходным событием, а принятие Хлестаковы за него - основным; вокруг него и будет строиться сюжет интриги «Хлестаков - ревизор». Это событие является основой для всего действия пьесы.

О структуре возникновения «основного события» мы говорим в статье «идейно-тематический анализ», здесь же отметим, что взаимоотношения между двумя этими событиями (исходным и основным) порождает определенную взаимосвязь действий, которую принято называть «событийным рядом». Можно сказать еще так: событийный ряд - это определенная, взаимообусловленная череда событий. Все эти события имеют разную форму, объем, значение, но среди них можно выделить одно крупное событие - «центральное». Поламишев называет его «главный конфликтный факт». Это событие является высшей точкой развития действия пьесы, пиком борьбы и естественно переломом в действии, после которого оно движется к финалу, развязке. В этом событии наиболее ярко выявляется идея автора, вся глубина конфликта лежащего в основе пьесы. Необязательно это событие лежит в середине пьесы, нередко оно ближе к концу, т.к. действие, постоянно нарастая, движется к своей развязке. Итогом этого движения становится «финальное событие» (или «последний конфликтный факт»), оно по существу является развязкой действия, финалом, где конфликт находит свое разрешение и где заканчивается непосредственно сюжет. Но окончание сюжета не есть еще окончание самой пьесы. За «финальным» событием следует «главное», которое является основной смысловой единицей пьесы. В нем автор в полной мере выражает идею пьесы, свое отношение к происшедшим событиям, некое резюме. Так им в пьесе «Гроза» является «бунт Тихона» после смерти Екатерины, сама же смерть - финальное событие. В «Ромео и Джульетте»: смерть Ромео и Джульетты - финальное событие; примирение родов - главное.

Таким образом, цепь основных событий, организующих действие пьесы, выглядит следующим образом:



Все перечисленные выше события это «основные события пьесы» на которых строится и организуется действие, на них основывается фабула, но они не исчерпывают всех событий в пьесе. Событийный ряд состоит, обычно из нескольких десятков событий (именно они и составляют сюжет). Поэтому следующим этапом (после поиска и выделения основных событий) будет определение всех событий пьесы, т.е. событийного ряда.

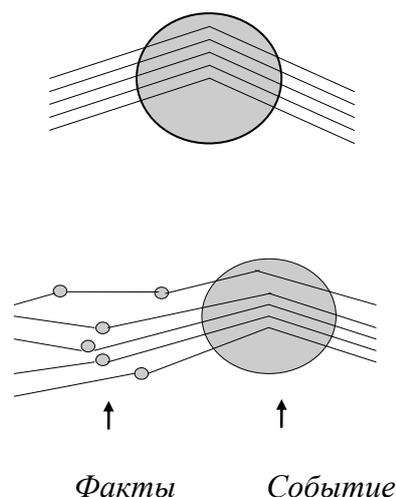
Для определения события Аристотелем был придуман хороший метод - «метод исключения». Впоследствии его ввел в обиход режиссерской практики К.С.

Станиславский. Его суть заключена в следующем: необходимо исключить какое-либо действие, происшествие из пьесы и посмотреть, не изменилось ли что-то в действие пьесы. Если да, то это событие; если - нет, то это факт. «Части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого»¹.

Например, исключим получение письма, от своего друга, Городничим о предстоящем приезде ревизора, что получится? Изменится все содержание пьесы. Значит это событие. А если в пьесе «Ромео и Джульетта» мы уберем приход священника в склеп в финале пьесы, то ничего не изменится (Джульетта все равно не сможет жить без Ромео). Значит это факт. Таким образом мы приходим к следующему пониманию разницы между «событием» и «фактом»:

«Событие» - это изменение действия всех персонажей пьесы. В зону события вовлекается все, что заполняет внутреннее пространство пьесы. После свершения события действие начинает развиваться совершенно по новому направлению.

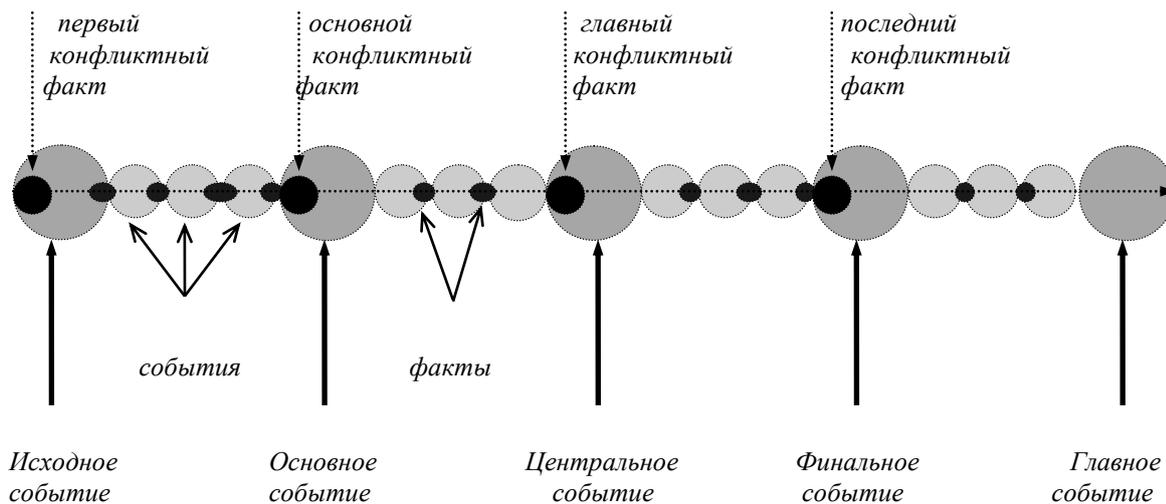
«Факт» - меняет действие отдельного персонажа или нескольких персонажей, но не оказывает того существенного воздействия, что событие, на весь ход пьесы.



3.3. Событийный ряд

Как мы уже отмечали в главе седьмой первой части, все события связаны между собой причинно - следственным механизмом: каждое событие причина последующего и следствие предыдущего; одно событие порождает другое и т.д. Это главная особенность событийного ряда. Основные события, о которых мы говорили выше, есть части событийного ряда, части наиболее значимые, факты же заполняют внутренне пространство пьесы, создавая ее оригинальную композицию, ее особенности и атмосферу. Весь же событийный ряд выглядит следующим образом:

¹ Аристотель. Поэтика, 1451a35.



Как события и факты организуют сюжет и фабулу мы рассмотрим отдельно в статье «Сюжет и фабула», а также их взаимоотношения в организации событийного ряда. Теперь мы перейдем к следующему этапу в анализе действия пьесы. Здесь нам будет необходимо остановиться на двух понятиях, введенных К.С. Станиславским, это «сквозное действие» и «сверхзадача». Они не только не утрачивают своего значения, но наоборот становятся более актуальными и значимыми, и это мы увидим при рассмотрении актантной модели.

«Сверхзадача»

О «сверхзадаче» К.С. Станиславский писал так: «все, что происходит на сцене, в пьесе, все ее отдельные и малые задачи, все творческие помыслы артиста стремятся к выполнению «сверхзадачи пьесы». Сверхзадача и сквозное действие - главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания»¹.

Вопрос о сверхзадаче Станиславский считал одним из самых главных в своей «системе». Какова же конечная цель? Ради чего все совершается на сцене и к чему стремиться? Ответить на эти вопросы, значит, найти сверхзадачу, которая собирает воедино все элементы и придает им движение, через «сквозное действие» к своему конечному результату. Определение сверхзадачи есть глубокое проникновение в духовный мир автора, в причины, побудившие его написать данное произведение. Не стоит думать, что сверхзадача это некая внутренняя, абстрактная категория в мировоззрении автора побуждающая писать. С одной стороны это так, но все же сверхзадача присуща и находится непосредственно в драматическом произведении. «Общая связь с ней - писал Станиславский - и зависимость от нее так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной отвлекающей внимание от главной сущности произведения». Но и здесь может произойти терминологическая путаница т.к. Станиславский в разных местах пишет о разных сверхзадачах: одна присуща автору и драматургическому произведению; другая - театру (актеру и режиссеру).

Всякая сверхзадача должна возбуждать «двигатели психической жизни», поэтому для актера важнее та сверхзадача, которая является аналогичной замыслу писателя, но

¹ Цит. по: Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. - М.: Искусство, 1982, стр. 32.

главное возбуждающая в душе артиста живой человеческий отклик. Необходимо искать сверхзадачу не только в произведении, но главным образом в своей душе. «Забывать о сверхзадаче, значит порвать линию жизни изображаемой пьесы» - писал К.С. Станиславский. Об этой, двойной природе понятия «сверхзадача» не стоит забывать при анализе действия пьесы, т.к. иногда (и это показывает практика последних лет) они расходятся. Есть *сверхзадача драматурга / пьесы* и *сверхзадача артиста / театра*. В «анализе действия пьесы» мы постоянно говорим о «сверхзадаче» писателя / пьесы.

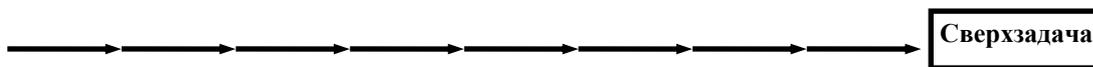
3.4. «Сквозное действие»

Этот элемент метода действенного анализа пьесы и роли также используется в анализе действия пьесы. Он как бы единый стержень, на который нанизано действие всех персонажей пьесы. Все действия, как отдельного персонажа, так и всех действующих лиц направлены в каждый отдельно взятый момент пьесы к какой-нибудь цели. При этом выполняется та или иная задача.

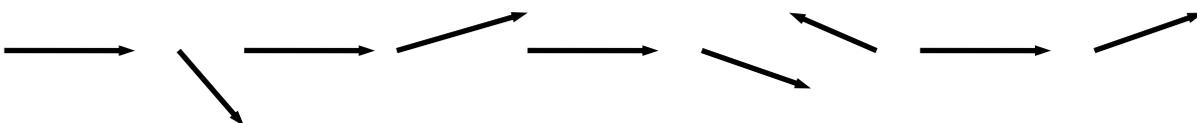


Подобных задач, которые решаются по ходу пьесы всеми персонажами множество, все они складываются в одну «сверхзадачу». Так же и все отдельные действия в итоге сливаются и составляют одно «сквозное действие» направленное на достижение сверхзадачи.

Мы используем для иллюстрации ряд схем предложенных Станиславским для объяснения принципа функционирования сквозного действия и превращения его в тенденцию при отсутствии сверхзадачи. Станиславский отмечал, необходимость того, что бы все без исключения задачи и их короткие линии действия роли направлялись в одну для всех, общую сторону - сверхзадачу.

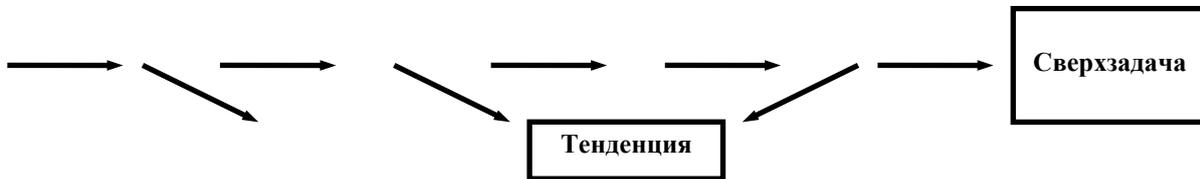


Так должно быть в идеале, но при отсутствии сверхзадачи происходит следующий процесс - общий хаос и неуправляемость действий - выражается он так:



Может произойти еще один «перекосяк», когда в пьесу вносится посторонний, не

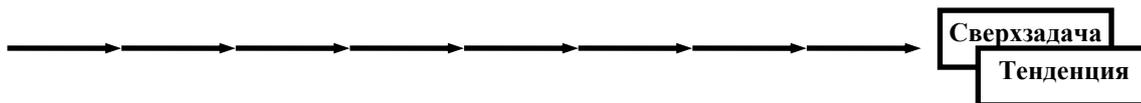
относящийся к ней смысл, точнее наверное, будет сказать цель, т.к. цель есть практическое выражение смысла. При этом сквозное действие частично остается, но ему приходится поминутно и постоянно отвлекаться в сторону привнесенной тенденции.



Любой смысловой объем можно разделить на три уровня:

- вечность;
- современность;
- злободневность;

При смешении их или внесении одного из этих элементов в старую пьесу и подмене им собственного содержания, мы можем наблюдать процесс ассимиляции смыслов, когда тенденция, т.е. несвойственный данной пьесе смысл становится ее сверхзадачей.



На этом нам хочется закончить краткий обзор понятия «сквозное действие», более подробную информацию можно найти в трудах К.С. Станиславского и в заключении напомним еще раз основные этапы в *«анализе действия пьесы»*:

- **Анализ предлагаемых обстоятельств.**
- **Поиск основных событий:**
 - a) исходное, основное, центральное, финальное, главное;
 - b) конфликтные факты;
- **Выделение событийного ряда:**
 - a) отделение событий от фактов;
- **Поиск сверхзадачи.**
- **Определение сквозного действия.**

* * *

ГЛАВА 3.

ФОРМАЛЬНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ

Формально-композиционный анализ является одним из важных этапов в разборе драматургического произведения. Он является разбором внешнего строения пьесы и принципов этого построения. Но дело в том, что до сегодняшнего дня подобного анализа, как такового не существовало в теории драмы, между тем в его необходимости не приходится сомневаться. Теория музыки, например, имеет такой предмет, как «Анализ музыкальной формы» и соответствующий учебник - «Строение музыкальных произведений». Анализ музыкальной формы является неотъемлемой частью любого исследования в музыке, а теория драмы лишена такой возможности. Мы посчитали необходимым иметь подобный анализ в теории драмы. В данной главе предлагается авторская концепция формально-композиционного исследования драматургического произведения. Его название составляют два понятия, на которых строится анализ внешнего строения пьесы: *«форма»* и *«композиция»*. По существу же, формально - композиционный анализ изучает:

Язык изложения.

Форму изложения (жанр).

Композицию событий.

Формальное построение (деление на акты, действия, явления).

В изложении данной темы мы постараемся осветить не только этапы применения анализа в работе над пьесой, но и принципы его организации. Кроме того, постараемся, насколько это возможно, рассмотреть некоторые элементы анализа на примере пьес отечественного и зарубежного репертуара (их список в конце главы). Начнем мы с формы изложения материала не только в драме, но и в литературе, т.е. в попытке описать и передать некое действие. Вопросы же композиции мы рассматриваем в отдельной главе.

§ 1. Форма изложения материала

Допустим, мы решили изложить некое происшествие, состоящее из трех событий, и возьмем два примера различных по временной продолжительности:

Опоздание на работу.

Ссора с начальником.

Увольнение.

Окончание школы.

Сдача вступительных экзаменов.

Поступление в институт.

Как писал Аристотель эти события можно изложить несколькими способами:

- автор ведет повествование со стороны;
- автор кто-то иной;
- автор остается самим собой;

- выводит в виде действующих лиц;¹

Автор может сам присутствовать в происходящих событиях.

- Он главный участник событий.
- Он наблюдатель.
- Автор передает чей-то рассказ.

Автор не присутствует в рассказе, а просто описывает события.

- Повествование ведется от какого-то лица.
- Повествование не ведется.

Эти способы изложение материала присуще в большей степени литературе, в драматургии мы лишены такого разнообразия, остается один способ: вывести персонажей нашего рассказа в качестве действующих лиц. И тогда наш рассказ будет выглядеть так:

А опаздывает на работу.

Б делает ему выговор.

А не соглашается.

А и Б ссорятся.

Б выгоняет А.

В оканчивает школу.

В сдает экзамены.

В поступает в институт.

Мы будем подробно останавливаться на литературных приемах для того, чтобы на сравнении лучше определить специфику и особенности театральной формы, и композиции.

Итак, мы рассмотрели *способы повествования*, теперь нам необходимо выбрать *форму изложения* наших событий. В литературе это можно сделать так:

- изложить в стихах.
- в прозе
- в различных жанрах: рассказ, роман, повесть, дневник, письма, записки и т.д.

Мы хотим привести в качестве примера «Героя нашего времени» как образец широкого использования различных форм изложения в одном произведении. Само произведение состоит из двух частей:

Часть 1 - Рассказ:

- от лица автора;
- от лица Максима Максимовича;
- от автора

Часть 2 - Журнал Печорина

- Рассказ
- Дневник.
- Рассказ

Так в одном произведении Лермонтов демонстрирует широкую палитру способов и форм повествования, мастерски владея ей. Но вернемся к нашим событиям (**А, Б, В**).

¹ Аристотель. Поэтика, 1448a20.

В драматургии не такое разнообразие форм выражения как в литературе, но тем не менее, и того что есть предостаточно. Первое, что мы должны выбрать - это *язык изложения*. Это может быть *проза* (как большинство пьес), *стих* (например «Горе от ума», «Маскарад» и т.д.) или сочетанием *проза + стих* (например как «Борис Годунов»). Отчего зависти этот выбор? Конечно же, от чувств, вспомним: «презренной прозой говоря». Проза - это вообще бытовой, коммуникативный способ общения. Стихами мы говорим в особенные, возвышенные минуты жизни: объясняем в любви, торжествуем, поздравляем и т.д. Все это необходимо учитывать при разборе пьесы.

Теперь необходимо рассмотреть и выбрать для описания наших событий - *форму изложения*. Это прежде всего *жанр*. Например: комедия, трагедия, драма, трагикомедия, фарс и т.д. (характеристика жанров в статье «о жанре»). Наш первый рассказ, «увольнение», можно изложить и как драму, и как трагедию. Второй рассказ - как драму, или же, как комедию (если наш герой ничего не знал и поступил «чуждом»). Как мы постоянно наблюдаем, любое формальное изложение идеи меняется в зависимости от содержания и того смысла, который мы вкладываем в изложение тех или иных событий. Но продолжим наше изложение, далее нам необходимо выбрать *композицию изложения*. Она может быть различной, например:

1. Линейное изложение.

А опаздывает на работу.

Б делает ему выговор.

А не соглашается.

А и Б ссорятся.

Б выгоняет А.

В оканчивает школу.

В сдает экзамены.

В поступает в институт.

2. Можно несколько изменить ход событий, например:

А и Б ссорятся т.к.

Б делает А выговор, за то, что

А опаздывает на работу.

А не соглашается.

Б выгоняет А.

В сдает экзамены.

В оканчивает школу.

В поступает в институт.

3. Можно начать с финала, т.е. использовать *кольцевую композицию*.

Б выгоняет А за то, что

А опаздывает на работу.

Б делает ему выговор.

А не соглашается.

А и Б ссорятся.

В поступает в институт.

В сдает экзамены.

В оканчивает школу.

В литературе все эти схемы изложения можно применять практически в любом жанре. Например, в форме писем (письма) или же дневника и т.д., можно излагать и по схеме 1, 2 и 3. Но в драме мы можем излагать, как правило, линейно, по схеме 1. Некоторые драматурги, да и режиссеры, применяют прием «ретроспективы» или «вспоминаний», меняя тем самым композицию. Как мы видим *форма* и *композиция* изложения с одной стороны совершенно самостоятельные категории. При одной и той

же форме можно использовать различные способы изложения и наоборот, в одном способе изложения использовать различные формы.

Завершим же наш процесс создания пьесы про **А** и **Б**, и пьесы про **В** выделением из всех событий этих историй наиболее значимые и менее происшествия, т.е. разобьем эти истории на акты по предполагаемому объему сценического времени и действию. Можно получить следующие схемы:

1а.*1-й акт - Опоздание.**2 - Наказание.**3 - Ссора.**4 - Увольнение.***1б.***1-й акт - Окончание школы.**2 - Сдача экзаменов.**3 - Поступление в институт.***2а.***1-й акт - Опоздание.**2 - Наказание. Ссора.**3 - Увольнение.***2б.***1-й акт - Окончание школы. Сдача экзаменов.**2 - Поступление в институт.***3а.***1-й акт - Опоздание. Наказание.**2 - Ссора. Увольнение.***3б.***1-й акт - Окончание школы.**2 - Сдача экзаменов. Поступление в институт.***4а.***1-й акт - Опоздание.**2 - Наказание. Ссора. Увольнение.***4б.***1-й акт - Окончание школы. Сдача экзаменов. Поступление в институт.*

Таких моделей может быть бесконечное число (ну или почти бесконечное). Можно еще разбить на сцены, действия и явления в зависимости от важности и первостепенности того или иного события. Естественно, что для определенного объема событий существует и определенный драматургический объем. Наши же рассказы естественно не растянуть на 4-х, 3-х актные пьесы, скорее это этюды или одноактные пьесы.

§ 2. Анализ формального построения

Деление действия пьесы может совершаться на:

Акты или Действия – общее композиционное деление;

Сцены – деление по событиям;

Явления – деление по мере появления персонажей ;

Обычно пьесы разделяются на 4 или 5 актов, так разделяется практически вся драматургия Нового времени. Но известны случаи и 6-ти актного деления («Мистерия-буфф» Маяковского). Деление на явления так же весьма характерны. Так например в пьесе «Ревизор» Гоголя 5 действий и 67 явлений:

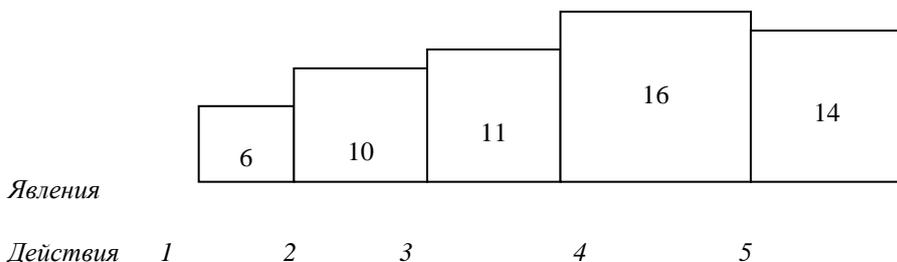
1 - 6; 2 - 10; 3 - 11; 4 - 16; 5 - 14

В «Бесприданнице» Островского в 4-х действиях 44 явления:

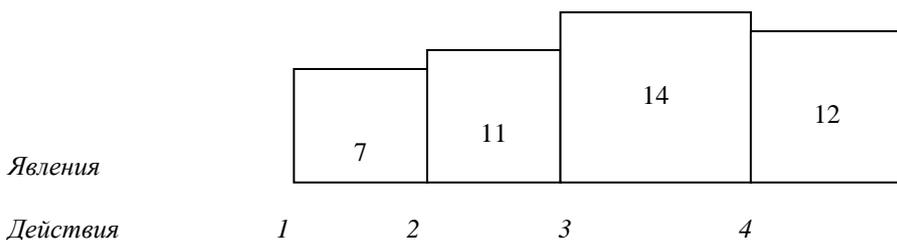
1 - 7; 2 - 11; 3 - 14; 4 - 12

Так можно рассмотреть множество пьес, но мы ограничены рамками данной работы, поэтому лишь отметим, что подобная операция является одним из этапов формально-композиционного анализа. Необходимо не только рассмотреть строение или подразделение на акты и действия какой-либо конкретной пьесы, но и соотнести это со всем творчеством автора: сколько пьес им написано, сколько обычно действий используется, явлений, сколько явлений в акте и т.д., то есть, посмотреть, в чем особенность именно этой пьесы. Это отнюдь не является пустым занятием или бессмысленным времяпрепровождением, подобный анализ очень многое открывает в изучении замысла автора. Мы попытаемся на примерах нескольких пьес продемонстрировать, что дает нам анализ действий и явлений. Если графически выразить объем каждого действия в явлениях, то можем получить ряд интересных моделей развития действия. Например:

«Ревизор» Н.В. Гоголя

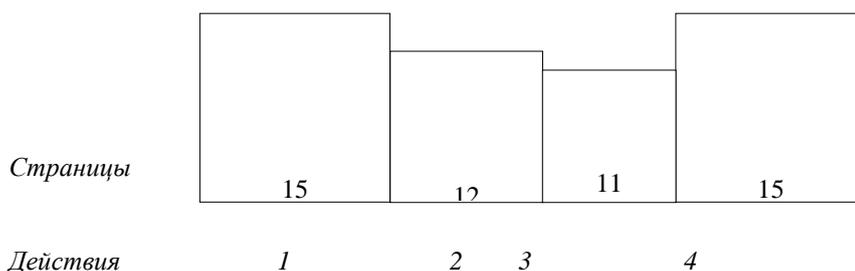


Этот метод позволяет нам наглядно увидеть, что действие в данной пьесе развивается с непрерывным нарастанием от первого к четвертому, которому автор уделяет наибольшее внимание. Так же и финал более чем вдвое превышает начало. Это является прямым указанием режиссеру при постановке данной пьесы. Подобную модель мы можем наблюдать и в «Бесприданнице» Островского:



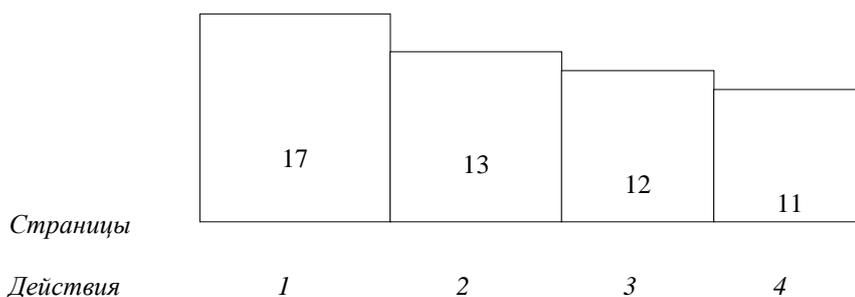
Но не всегда в пьесах присутствует деление на явления, например у А.П. Чехова. Тем не менее, мы все же можем вычислить примерный объем если не сценического, то текстового материала, если взять за единицу измерения страницы. Естественно этот метод весьма приблизителен, но при всей его грубости, тем не менее, он дает некоторую основу для анализа «удельного веса» и объема того или иного действия. Например

«Чайка» А.П. Чехова¹.

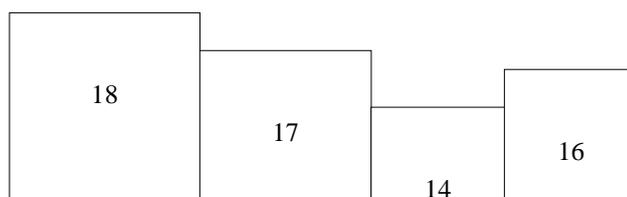


Мы можем отметить, что в данной пьесе большую важность автор придает началу и финалу, т.е. зарождению и окончанию событий составляющих основу данного драматургического произведения. Действие также может строиться и на постепенном, непрерывном убывании (как бы «угасании»), что будет являться главным принципом постановки. Подобную модель мы можем наблюдать в пьесе «Три сестры» и «Вишневый сад» Чехова.

«Вишневый сад»

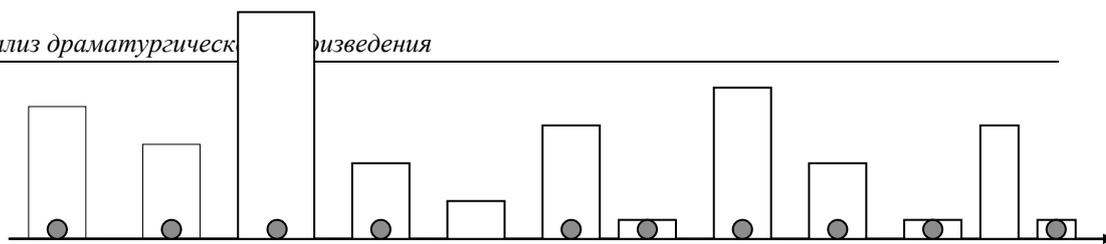


«Три сестры»



По композиционному построению интересно будет рассмотреть пьесу Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети», которая демонстрирует нам монтажный принцип действия эпического театра. Пьеса состоит из 12 картин и если мы их изобразим по общему объему, то получим следующую модель:

¹ Для анализа этой и всех последующих пьес были взяты издания стандартного формата 84x108 1/32.

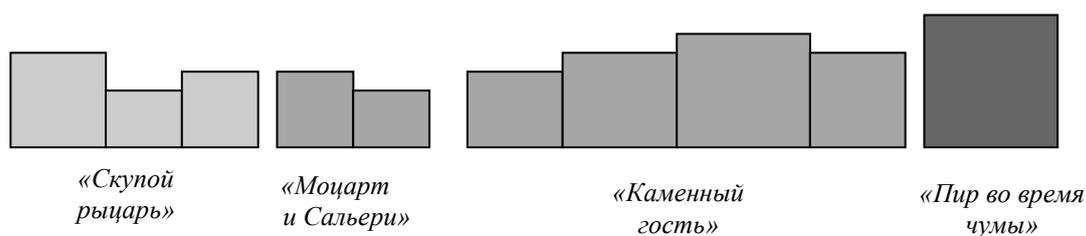


Картины: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Эта пьеса интересна еще тем, что в ней проза сочетается со стихами, так называемыми зонгами (на рисунке они обозначены кружочками). Есть еще в этой пьесе интересные решения, например: перед каждой картиной Брехт дает как бы краткое ее содержание, фабулу, как бы предваряя, а точнее анонсируя действие. Эти приемом он как бы возвращает (отсылает) нас к традициям античного хора.

Наш краткий обзор моделей построения и деления пьес по объему, нам хотелось бы завершить совершенно уникальной пьесой, которую принято называть «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. Это произведение состоит из 4 совершенно отдельных друг от друга пьес и здесь нам будет интересно рассмотреть не только их соотношение в объеме каждого отрывка, но и последовательность.

Итак, в «Скупом рыцаре» 3 сцены; в «Моцарте и Сальери» - 2; в «Каменном госте» - 4; в «Пире во время чумы» - 1.



Следует отметить и тот факт, что Пушкин стремился рассказать о том или ином пороке (смертном грехе) в каждой пьесе, но из семи смертных грехов, он выбирает четыре и ставит их в следующей последовательности:

Семь грехов смертных

Гордость.
Сребролюбие.
Блуд.
Гнев.
Чревоугодие.
Зависть.
Уныние.

«Маленькие трагедии»

Скупость.
Зависть.
Блуд.
Уныние / Чревоугодие.

§ 3. Элементы анализа

«Афиша»

Под афишей мы понимаем не только список действующих лиц помещаемых

автором в начале пьесы или в театральной программке (что дает возможность познакомиться с персонажами еще до начала пьесы), но саму систему персонажей: их соотношение, степень родства, социальное положение, общее количество, разделение на мужчин и женщин и т.д. В афише автор указывает тех персонажей, которые в достаточной степени индивидуализированы, остальные упоминаются как участвующие в действии (слуги, толпа, солдаты и т.д.). Как правило, во многих пьесах количество персонажей обуславливается тем объемом содержания, которое несет в себе фабула (интрига) и на которой строится сюжет. Мы выбрали из мировой драматургии 64 пьесы 40 авторов (см. их список в конце главы) от Эсхила до Мрожека и проанализировали количество персонажей в этих пьесах (см. таблицу в конце статьи). В результате получилось, что в:

- Древней Греции драматурги задействовали в своих пьесах примерно **7** персонажей;
- в Испании и Италии примерно **11-16**;
- 70% всех пьес мирового репертуара примерно **16 - 19**, не считая массовки;
- в пьесах театра парадокса примерно **3 - 6** персонажей;

Но самые многочисленные по количеству действующих лиц пьесы принадлежат перу следующих авторов:

- Шекспир - до **30**;
- Пушкин «Борис Годунов» - примерно **20**, не считая массовки;
- Гоголь «Ревизор» - **25**;
- Метерлинк «Синяя птица» - **55**;¹

Наверное, можно задать вопрос: зачем же нам так необходимо считать персонажей? Ответ прост и ясен - любое содержание требует адекватно выраженной формы, а действие, разыгрываемое на театральных подмостках, разыгрывается прежде всего, людьми (персонажами). Объем действие в первую очередь вызван и зависит от того или иного количества персонажей, т.к. они (т.е. персонажи) есть прежде всего, *выразительные средства* того замысла, который положен в основу пьесы.

Следующим этапом в анализе афиши является та последовательность, в которой автор расставил своих действующих лиц. Как правило, драматург предлагает нам в начале пьесы список персонажей, в определенной последовательности исходя из следующих соображений:

- по *действенной значимости* - т.е. вначале герои (протагонисты), далее персонажи «второго план» и в конце слуги и т.д. (незначительные действующие лица);
- по *социальной значимости* - т.е. первыми персонажи выше всех стоящие на сословной социальной лестнице: король, королева, принц, принцесса, первые сановники, дворяне и т.д.;
- по *родственным отношениям* - члены одной семьи, или люди, состоящие в определенных родственных отношениях (см. «Волки и овцы» А.Н. Островского);
- по *смыслу* - персонажи, может быть, которые и не соответствуют тому объему действия, но важнее всех по идейно-тематическому замыслу.
- по *мере появления* персонажей - принцип, когда персонажи расставлены

¹ Мы отметим, что наши подсчеты носят примерный характер. Любой заинтересовавшийся может произвести их сам и придти к любопытным результатам.

по мере появления их в пьесе;

- по группировкам - например в «Сирано де Бержераке» противопоставление мужчин и женщин;

Кроме того, в афише указывается признаки, удостоверяющие персонажей: возраст, внешность, характер, особые приметы, привычки, служебное положение, профессиональную принадлежность и т.д. Например:

- *Аристарх Владимирович Вышневецкий - одряхлевший старик, с признаками подагры* («Доходное место» А.Н. Островского).
- *Шипучин Андрей Андреевич, председатель правления N-ского Общества взаимного кредита, нестарый человек с моноклем* («Юбилей» А.П. Чехова).
- *Аполлон Викторович Мурзавецкий, молодой человек 24-х лет, прапорщик в отставке, племянник Мурзавецкой* («Волки и овцы» А.Н. Островского).

Рассмотрим коротко еще несколько примеров.

- А.П. Чехов «Дядя Ваня». В афише автором заявлено 9 персонажей: 5 мужчин и 4 женщины. Из них 3 - молодые люди; 6 - «в возрасте». Многие из них, скажем так «обделенные» жизнью, о чем говорят прилагательные: отставной, обедневший, старая вдова, дочь от первого брака. Так же мы узнаем, что действие происходит в усадьбе Серебрякова: 3 - хозяева (разной значимости); 2 работника; остальные гости. По социальному положению: 7 - благородного происхождения, но полезных для общества только один (врач), остальные уже свое отслужили. Персонажи расположены по родственному отношению (5 членов одной семьи), затем идут друзья (2) и работники (2).

- А.П. Чехов «Три сестры». Действующих лиц - 14: 9 мужчин и 5 женщин. Возраст персонажей не указывается, за исключением няньки, старухи 80 лет и сторожа («глубокий старик»). У женщин не указывается род занятий, кроме той же Анфисы - нянька. Мужчины преимущественно военные, но есть несколько гражданских. Их соотношение таково: гражданских - 3 (брат, учитель, сторож), они открывают и замыкают список; 6 военных (все офицеры). Военные расположены по званию, за исключением Тузенбаха, который выше многих по сословию. Сторож и нянька замыкают список, т.к. ниже всех по сословию, возрасту и значимости в действии. Открывают список Андрей (брат сестер) и его невеста (потом жена) Наталья, затем идут сестры. Можно сказать, что действие пьесы еще не началось, а Наталья разбивает семью уже в самой афише. После сестер идет муж одной из них. В этом тоже свой символизм, т.к. в отличие от Натальи ему не удалось разъединить семью Прозоровых и сделать одну из сестер своей женой (создать свою семью). Самое знаменательное, что членам семьи Прозоровых, автор не дает каких либо характеристик. Сестры названы просто по имени (Ольга, Маша, Ирина), брат по фамилии имени отчеству. Действие же не заключается только лишь в семье Прозоровых, как следовало бы ожидать. Автор указывает: «действие происходит в губернском городе».

В заключении отметим, что не всегда авторы дают афишу в начале пьесы, Островский в некоторых своих пьесах (например «Без вины виноватые») пишет перед каждым действием тех персонажей, которые только в нем и участвуют. Так или иначе, афиша или перечень действующих лиц, это акт, решающий многое в том, «как они

будут восприняты в ходе интриги, что бы они ни делали или ни говорили; часто - это первое слово драматурга»¹.

«Место действия»

Анализ количества мест действия дает нам возможность судить о пространственно-смысловых решениях, которые использует автор для выражения своего замысла. Практически во всем анализируемых нами пьесах количество мест действия колеблется от 1 до 5-7 и редко превышает 10. Здесь необходимо отметить роль теории о *трех единствах* (места, времени и действия) в истории театра, которая во многом и обусловила этот показатель. Тем не менее, некоторые драматурги могли совершенно игнорировать это требование, например:

- Шекспира от 9 до 20;
- Пушкин - примерно 20;
- Ибсен - примерно 22;
- Метерлинк - 16.

Но здесь не стоит ограничиваться всего лишь простым перечислением. Необходимо понять принцип такого пространственного решения и те возможности, которые в нем заложены. Даже если все происходит в одном доме. Например, в пьесе «Дядя Ваня» А.П. Чехова действие происходит в усадьбе Серебрякова и распределяется по картинам так:

- 1 действие - *сад* (место для завтрака (сервированный стол с самоваром) и досуга (рядом качели и лавки));
- 2 действие - *столовая* (время - ночь);
- 3 действие - *гостиная* (с тремя дверьми, что позволяет персонажам улизнуть, подслушивать, подглядывать и т.д.; с другой стороны перепутье - дороги направо, налево, посередине);
- 4 действие - *комната Ивана Петровича* (одновременно спальня, контора) и две двери (в покои и сени);

(*Prim.: в доме 26 комнат*)

«Среда»

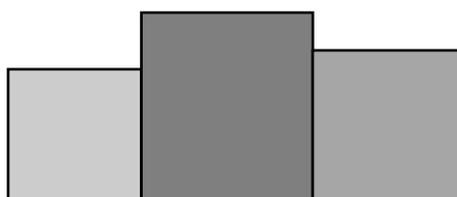
Среда это тот природный и культурный ландшафт, где происходит действие: улицы, парки, дома, комнаты, «фамусовская Москва» и т.д. Если, например, посмотреть, где происходит действие в пьесах Чехова, то увидим, что из 5 пьес в 4-х действие происходит в имениях, только действие «Трех сестер» разворачивается в городе. Можно проанализировать соотношение природной и человеческой среды. Например:

	на природе	в доме
«Иванов»	1 действие	3 действия
«Чайка»	2 - / -	2 - / -
«Дядя Ваня»	1 - / -	3 - / -

¹ Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 327.

«Три сестры»	1 - / -	3 - / -
«Вишневый сад»	1 - / -	3 - / -
Итого:	6	14

Можно подобные соотношения выразить и графически. Так, например, в пьесе Островского «Бесприданница» мы можем наблюдать следующее соотношение сред:



*Комнаты / Сад, аллея / Толпа горожан
гостиные / река / прохожие*

Для Островского вообще характерно выносить действие из помещения на улицу, вводить случайных прохожих, толпу горожан и т.д. Так в пьесе «Таланты и поклонники», «Последняя жертва», «Без вины виноватые», «Гроза» и др. события разворачиваются на фоне сада, садовых аллей, при этом вокруг присутствует большое количество разного рода людей. У Островского есть три «усадебные пьесы» (из примерно 47), что весьма примечательно. Это - «Воспитанница», «Лес», «Волки и овцы».

«Время»

В основном в большинстве пьес соблюдается закон единства времени и оно не выходит за пределы одного дня. В некоторых пьесах действие занимает несколько дней, максимум недель. Но есть и более продолжительные по времени, выделим лишь несколько:

- «Борис Годунов» — 6 лет
- «Сирано де Бержерак» — 15 лет
- «Иванов» — около года
- «Чайка» — 2 года
- «Мамаша Кураж» — 12 лет

Наиболее необходим и весьма интересен, при разборе пьесы, анализ времени суток или времени года, в тех пьесах, где это играет существенную роль (особенно у Чехова) в создании атмосферы. Обратимся к Чехову. У него в 20 действиях пяти пьес действие происходит:

- *вечером* — в 9 действиях
- *в полдень* — 5
- *утром* — 3
- *ночью* — 2
- *днем* — 1

Недаром Чехова называли «певец сумеречных настроений», на что он изрядно обижался. Более точное распределение среды по пьесам мы дадим в таблице № 3 в конце главы.

«Разное»

Под этим пунктом может быть анализ различных элементов действия или факторов его обуславливающих. Например, Поламишев сообщает, что в пьесе Пушкина «Борис Годунов» слово «народ» и «народное» употребляется около **60** (!) раз, косвенное употребление этого же понятия (в смысле «толпа», «чернь» и т.д.) - более **100**. Конечно же, это наблюдения позволяет сделать определенные выводы о идейно - тематическом содержании и том глубинном смысле, заложенном в этой пьесе. В «Дон Карлосе» Веги, например, 5471 стихотворная строка (полное представление данной пьесы займет 7-8 часов), а в «Гамлете» - 3175.

Под пунктом *«разное»* в формально-композиционном анализе, мы повторяем, можно анализировать различные элементы - это простор для фантазии. Тем более что этот анализ не ограничивается рассмотрением выше перечисленных компонентов. Их количество может свободно варьироваться в зависимости от необходимости и практической реализации от пьесы к пьесе. Наша задача дать лишь направление в исследовании формы и композиции. Мы так же стремимся подчеркнуть, что это исследование весьма важный этап в разборе пьесы, им нельзя пренебрегать так как автор, пытаясь придать стройность своему изложению материала, искал наиболее выразительную форму и тщательно над ней работал. Конечно же, мы не призываем к различным формальным «измам», тем более что свести спектакль к простому диалогу никогда не поздно, но всякое исследование в данной области только обогащает спектакль, его форму и другие компоненты, выражающие смысл. Как правило, все непонятое есть просто не выраженное.

В заключении нам бы хотелось отметить необходимость и важность соотнесения исследуемых элементов формы и композиции с:

- *всем творчеством автора* - (создание авторского контекста);
- *с эпохой в искусстве* когда была написана пьеса и творчеством современников-драматургов;
- *с мировой историей развития драмы*, хотя бы в краткой форме;

Все это поможет рассмотреть пьесу с совершенно новых, неожиданных позиций, выведет ее из оков «сюеминутности» и даст возможность почувствовать ее как этап в общем развитии драмы, искусства, а значит и духовной жизни человека.

* * *

**Список пьес
использованных в анализе формальных элементов
при написании данной статьи.**

- | | |
|----------------------------------------------|------------------------------------|
| <i>Сенека</i> «Медейя» | <i>Сумароков</i> «Хорев» |
| <i>Эсхил</i> «Прометей» | «Синав и Трувор» |
| <i>Еврипид</i> «Антигона» | <i>Фонвизин</i> «Недоросль» |
| <i>К. Гольдони</i> «Слуга двух хозяев» | <i>Грибоедов</i> «Горе от ума» |
| <i>К. Гоцци</i> «Турандот» | <i>Пушкин</i> «Маленькие трагедии» |
| <i>Лопе де Вега</i> «Фуэнте Овехуна» | «Борис Годунов» |
| «Собака на сене» | <i>Лермонтов</i> «Маскарад» |
| <i>Тирсо де Молина</i> «Благочестивая марты» | <i>Гоголь</i> «Ревизор» |
| <i>Кальдерон</i> «Враг своей чести» | <i>Островский</i> «Гроза» |
| <i>Мольер</i> «Тартюф», | «Бесприданница» |
| «Плутни Скапена» | «Таланты и поклонники» |
| «Мещанин во дворянстве» | <i>Тургенев</i> «Месяц в деревне» |
| <i>Шекспир</i> «Ричард III» | <i>Чехов</i> «Чайка» |
| «Гамлет» | «Вишневый сад» |
| «Ромео и Джульетта» | «Три сестры» |
| «Макбет» | «Дядя Ваня» |
| «Буря» | <i>Горький</i> «На дне» |
| «Сон в летнюю ночь» | <i>Андреев</i> «Жизнь Человека» |
| <i>Корнель</i> «Сид» | <i>Булгаков</i> «Дни Турбиных» |
| <i>Расин</i> «Федра» | <i>Эрдман</i> «Самоубийца» |
| <i>Вольтер</i> «Заира» | |
| <i>Бомарше</i> «Женитьба Фигаро» | |
| <i>Ростан</i> «Сирано де Бержерак» | |
| <i>Шиллер</i> «Мария Стюарт» | |
| <i>Ибсен</i> «Пер Гюнт» | |
| «Кукольный дом» | |
| <i>Метерлинк</i> «Слепые», | |
| «Синяя птица» | |
| <i>Б. Шоу</i> «Пигмалион» | |
| <i>Брехт</i> «Трехгрошовая опера» | |
| «Мамаша Кураж...» | |
| <i>Пиранделло</i> «Шесть персонажей...» | |
| <i>Де Филиппо</i> «Велика магия» | |
| <i>Мрочек</i> «Дом на границе» | |

Таблица № 1.

Автор	Кол - во персонажей (в среднем)	Кол-во мест действий	Время
Эсхил	7	1	<i>(в основном время укладывается либо в рамки одного дня, либо нескольких дней. И от нескольких дней до месяца. Мы отметим лишь те, что превышают эти сроки)</i>
Софокл	10	1	
Еврипид	7	1	
Сенека	7	1	
Лопе де Вега	15-16	2-5	
Шекспир	16-29	4-9; 15-21	
Тирсо де Молина	11	7	
Кальдерон	14	5	
Корнель	12	1	
Мольер	11-16	1	
Расин	9	1	
Вольтер	9	1	
Бомарше	16	5	
Гольдони	11	5	
Гоцци	14	3	
Сумароков	6-8	1	
Фонвизин	14	1	
Шиллер	17	5	
Грибоедов	18	3	
Пушкин	2-5; 20	1-3; 20	
Лермонтов	8	7	
Гоголь	25	2	15 лет
Островский	8-12	3-5	
Тургенев	13	3	
Ростан	20	5	
Ибсен	11-23	22	
Метерлинк	20	16	1,2 года
Шоу	16	3	
Чехов	13-14	3-4	
Горький	17	2	12 лет
Андреев			
Булгаков	15-20	4	
Эрдман	16	4	
Брехт	10-13	5-7	
Пиранделло	19	3	
Де Филиппо			
Ионеско	6	1	
Беккет	2	1	
Жене	3	1	
Мрощек	6	2	

*Количество персонажей дается примерно, учитывая лишь основных действующих лиц.
Массовка нами не учитывалась.*

Таблица №2.

Название	жанр	Кол-во действий	Кол-во персонажей	Объем (страницы)
«Лебединая песня»	драматический этюд	1	2	8
«Иванов»	драма	4	14	66
«Медведь»	шутка	1	3	15
«Предложение»	шутка	1	3	15
«Трагик по неволе»	шутка	1	2	6
«Свадьба»	сцена	1	10	14
«Юбилей»	шутка	1	5	14
«Чайка»	комедия	4	13	54
«Дядя Ваня»	сцены из деревенской жизни	4	9	50
«О вреде табака»	сцена-монолог	1	1	5
«Вишневый сад»	комедия	4	13	54
«Леший»	комедия	4	13	72
«Три сестры»	драма	4	14	66

Таблица №3.

«Иванов»
(имение)

около года

Действия	1	2	3	4
Явления	7	13	9	11
Страницы	15	16	19	13
Время	вечереет	вечер	полдень	вечер
Место	сад	зал	кабинет	гостиная

«Чайка»
(имение)

2 года

Действия	1	2	3	4
Явления	-	-	-	-
Страницы	15	12	11	15
Время	вечереет	полдень	утро	вечер

<i>Место</i>	парк	спортплощадка	столовая	гостиная
	аллея	цветники		шумят деревья

«Дядя Ваня»
(имение)

<i>Действия</i>	1	2	3	4
<i>Явления</i>	-	-	-	-
<i>Страницы</i>	10	13	14	10
<i>Время</i>	3 часа дня	ночь	день	осенний вечер
<i>Место</i>	сад, аллея	столовая	гостиная	комнаты дома
	пасмурно	молния		тишина

«Вишневый сад»
(имение)

<i>Действия</i>	1	2	3	4
<i>Явления</i>	-	-	-	-
<i>Страницы</i>	17	13	12	11
<i>Время</i>	рассвет	закат	вечер	
<i>Место</i>	детск. комната	поле	гостиная	детск. комната
	май, холодно	звук лопнувшей струны	танцы	звук лопнувшей струны
	цветут деревья			рубят деревья

«Три сестры»

<i>Действия</i>	1	2	3	4
<i>Явления</i>	-	-	-	-
<i>Страницы</i>	18	17	14	16
<i>Время</i>	полдень	вечер, 8 ч.	Ночь, 3 ч.	День, 12 ч.
<i>Место</i>	гостиная	гостиная	комната	сад, аллея
	солнечно	нет огня	пожар	

«Леший»

<i>Действия</i>	1	2	3	4
<i>Явления</i>	9	10	16	12

<i>Страницы</i>	19	15	18	19
<i>Время</i>	3 часа дня	2 часа ночи	день	
<i>Место</i>	сад	столовая	гостиная	лес
		МОЛНИЯ		

ГЛАВА 4.

АКТАНТНАЯ МОДЕЛЬ

Мы решили включить в число анализов применяемых при разборе драматургического произведения *«актантную модель»*, так как считаем что на сегодняшний день это лучший метод в системе теоретического исследования действия пьесы, ее основных сил и их взаимоотношения. Возможность графического изображения данной модели и сама ее идея позволяет по новому подойти к рассмотрению действующих сил составляющих ядро пьесы. Данная модель увязывает много понятий в единую систему, включает даже идейно тематический анализ, но не оперирует им, а описывает уровни его применения. Долгие годы информация об актантной модели была недоступна широкому кругу театральных работников и исследователей. До сих пор не переведено ни одной книги по данной теме. Все это лишь обедняет отечественную науку о театре. Незнание и не использование данной модели в системе анализа драматургического произведения очень часто приводит к размытости таких понятий как «действие» и «характер». Даже более того, эти понятия искусственно разрываются, создавая тем самым многочисленные ошибки.

§ 1. История создания

Понятие «актантная модель» появилось в процессе теоретического исследования, выявления и осмысления *основных сил драмы* и их роли в действии. «Преимущество модели - пишет Пави - состоит в том, что «характер» и «действие» не разделяются искусственно, но раскрывается их диалектика и постепенный переход от одного к другому»¹. Успех, который пришел к ней вскоре после ее появления, объясняется тем, что модель многое проясняет в проблеме «драматической ситуации» (по определению Пави), а также четко выявляет процесс зарождения и развития конфликта, группирует персонажей по их физическому отношению к конфликту. Наконец, модель представляет нам персонаж с совершенно новой стороны и он «не уподобляется более существу психологическому или метафизическому, но некой принадлежащей глобальной системе индивидуальности, меняющейся от «аморфной» формы актанта... до конкретной формы актера»².

Главной и существенной особенностью, позволившей появиться модели, следует считать, желание исследователей разделить персонажей (действующих лиц) на минимальной количество категорий, с тем что бы охватить все существующие в пьесе комбинации. Это необходимо было сделать для того, чтобы выделить подлинных инициаторов действия - протагонистов. Исследования в данном направлении были впервые предприняты Ж. Польти в 1895 г. Он, в своей книге «Тридцать шесть драматических ситуаций», изложил идею о том, что все драматические ситуации,

¹ Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 6.

² Там же.

существующие в драматургии можно свести к 36, остальные лишь их комбинация. В. Пропп в своей работе «Морфология сказки» (1928) выделил из корпуса сказок рассказ-тип с 7 актантами принадлежащих в 7 кругам действия. Это:

- *вредитель*;
- *даритель*;
- *отправитель* (героя);
- *герой*;
- *ложный герой*;
- *помощник*;
- *царевна*;

Пропп приходит к выводу, что сказка часто описывает один и тот же тип действия, изменяя лишь названия, имена, атрибуты и т.д. Это наблюдение дало возможность изучать сказку по «функциям действующих лиц»¹.

В 1950 г. Сурио Е. в книге «200 тысяч драматических ситуаций» выделил 6 функций любого драматического универсума, что явилось первым значительным этапом (после Проппа) формализации актанта. А. Греймас в своих работах «Структурная семантика» (1966) и «Смысл» (1970) структурирует 6 функций Сурио, подразделяя их на пары, создавая тем самым непосредственно саму «актантную модель».

Модель Греймаса



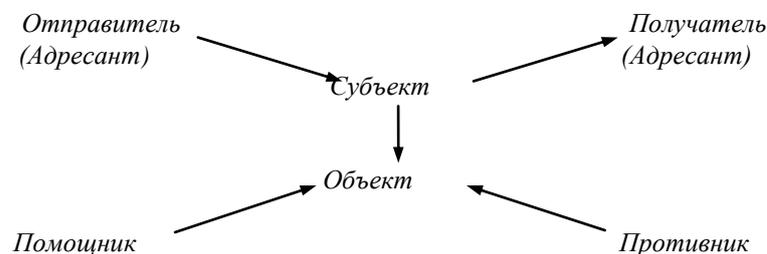
Ось «адресант - адресат» - контролирует ценности, определяет их и судит о желаниях и их распределении между персонажами.

Ось «субъект - объект» - обозначает траекторию действия и поиски героя или протагониста. Она усеяна препятствиями, которые должен преодолеть субъект.

Ось «помощник - противник» - облегчает или препятствует коммуникации².

Следующим значительным и финальным шагом в разработке и формировании актанта модели было изменение оси «субъект - объект», которое сделала А. Юберсфельд в книге «Читать театр» (1977). Кроме этого (что весьма существенно) она дала и совершенно иное графическое изображение модели.

Модель Юберсфельд



Пави, являясь учеником Юберсфельд, тем не менее, указывает на недостаток

¹ Пропп В. Морфология сказки. - Л.: Academia, 1928, стр. 29.

² Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991, стр. 7.

Оно определяется ответом на вопрос: зачем герой (субъект) совершал эти действия? Ради чего? Ответы здесь могут быть самыми разными: Добро, Справедливость, Мир и т.д. Необходимо отметить ряд особенностей присущих этим элементам.

Отправитель может быть и один персонаж и группа персонажей (новгородское вече, группа заговорщиков и т.д.), либо абстрактное понятие (совесть, долг, честь, месть, междоусобица и т.д.), либо вообще нереальное существо. Например, в Макбете субъект Макбет, а отправитель - ведьмы; в «Гамлете» субъект - Гамлет, отправитель - призрак отца Гамлета (недаром именно эту роль исполнял Шекспир, т.к. это одна из самых важных ролей в пьесе, именно призрак дал толчок и направление всем действиям Гамлета); Некто в сером в «Жизни Человека» Андреева - отправитель, Человек - субъект.

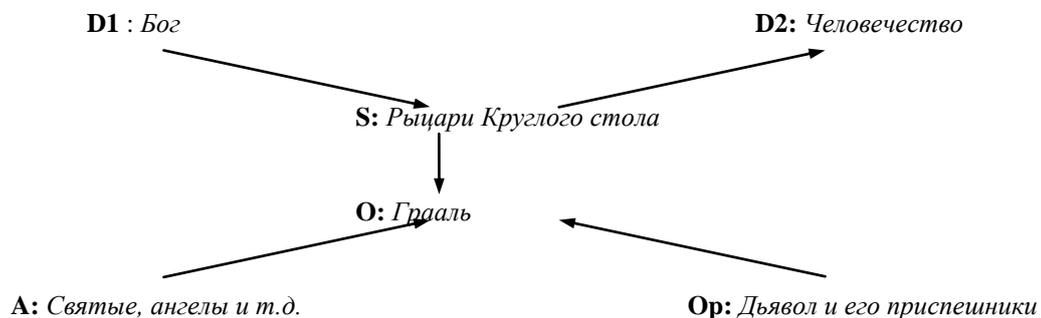
Субъект - им может являться персонаж или группа персонажей (например Три мушкетера, Рыцари Круглого стола, «ночлежка» в «На дне» Горького и т.д.)

Объектом может выступать как реальное лицо, так и какой-либо предмет или нематериальная категория (свобода, замужество, приданое, богатство, Синяя птица и т.д.).

Помощники / Противники - ими могут быть как персонажи так и обстоятельства, как реальные так и нереальные.

Получатель - всегда абстрактное понятие (Мир, Благо, Справедливость, Законность и т.д.).

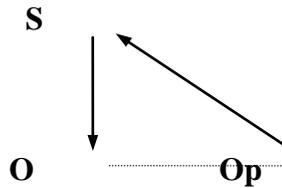
Чтобы привести какой-либо пример мы возьмем схему, приведенную Юберсфельд¹, где D1 - отправитель, D2 - получатель, S - субъект, O - объект, А - помощники, Оп - противники.



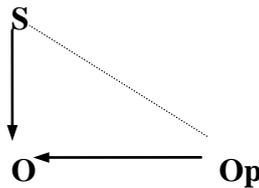
Реформа актантной модели, предпринятая Юберсфельд, не ограничилась изменениями оси *субъект - объект*. Она внесла самый существенный вклад, в модель, разработав теорию «треугольников» (triangle), объясняющих различные аспекты действия и взаимоотношения между актантами, которые организуют различные смысловые и действенные уровни пьесы.

1. Треугольник действия - складывается как взаимодействие между субъектом, объектом и противником. Герой пытается достигнуть цели, противник ему мешает (точнее будет сказать не противник, а антагонист). Так возникает действие. Оно есть реальный результат столкновения двух противоборствующих сил вокруг одного объекта. Графически это отношение выражается следующим образом:

¹ Ubersfeld A. Lire le theatre, Paris 1977, p. 69.

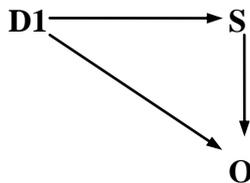


В начале противник мешает непосредственно субъекту, чинит ему препятствия. Затем этот треугольник трансформируется, когда противник начинает удерживать непосредственно объект, это происходит, как правило, во второй половине пьесы.

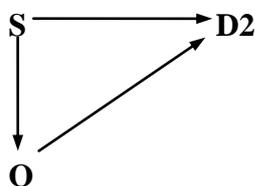


Так, например, внешнее действие в «Ромео и Джульетте» направлено непосредственно на Ромео в первой половине пьесы, даже в сцене «бала», где его главным антагонистом является Тибальт. Во второй половине пьесы, особенно после его изгнания из Вероны, внешнее действие более ориентировано на Джульетту.

2. «Психологический» треугольник. Он показывает, как складываются психологические отношения между различными силами драмы и вообще как зарождается основная психологическая канва пьесы. Это отношение между отправителем (возложенным поручением) и осью субъект - объект (т.е. исполнением этого поручения).



3. «Идеологический» треугольник.



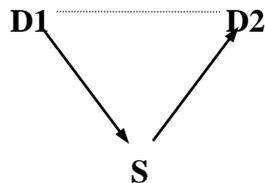
Нам кажется, что нет необходимости особо комментировать последние два треугольника, т.к. «давление» отправителя на ось «субъект - объект» присуще связям и реалиям нашего действительного мира: того, что окружает нас и переживается в форме чувств, т.е. психологии. Взаимоотношение оси «субъект - объект» с получателем рождает идеологию как систему смыслов предназначенности действия. Она может переживаться в чувствах, ощущениях, но все же носит более абстрактный (скорее

ментальный) характер.

Таковы треугольники, предложенные А. Юберсфельд в системе актантной модели. Мы считаем необходимым добавить еще один треугольник, отсутствующий у Юберсфельд, но на наш взгляд, определяющий вообще природу всей истории положенной в основу драмы, как некоего мирозерцательного исследования и духовного опыта. Этот треугольник наверное, трудно определить на Западе, он скорее свойственен более русскому этническому сознанию. В этом отношении С. Булгаков замечательно сказал, что трагедия на Западе - это трагедия разума и чувства; трагедия в России - это трагедия веры. Лучше всего это видно в Раскольникове, да и вообще во всем творчестве Достоевского. В основе действия всех его персонажей лежит не идеология или психология, но вера или безверие, Бог или безбожие. Вот истинная трагедия. Человек как индивидуальность (пусть даже художественная) решает один и тот же глубинный вопрос: «А зачем я вообще все это делаю, живу, работаю и т.д.? Кто мы? Откуда мы? Куда и зачем идем?» В разные времена и эпохи ответы на эти вопросы были различными, но тем не менее, они всегда влияли на искусство и всегда были присущи искусству. Искусство это и есть ответ, на эти вопросы, выраженный в художественно-образной форме.

Мы не берем во внимание так называемое «реалистическое искусство». Само это определение абсурдно, так как естественно, что любое движение духа выражается в реалистических формах присущих этому материальному миру. Кроме того, для любого художника мир, в котором он живет (пусть даже в фантазиях) не менее реален, чем тот, в котором живут окружающие его люди. Вопрос скорее в другом, где же источник всех действий человека: в теле (инстинктах), в душе (чувствах), в духе? На наш взгляд, это отношение можно выразить в треугольнике, который мы бы назвали так:

«Философский» треугольник.



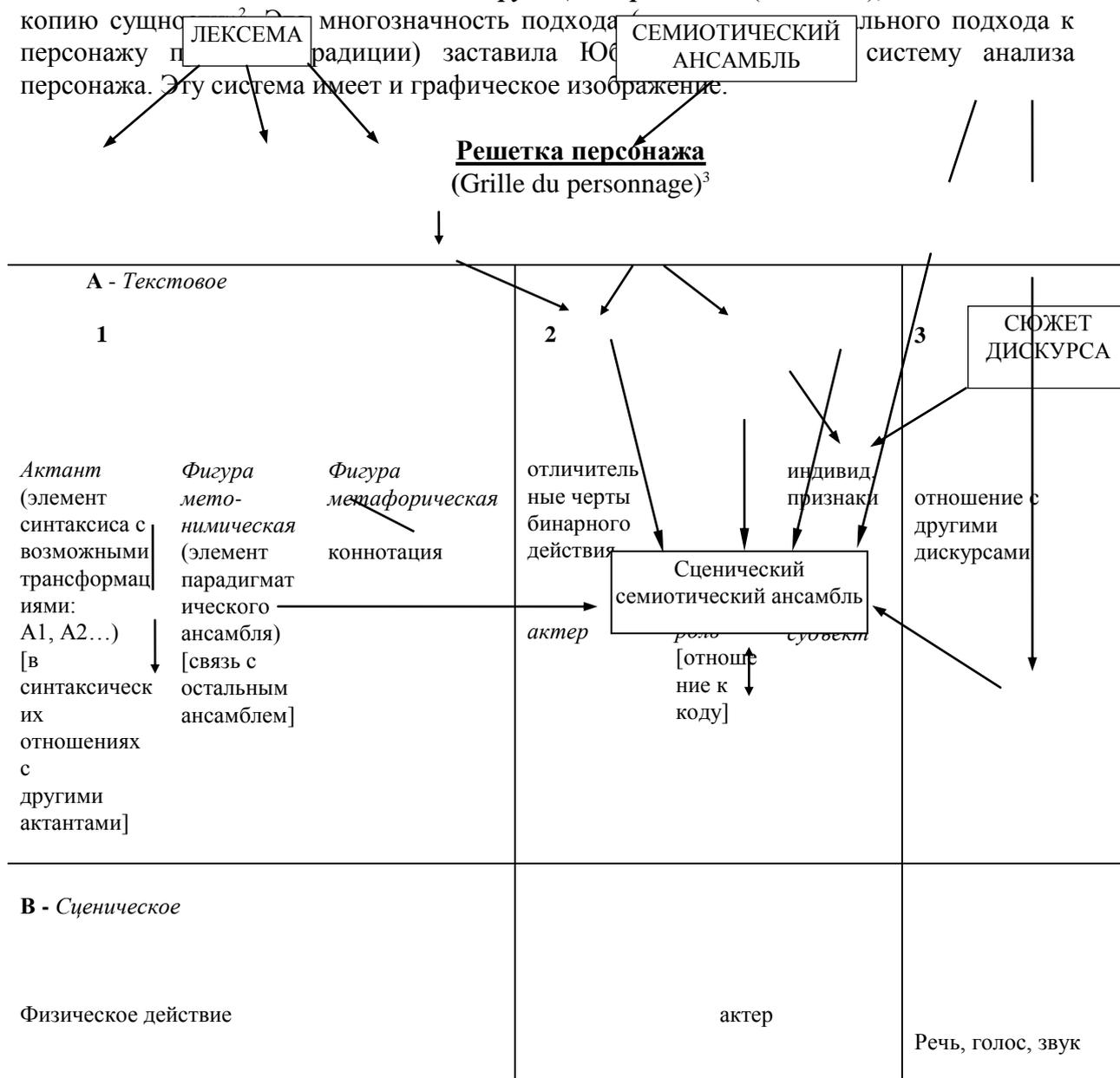
§ 3. Персонаж как актант: состав персонажа, система существования персонажа, его демумльтипликация и синкретизм

Как мы уже отмечали выше, актантная модель сообщает новое видение персонажа. Это было вызвано тем критическим состоянием, в котором находится эта категория. Юберсфельд по этому поводу пишет: «Театральный персонаж в кризисе. Это не новость. Но не трудно увидеть, что для него ситуация ухудшается. Он разделяется, разрывается, расплывается в многочисленных интерпретациях»¹. Юберсфельд настаивает, что персонаж в его классическом виде не может более существовать. За время существования Западного театра персонаж претерпел существенное изменение. В древнегреческом театре понятия персонаж, означало ту роль, которую исполнял актер.

¹ Там же, стр.119.

Он был отделен от персонажа и являлся его *исполнителем*, а не *воплощением*. Последующая эволюция театра коренным образом изменила подход к исполнению и само понятие персонажа. Персонаж все более и более отождествлялся с актером и постепенно превращался в некую психологическую сущность. Именно это и вызвало нападки католичества т.к. актеры стали творцами новой жизни, не ограничиваясь воспроизведением роли. Эта модель персонажа существовала с Эпохи Ренессанса до начала XX века. Чехов растворил персонаж в самом себе («персонаж в персонаже»), Пиранделло в театре («театр в театре»¹), а Брехт начал демонтаж персонажа в пользу фабулы.

На сегодняшний день персонаж стал полиморфным и трудно определимым. В нем необходимо видеть *актант, актера, роль*, а в перспективе современного семиотического исследования место *функционирования* (действия), «но никак не копию сущности (традиции) заставила Юс [СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ] систему анализа персонажа. Эту система имеет и графическое изображение.



¹ Более подробно о приеме «театр в театре» см. Пави В. Словарь театра. стр. 349.

² Там же.

³ Там же, стр. 129.

Здесь будет необходимым вспомнить теорию уровней существования персонажей, которую разработал П. Пави. В книге «Словарь театра» он приводит таблицу, отражающую 4 уровня существования персонажа и его развитие от «аморфной формы» (глубинная нарративная структура) до конкретной формы актера (поверхностная дискурсивная структура, существующая в пьесе как данность). Необходимо заметить, что это нисколько не уводит нас в сторону от актантной модели, т.к. персонаж рассматривается как актант и поэтому нельзя миновать разговора о персонаже как категории присущей и драматической, и театральной структуре. Во-первых, потому, что любой персонаж совершает действие. Отсюда следует, основополагающая для театра идея о диалектике характера и действия (как сказал Аристотель, «источник действия - мысль и характер»). Во-вторых, персонаж необходимо рассматривать как структурный элемент, организующий этапы действия или повествования. Он конструктор фабулы. Наконец, существует определенная разница между персонажем *увиденным* и *прочитанным*, это обусловлено самой природой театра и драматургии, ее некоторой автономностью. Все это делает данное исследование весьма конкретным и актуальным.

Если «решетка персонажа» исследует *состав* персонажа, то схема Пави - *уровни его «существования»*. Обратимся к схеме.

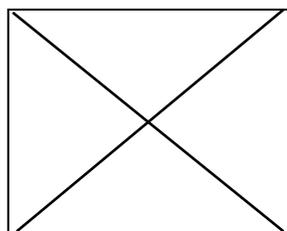
Схема существования персонажа.

	Система персонажей	Уровень персонажей
Поверхностная структура Уровень 4 (представление)	Исполнители C C1 C2	Персонаж воспринимаемый через исполнителя
Уровень 3 (текстовая поверхность)	a1 a2 Актеры a Роли a1 a2 a3	Дискурсивная структура (мотивы, темы, интриги)
Глубинная структура Уровень 2 (синтаксис повествования)	Актанты A1A2A3 A	Нарративная структура (логика действия)
Уровень 1 (логическая структура)	Логические операторы Логический квадрат ГРЕЙМАСА	Элементарные структуры значения

Уровень 1. Это уровень элементарных структур значения. Отношения противоположности, противоречия между различными универсумами смысла образуют логический квадрат или семиотический квадрат Греймаса.

Логический квадрат

А противные (контрарные) Е



I субпротивные (субконтрарные) O

A - общеутвердительные, E - общеотрицательные, I - частноутвердительные, O - частноотрицательные суждения. Противоречащие, контрарные суждения (A и O; E и I) не могут быть одновременно истинными и ложными. Если одно из них истинно, то другое ложно. Противные суждения (A и E) могут оба оказаться ложными. Суждения, находящиеся в отношении подчинения (A, I и E, O) отличаются тем свойством, что при истинности общих суждений соответствующие им частные, так же являются истинными. Логический квадрат помогает на логическом уровне построить или найти ошибку в элементарных структурах значений. Это самый глубокий уровень и любая ошибка здесь грозит катастрофой любому дальнейшему построению.

Уровень 2. Это уровень актантов общих сущностей, не антропоморфных, но и не фигуративных. Например: Эрос, Любовь, Власть, Мир и т.д.

Уровень 3. Уровень актеров в «техническом» смысле, а не в смысле «исполнитель» персонажа в традиционном смысле.

Промежуточный уровень между 2 и 3. Уровень роли, одушевленных фигуративных единиц, но общих, назидательного типа. Например, Благородный отец, Плут, Предатель, Любовник, Бретер, Ловелас и т.д. Роль одновременно присутствует и в нарративной структуре, и в текстовой поверхности.

Уровень 4. Уровень «режиссуры», актеров (в значении исполнители). Это внешний уровень по отношению к уровню персонажа.

Говоря об актантах необходимо заметить, что актанты «не могут быть идентифицированы с персонажем потому что:

- актант может быть абстракцией (Общество, Эрос, Бог, Свобода) или коллективным персонажем (античный хор, солдаты) или собранием многочисленных персонажей;
- персонаж может брать на себя одновременно или последовательно различные актантные функции;
- актант может быть сценически отсутствующим и его текстовое присутствие может быть описано в дискурсе других сюжетов;¹

При исполнении, т.е. непосредственно театральной представлении пьесы может происходить *демультипликация* или *синкретизм персонажа*.

Демультипликация.

Актант представляется многими актерами, например: в «Мамаше Кураж...» актант «выживания» воплощается Матушкой Кураж, поваром, солдатом, священником и т.д.; в «На дне» Сатин, Бубнов, Настя т.е. вся ночлежка это воплощение одного

¹ Более подробно см.: Ubersfeld A. Lire le theatre, Paris 1977, p. 67-68.

актанта. Один исполнитель играет двух персонажей и случаи двойной роли одного исполнителя.

Синкретизм.

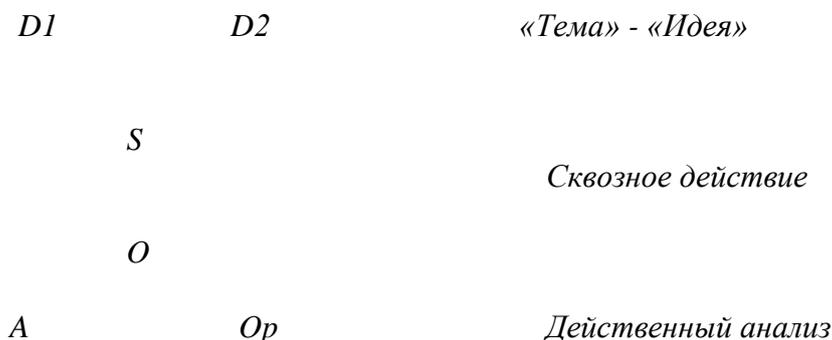
Два исполнителя играют одного персонажа или воплощают разные (особые) грани его характера. Сюда относится весьма распространенный прием раздвоения.

§ 4. Место актантной модели в системе анализов драматургического произведения

Актантная модель не панацея от всех «бед», не чужеродный элемент в нашей уже устоявшейся и сложившейся театральной традиции. Она органично вписывается во все существующие виды анализа, мало того, объединяет многие из них, делая совокупность анализов драматургического произведения целостной и органичной системой. Данная модель не подменяет собой не один из существующих анализов, но показывает их во взаимодействии между собой. Мало того, ее использование помогает устранить довольно распространенную терминологическую путаницу в таких понятиях как действие, сквозное действие, сверхзадача и т.д. Сами по себе эти термины понятны, но как только дело доходит до реального их **определения** в конкретном драматургическом произведении, вот здесь и возникают проблемы. Одни их рассматривают функционально, другие - структурно и т.д. Наиболее спорный вопрос в этом отношении следующий: что в результате ими должно **быть определено** категория действия или смысла? Потому, что для режиссера и актера эти понятия подразумевают несколько разные вещи.

Кроме того, существующие **методы анализа** пьесы не отвечают на основной вопрос: как возникают данные понятия? В результате чего? Эти недоразумения устраняет актантная модель и в частности «треугольники».

Так отношение «отправитель - получатель», нам более знакомы по понятиям «тема» и «идея». Движение «субъекта» к «объекту» мы более привыкли называть «сквозным действием»; борьба противников с субъектом и помощниками за объект - это зона более привычного нам действенного анализа.



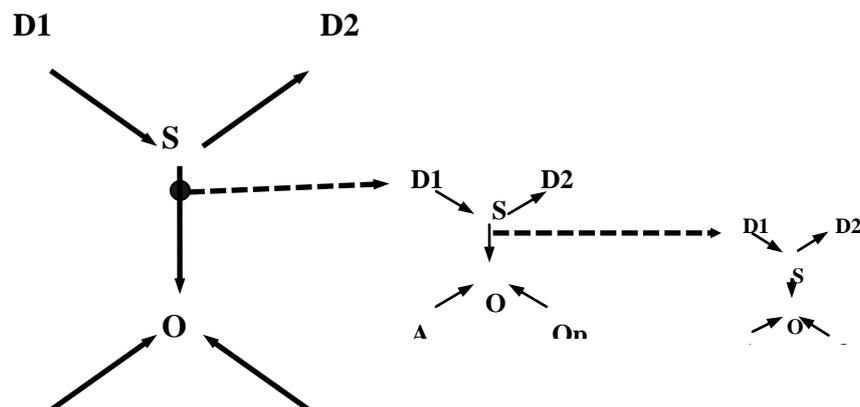
Объект заменяется понятием «сверхзадача», но тем не менее, не исчерпывается. Сверхзадача это не цель исканий, скорее смысловое назначение действия, мы бы сказали «идея в действии». Актантная модель не подменяет остальные системы анализа, но на ней хорошо видно зоны их смыкания и пересечения. Она необходимый

элемент в комплексном анализе драматургического произведения.

§ 5. Особенности и затруднения в практическом применении актантной модели

В заключении отметим, что практическое применение модели поначалу приводит к ряду ошибок, которых можно избежать, если помнить, что:

- *актантная модель носит общий универсальный характер;*
- *не стоит забывать о возможности многократного применения, что делает ее более гибкой;*
- *смысл актантной модели именно в подвижности и отсутствии готовых формул; каждой новой ситуации должна соответствовать новая, особая схема;*
- *каждая из 6 ячеек способна разветвляться в новую актантную модель, например: Рыцари Круглого стола, Ночлежка в «На дне», они субъекты, но в их отношениях есть некая система, схема, которая и составит актантную модель; так же и в лагере противников, помощников и т.д.;*
- *не следует ограничивать применение актантной модели к анализу текста, этим занимается отдельный вид анализа;*
- *в чистом виде (состоящей только из 6 ячеек) актантная модель не существует;*
- *на пути движения субъекта к объекту каждое препятствие способно породить (превращаться) новую актантную модель (сказки «1000 и одной ночи» показывают это, да и русские сказки тоже: чтобы достать молодильные яблоки, нужно достать коня (новый объект и новая модель), чтобы достать коня нужно привезти невесту и т.д. Например:*



А

Ор

* * *

ГЛАВА 5.

МЕТОДЫ АНАЛИЗА ДРАМЫ

§ 1. Действенный анализ К.С. Станиславского

Об истории создания и сущности данного метода мы уже писали во второй главе, поэтому отметим лишь его структурные элементы так, как они представлены в книге М.О. Кнебель «О действенном анализе пьесы и роли». Эти элементы являются последовательными этапами в разборе пьесы по данному методу.

Предлагаемые обстоятельства

События

Оценка фактов

Сверхзадача

Сквозное действие

Линия роли

Этюдные репетиции

Второй план

Внутренний монолог

Видение

Характерность

Слово

Творческая атмосфера

§ 2. Драматургический анализ С. Балухатого

С. Балухатый в книге «Проблемы драматургического анализа» (1925), предлагается интересный метод, основанный на системном описании своеобразных качеств, принципов связи формы и выражения драматических элементов. Эту систему автор определяет как «технику» драмы. Описание драмы, т.е. ее анализ - считает Балухатый - предполагает отчетливое членение материала, вытекающее из исходного теоретического представления об органическом единстве входящих в драму слагаемых¹. Описательный метод, в отличие от метода дедукции, рассматривает драму не как систему знаков интуитивно вскрываемой эстетической ее природы, но как своеобразную «технологическую словесно-художественную дисциплину». Элементами драмы, подлежащими описанию и анализу по мнению Балухатого нужно считать следующие:

Словесный материал (эмоциональное и динамическое слово).

Факторы, организующие словесный ряд (тема и эмоция).

¹ Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Драматургия Чехова. - Л.: Академия, 1927, стр. 7.

Приемы характеросложения (координация характеров слагает сюжет).

Сюжет и фабула драмы. Сюжет - схематическая драматическая тема; фабула - движение основных силовых линий сюжета.

Композиция (сюжетная, драматическая, диалогическая, сценическая)

Жанровые поэтики - технические приемы выполнения различных композиционных слоев.

Литературная и сценическая препарация текста. («Наличие двух типов текста пьес - литературного и сценического - с их различными стилистическими системами и с различными функциями технических приемов неизбежно связано с видоизменением соответственных приемов драматургического анализа»¹).

Эти элементы и их последовательность, являются своеобразным планом анализа драматического произведения, задачей которого является - *установление приемов драматической техники, определение функций этих приемов, характеристика координирующей их игры в данной жанровой системе.*

Намеченные приемы драматического анализа Балухатый демонстрирует далее на опыте системного описания «того типа психолого-бытовой драмы, который был создан Чеховым в театральных условиях конца XIX века»². Эти элементы исследуются в следующей форме:

Афиша - анализ системы действующих лиц (как даны характеры в пьесе);

Анализ основных диалоговых тем с их главными функциями;

Порядок (композиция) следования тем:

A - Лопахин

B - Раневская

C - Продажа имения

defghik - (тема продажи имения, тема о жизни, о интеллигенции и т.д.)

aAвсвBdeCbeBfghBAchijkgBClmBCehCf;

Движение актов.

Диалогическое строение - формы диалога, паузы, приемы речеведения;

Сценическая композиция.

Сюжетные схемы

Функции характеров:



§ 3. Действенный анализ пьесы А.М. Поламишева

В книге «Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы» (1982) Поламишев

¹ Там же, стр. 21.

² Там же, стр. 22.

предлагает метод действенного исследования пьесы. Но в отличие от метода Станиславского (для которого это был *репетиционный метод*), Поламишев предлагает анализ *драматического произведения*. В нем «событие» - основной инструмент, а его поиск и анализ - сущность метода. Поламишев настаивает на этом, данный анализ является лишь частью действенного анализа Станиславского и относится к так называемому «застольному периоду» или «разведки умом». «В нашу задачу не входит подробное описание второй стороны метода - так называемой «разведки телом»¹ - отмечает он. Но все же нам кажется, это самостоятельный и оригинальный метод, созданный Поламишевым на основе метода Станиславского. Это видно из того, как он задает отношение к определению события. Для него событие в драме является главным выразителем конфликтного развития действия в драме. Но сам термин «событие» ему кажется несовершенным, поэтому он предлагает заменить его термином «конфликтный факт». Под конфликтными фактами он понимает факт, выражающий общий конфликт. «Такой термин, очевидно, более универсален, ибо он скромнее по требованию, чем «событие», но вместе с тем он вмещает в себя и «событие», и «происшествие», и «случай»... и множество других самых разных проявлений конфликта. Предлагаемый термин, на наш взгляд, помогает точнее проникнуть в сущность действия пьесы»². Здесь вопрос стоит не о точности в терминологическом определении события. Автор дает событию новое понимание, только после того как меняет его структуру (из 224 страниц книги этому вопросу уделено 30; изложению непосредственно метода - 116). Эту структуру он закрепляет термином «конфликтный факт» и лишь затем переходит к изложению основных этапов своего метода. Их всего несколько, это поиск и определение:

Первого конфликтного факта;
Основных конфликтных фактов;
Главного конфликтного факта;
Создание режиссерского замысла;
Проверка действием;

§ 4. Структурный анализ

Структурный анализ по нашему мнению - это область режиссуры. Он может быть применим лишь к отношению: актер - роль - зритель. Практика последних лет это подтверждает. Кроме того, нет достаточно убедительных теоретических работ по структурному анализу (как таковому), а уж тем более по его применению в анализе драматургического произведения. На то, что данный анализ относится к отношению актер - роль, - а в этом отношении к актеру - указывает Барбой. Он отмечает, что «пытаясь анализировать роль, создаваемую актерами, как систему со своей структурой, мы предположили, что эта подсистема сценического образа сравнительно проста, даже если угодно и элементарна, если сравнить ее с тем, что представляет собой в структурном отношении феномен драматического артиста»³. Поэтому все внимание режиссера сосредотачивается на «репетировании» не роли, а актера. Это предположение Барбой основывает на практике и, в частности, современного театра

¹ Поламишев А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. - М.: Просвещение, 1982, стр. 163.

² Там же, стр. 39-40.

³ Барбой Ю.М Структура действия и современный спектакль. - Л.: ЛГИТМИК, 1988, стр. 188.

последних десятилетий (1970-1980-х гг.).

ГЛАВА 6.

СИСТЕМА АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

При всей необходимости анализировать пьесу, возникает множество споров относительно того, как это следует делать. Приемы многочисленны, методов достаточно много, но именно это многообразие и порождает ту терминологическую путаницу, о которой мы уже говорили. Одни утверждают, что основных событий 5; другие - 4; помещают главное событие перед финальным и наоборот и т.д. и т.п. Можно совершенно определенно утверждать, что до настоящего времени не существует единой методики анализа пьесы. Нельзя однозначно сказать хорошо это или плохо. Искусство - самый субъективный вид человеческой деятельности. Здесь никогда не было и не будет готовых рецептов. Каждый художник стремится идти своим, зачастую не проторенным путем и старается пройти дальше, чем его предшественники. Поэтому необходим *авторский* подход к анализу. Но тем не менее, анализ драматургического произведения не может оставаться в рамках стихийной самостоятельности. Некоторые границы исследования, ориентиры, основные этапы в анализе пьесы просто необходимы. Но они должны носить скорее рекомендательный, чем обязательный характер. Об этом необходимо всегда помнить, особенно в педагогической практике. Наконец самым сложным в анализе является необходимость разбирать на составные элементы то, что в непосредственной реальности разворачивается как единое, художественно-цельное явление.

Пытаясь определить основные этапы в разборе драматургического произведения, можно сказать, что первоначально разбор пьесы осуществляется режиссером самостоятельно и индивидуально. Но по мере его осуществления он, на определенном этапе, должен опираться на практику. Это происходит тогда, когда режиссер приходит в театр и начинает непосредственно работу по постановке спектакля. Здесь необходимо ознакомить актеров со своим замыслом, но не в качестве менторского изложения своего понимания пьесы, а как *предварительный* разбор, т.к. дальнейшая постановка спектакля может внести существенные коррективы в первоначальный замысел. Итак, первый период разбора пьесы может носить название «застольного», «домашнего» - т.е. индивидуальной работы режиссера по разбору пьесы. Второй этап - «репетиционный» - совместная работа режиссера и актеров. Структура самого разбора пьесы нам представляется системой состоящей из различных анализов. Основная задача заключается в том, чтобы рассмотреть смысловой план, действенный и внешнее построение пьесы, т.е. *исследовать структуру драматического произведения и технические приемы ее реализации*. Мы предлагаем собственную систему разбора пьесы, которая состоит из анализов, рассмотренных во второй главе. Часть из них довольно известны и подробно освещены в теории, но некоторые - в частности формально-композиционный и текстовый анализы - являются авторскими разработками. Последовательность, в которой эти анализы здесь приводятся, не является строго обязательной. Очередность их применения зависит от личного желания и расположения, сам же набор обеспечивает на наш взгляд достаточно полное

исследование драматургического произведения.

СИСТЕМА АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

1. ИДЕЙНО - ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Сведения об авторе:

- *Жизнь и творчество.*

Тема:

- *Тема автора в творчестве (периоды).*
- *Тематическое содержание.*
- *Основные темы и их порядок.*
- *Тематическая модель (актов и пьесы).*

Идея:

- *Идейное содержание.*

Группировка сил по конфликту:

- *Между чем и чем.*

Анализ названия пьесы:

- *Отражение темы.*
- *Образ / символ / знак.*
- *Смысл.*

2. АНАЛИЗ ДЕЙСТВИЯ ПЬЕСЫ

Анализ предлагаемых обстоятельств:

- *Предлагаемые обстоятельства:* фабула, факты, события, эпоха, время и место действия, интрига и т.д.
- *Изучение эпохи, в которую писалась пьеса:* исторический, политический, социальный контекст.
- *Эпоха в искусстве.*
- *Среда:* обстановка окружающая героев.

Поиск основных событий:

исходное, основное, центральное, финальное, главное.

Выделение событийного ряда.

Группировка сил по конфликту:

- *между кем и кем;*

Определение сверхзадачи.

- *сверхзадача драматурга / пьесы;*
 - *вечность;*
 - *современность;*
 - *злободневность;*

Определение сквозного действия.

3. ФОРМАЛЬНО - КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ

Способ повествования (присутствие автора).

Форма изложения материала (жанр).

Композиция изложения событий.

Формальное построение:

- *распределение по актам, действиям, явлениям;*
- *соотношение объемов излагаемых событий.*

Афиша:

- *анализ системы действующих лиц* (как даны характеры в пьесе: по действенной значимости, социальной, смыслу, по мере появления).

Анализ мест действия (пространственно - смысловые решения).

Анализ среды.

Анализ времени.

Разное.

Соотнесение всех исследуемых элементов со всем творчеством автора, эпохой в искусстве, историей театра и драматургии.

4. ТЕКСТОВОЙ АНАЛИЗ

Язык изложения (стих, проза, их сочетание).

Анализ речи дискурса персонажей:

- *диалог;*
- *монолог;*
- *полиалог;*
- *реплика;*

Анализ системы ремарок

Текст в тексте.

Темоведение

Нарративные инстанции.

Ориентация изложения.

5. АКТАНТНАЯ МОДЕЛЬ

Построение модели.

Треугольники:

- *действия, психологии, идеологии, философии.*

Решетка (состав) персонажа.

Уровни существования персонажа.

Демультпликация, синкретизм.



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

**ОТ ДРАМЫ К СЦЕНИЧЕСКОМУ
ВОПЛОЩЕНИЮ**



ГЛАВА 1.

НА ПУТИ К СЦЕНЕ

§ 1. Драма как литература («драматическая литература»)

Термин «драматическая литература», иногда применяемый для обозначения драмы, подразумевает противоречие уже в самом этом словосочетании: «литература» первоначально означает нечто написанное, «драма» же означает нечто выполненное. Большинство проблем и сам интерес в изучении драматической основы литературы, исходит именно от этого противоречия. Пьеса, конечно же, может быть оценена в своих качествах исключительно как текстовая запись, но все же большее наслаждение выпадает на долю тех, кто остается в рамках пьесы как «игры» в целом. Вопросы следовательно, возникают не столько *кто, что* и *как* написал, сколько: пьеса - это слова, написанные автором, или их фактическая интерпретация режиссером и актерами на конкретной сцене? Пьеса - это то, что переносит аудитория из своего представления на театр, или это реальный ответ на то, что увидено и услышано в театре? Поскольку драма является таким сложным процессом, то, анализ и оценка взаимосвязи ее структурных элементов так же неопределенна, насколько подвижны сами эти понятия.

Все пьесы зависят от общего соглашения между всеми участниками (автором, актерами и аудиторией), принятия ими определенных, общих для всех правил «игры». Драма является абсолютно нереальной деятельностью, которая может доставлять удовольствиям, только если все признают это. Здесь лежат некоторые трудности в изучении и анализе: для одного текста пьесы требуется непереносимое присутствие зрителя, чтобы она стала действительностью, в некоторых случаях драма может существовать как мысленная версия. Но студент, изучающий драму должен знать все правила и законы, по которым актеры могут исполнять пьесу, прежде, вынести этот или другой тип суждения о ней. Эти правила могут быть соглашениями записи («письма»), действия, «ожидания аудитории» и т.д. Только когда все соглашения работают вместе, гладко, в синтезе, с фантазией и опытом, с умом и чувством, тогда пьеса становится драмой: как комбинированная работа хорошего драматурга, хороших исполнителей и хорошей аудитории.

Драма, в некоторой форме, обнаруживается почти в каждом обществе, от примитивного до цивилизованного. О древности драмы свидетельствуют, например, записи священной драмы в Египте за 2.000 лет до Р.Х. Элементы драмы, такие как пантомима, танец, костюм, долго предшествовали появлению (введению) слов и литературной композиции, ныне присущей пьесе. Кроме того, эти основные элементы не заменялись словами, а просто расширялись ими. Поэтому изучающий драму, чтобы получить о ней полное представление должен понимать, что «правила игры» всегда принимают дисциплинарное управление над драматическим текстом. Только после этого драматическая литература может обсуждаться как таковая.

Тексты пьес указывают на различные функции, которые они выполняли в разное время. Некоторые пьесы охватывали собой почти целое общество в особом, религиозном празднике. Например, древнегреческие театральные представления,

объединяющих всех граждан, в прославлении и почитании своих богов; или, когда праздник Тела Христова праздновался во времена средневековья христианскими мистериями. С другой стороны, драма может быть не только демократическим видом искусства, но очень интеллектуальной, изысканной и элитарно закрытой, как например жанр придворной *маски* или церемониальный ритуал храмовой драмы *Но* в Японии, который исполнялся на религиозных фестивалях только для феодальной аристократии.

Драма может также выполнять и чисто дидактическую цель, как это делали средневековые пьесы моралите, некоторые мелодрамы XIX столетия и пьесы XX столетия. Пьесы могут критиковать, высмеивать общество, они могут мягко освещать человеческую слабость, предсказать величие и ограниченность человека. Драма является наиболее всесторонним видом искусства: она не только представляет жизнь но также - *путь наблюдения и восприятия ее*.

§ 2. Драматургия как система сценических возможностей

Драматургия как сценический материал представляет большие возможности в своей реализации и вопрос здесь стоит не в том, насколько драматург является искусственным в театральном производстве. Скорее, насколько драматургия выполняет свою основную функцию определенную еще Аристотелем: *подражать действию действием*.

С одной стороны весьма важно, что за сюжет, какая история будет положена в основу пьесы, за чем по большому счету будет наблюдать зритель, тем более это важно для пьесы впервые представляемой на сцене. С другой стороны, этот сюжет нужно не столько *написать* (в узком понимании этого слова), сколько *изложить* на языке театра, а это уже не так просто. Пьеса должна быть в первую очередь *театральна*, т.е. представлять собой некую систему сценических возможностей, а не быть просто литературным продуктом. Но как уже мы отмечали, драматург никогда не будет так осведомлен (искушен) в театральном производстве, как режиссер (история почти не имеет таких примеров, за исключением Шекспира, Мольера, Брехта, Де Филиппо). Да этого и не требуется. Тогда как же написать максимально *театральную* пьесу? Необходимо дать действие (*подражать действию действием*), именно оно является основой театра (вспомним: А изображает В на глазах у С). Будет действие - будет и максимальная театральная выразительность. Уйдет автор в повествовательность, в «лирику» - театр потеряет не только выразительность внешних средств, но и саму свою суть. Вопрос в этом отношении стоит не в том, насколько (или максимально) будет количественно присутствовать театральные выразительные средства, т.к. по большому счету нужен лишь коврик (место) и два актера, для того, чтобы театр начал быть.

В разборе пьесы мы идем обратным путем, чем она создавалась. Сначала изучается ее строение, а потом этот разбор совершает путь к сцене, к его сценическому воплощению. В реальности все происходит с точностью до наоборот. Драматург, создавая пьесу, волей или неволей представляет ее в сценическом пространстве и времени. Она реализуется не столько на бумаге, сколько в театральной площадке как готовый спектакль, реплики которого и записываются автором на бумаге. Таким образом, необходимо помнить, что анализируется не столько текст, речь персонажей, сколько поставленный спектакль. Но режиссер, как автор отбирает иные выразительные средства в материализации своего спектакля и он может существенно

отличаться от «спектакля» драматурга. Пьеса для режиссера является всего лишь *основой* для спектакля. Режиссер кроме этого не только «купирует» пьесу, но и придает ей во многом, свой оригинальный смысл. Таким образом, пьеса много теряет от того, чем она была в момент создания для драматурга. В этом «прокрустовом ложе» драматургии и состоит непреходящая прелесть для режиссуры.

Так мы вплотную подходим к понятию трактовки. Именно она позволяет постоянно обращаться к пьесам прошлого и каждый раз по-новому представлять их в своей современности. Каждая современность имеет свой арсенал выразительных средств: свечи, прожектора, лазеры и т.д. Сценические возможности с каждым веком, а в XX веке с каждым годом, становятся все более и более разнообразными, изощренными, но в целом это никак не влияет на саму пьесу и ее постановку. Никакая техника не спасет спектакль от бездарной игры актеров, и сложно сказать, насколько «Гамлет», оснащенный технически, по «последнему слову техники», превосходит постановку XIX века. Пьеса дает театру возможность *игры*. Именно в этом принципе и объединяются элементы драмы, которые создают систему сценических возможностей.

Если театр рассматривается просто как отрасль литературы или только как форму рассказа, то многие этапы развития театра неизбежно будут не рассмотрены. Некоторые периоды в истории театрального искусства подчеркивали приоритет драматической литературы, другие - аспекты театрального производства. Некоторые культуры видят ценность театра в некой выдумке, другие воспринимают его как религию, зрелище, или развлечение. Но в конечном итоге драма не может рассматриваться отдельно от истории театра, само ее написание зависит от того типа театра, который существует во время ее создания.

§ 3. Толкование (трактовка) пьесы

Появление термина «трактовка» связано с возникновением режиссуры как одного из вида творческой деятельности в театре. Режиссер при этом берет на себя функции не только организатора или координатора постановки, но является автором самого спектакля, того смысла, который наполняет действие всей пьесы и каждого персонажа в частности. Толкование (трактовка) подразумевает не столько поиск замысла автора пьесы, сколько создание на его основе нового, «режиссерского» смысла и содержания пьесы. Режиссер определяет все артистические и творческие решения и ответствен за гармоничное единство постановки. Режиссер, обычно в соединении с техническими помощниками, определяет концепцию, смысл или интерпретацию пьесы, выбирает актеров, репетирует. Его мнение имеет определяющую и решающую роль в решении сценографии, костюмах, световом и музыкальном оформлении. Все, что аудитория наконец видит - это видение режиссера. Современный режиссер волен поступать в отношении пьесы как ему заблагорассудится, он практически ничем не скован. Именно его мнение о пьесе является определяющим при формировании репертуара театра и самой постановки спектакля. Поэтому, мы считаем уместным коротко остановиться на истории возникновения режиссуры как театральной профессии.

Натурализм как художественное течение был в значительной степени ответственен за появление современного режиссера, хотя любая постановка в истории театра всегда была кем - то организована и объединена. Идея о необходимости режиссера, того, кто интерпретирует текст, работает с актером, предлагает

сценографию, осуществляет производство, т.е. приводит к единому художественному стилю всю постановку - принадлежит XX веку. Долгое время (с древней Греции и до XVII в.) в театре режиссером являлся драматург. В течение XVIII и XIX столетий режиссером часто был ведущий актер. Увеличивающаяся зависимость от множества специальных театральных средств, потребность в интерпретации психологических аспектов характера - все это вызвало потребность в режиссере. Людвиг Кронег, руководивший труппой в герцогском театре г. Мейнингема (Германия), считается первым режиссером. Бывший актер этого театра, он в своих работах стремился добиться жизненной правды и точности в изображении эпохи. Работа над спектаклем начиналась с изучения эпохи, быта, потом приступали к чтке пьесы, обсуждению отдельных сцен. В процессе репетиций он детально разбирал роли, давая психологический анализ персонажа. Затем репетировались массовые сцены, при этом Кронег использовал не только статистов, но и актеров. Он полностью отказался от системы амплуа. Выступая новатором в области режиссерско-постановочных приемов, Кронег оставался консерватором в актерском искусстве. Строгая дисциплина, а иногда и деспотизм по отношению к актеру подавлял индивидуальность актера. Его деспотичный стиль стал моделью для нескольких поколений режиссеров.

Первый настоящий режиссер во Франции был А. Антуан, который организовал театр «Libre». Он попытался создавать реалистические детали во всех их значениях и деталях, предписывая своим актерам вести себя на сцене так, как будто они находятся реальной комнате. Следующий этап в развитии режиссуры начинает М. Рейнхард. До него идея режиссера как творческого художника была в зародышевом состоянии. С его творчеством режиссер стал представляться как динамический, формирующий ум всей драматической работы. В XX в. появляется новая тенденция в режиссуре: использовать пьесу просто как отправную точку для собственных театральных поисков, заканчивающихся порой неортодоксальными решениями. Такие постановки часто достигают разъяснения или акцента тем и образов текста, за счет целостности оригинала. Такими режиссерами были Мейерхольд, Барро, Гротовский и др.

§ 4. О сценических возможностях и законах театра

Насколько влияют сценические возможности театра определенной эпохи на работу драматурга, однозначно сказать трудно. Здесь необходимо разделить их на тех, кто писал для театра, сам не будучи участником театральных представлений (история знает много таких имен) и тех, кто сам работал в театре и знал его «изнутри» (Шекспир, Мольер, Брехт и т.д.). Эта граница трудно уловима, но весьма существенна. Для одних доминирующее значение имеет пьеса как литературный продукт, для других - как реальная возможность или запись *игры*. Другим важным фактором в этом вопросе является отношение драматурга к театру: как он его воспринимает, в качестве какого института?

В истории было несколько точек зрения на сущность и назначение театрального искусства. Театр использовался как расширенная модель религиозных мистерий, как средство для распространения политических идей или пропаганды, как развлечение и как форма искусства. Можно сказать, что театр существовал на трех уровнях одновременно:

- * как свободно организованное популярное развлечение;

- * как господствующая общественная деятельность;
- * как художественная форма;

На уровне *популярного развлечения* он состоит из актеров или маленьких трупп, обычно работающих вне установленных театральных канонов, исполняя что-нибудь от цирковых номеров до фарсов для массовой аудитории. Эта форма предшествует самым старым известным пьесам. Театр как *господствующая общественная деятельность* - это, как правило, литературная драма, исполняемая в общественных театрах: греческая трагедия, средневековые мистерии и моралите, цам и т.д. Театр как *элитарная художественная форма* наиболее прост и определен; он предназначен ограниченной группе зрителей со специализированными вкусами. Эта форма располагается от жанра придворной маски эпохи Ренессанса к современному авангардистскому театру.

Кроме сущности и назначения театрального представления, так же необходимо отметить и саму специфику, функции театрального представления, тип театра в котором происходит представление и еще ряд определенных элементов влияющих на пьесу в момент ее создания.

Специфика театральная.

Поиск и выделение специфики театрального исполнения, в первую очередь необходимы нам для того, чтобы отделить его от других видов искусств (хореография, живопись, архитектура и т.д.) Этот вопрос является обратной стороной вопроса о сущности театра. Основа театрального представления, заключается в том, что визуальное действие и текстовое сливаются в нерасторжимое целое, при этом они сохраняют достаточную самостоятельность и могут доминировать друг над другом в различной степени. По этому соотношению и происходит типизация театра (музыкальный, драматический, и т.д.). Другим аспектом этого вопроса является соотношение игры актера в плане физических действий его тела (жесты, позы, мимика и т.д.) и голоса.

В искусстве театра соединяются многие искусства, но они не подчинены сцене в той степени, в которой подчинена драма. Ориентированная на сценическое изображение, на действенное воспроизведение драма порождает категорию, присущую *только* театру и делающая его театром - это *действие*. Действие - сама сущность театра, оно интегрирует все элементы театрального представления в одно единое художественное целое и законченное произведение. При этом все системы театрального представления органично взаимодействуют между собой целое, не вызывая конфликта ресурсов (декорация, свет, музыка и т.д.). Наиболее элементарные (рудиментарные) действия могут зависеть от определенного места, целей исполнения и быть работой единственного актера. Большинство действий, однако, требует совместных (кооперативных) усилий многих творческих и технически обученных людей, чтобы сформировать, идеально, гармоничный спектакль.

Элементы театрального исполнения.

Исполнение имеет только два существенных и необходимых элемента: *исполнитель* и *аудитория*. Исполнение может быть пантомимическим или вербальным (использовать язык). Потребность в исполнителе не всегда может быть, например марионеточная драма или механические представления (оптический или световой театр). Спектакль может быть насыщен костюмом, сценографией, освещением,

музыкой, и специальными эффектами, т.е. техническим оснащением, которое используется для того, чтобы помочь создать иллюзию различного характера: места, времени и т.д. И наконец, театральное производство, с технической точки зрения, в любой своей форме *всегда* представляется живой аудитории. Именно поэтому элементы театрального представления всегда по существу визуальны, т.е. представлены непосредственно (хотя фильм, видеозапись или записанный звук может быть включен в исполнение). Они управляются определенными наборами правил (заключенных в сценарии), определяющих язык и действия исполнителей.

Термин «театр» часто применяется только к драматическим и музыкальным пьесам и не включает оперу, танец, цирк и карнавалы, пантомиму, водевиль, кукольные представления, театрализованные представления и другие формы - все те, которые имеют отдельные элементы театра в себе.

Типы Западного Театра.

Кроме эстетических, телеологических и технологических критериев (о которых мы уже писали) Западный театр может также классифицироваться в терминах экономики и подходов к производству как:

- коммерческий (частный);
- некоммерческий (государственный);
- экспериментальный или художественный театр;
- сообщество (антреприза);
- академический театр;

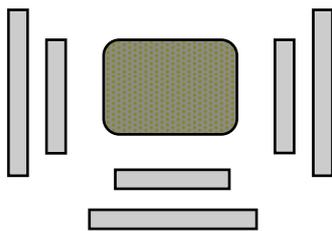
Театр также может быть рассматриваем в терминах типа *«место»*, в котором он осуществлен. Сцена и аудитория имели свои отличительные формы в каждой эпохе и в различных культурах. Сегодня театры имеют тенденцию быть очень гибкими и эклектичными в своем проекте, включать элементы нескольких стилей.

Исполнение спектакля по существу не требует архитектурной структуры, предназначенной под театр или даже самой необходимости в здании. В этом направлении характерны эксперименты английского режиссера Питера Брука по созданию театра в «пустом месте». Наиболее ранние формы театра существовали на улицах, открытых площадках, рыночных площадях, церквях или зданиях, не предназначенных для использования под театр. Многие современные экспериментальные театры отклоняют формальные ограничения доступных театров и ищут для своих постановок более необычные места (улица, лужайки, сараи, крыши и т.д.). Во всех этих «найденных» театрах, смысл сцены и аудитории создаются действиями исполнителей и естественными особенностями местности. Современная сцена представляет собой сложное архитектурно-техническое сооружение. Этот тип сложился в результате длительной эволюции театра от древнегреческой оркестры, средневековых подмостков (симультаных и педжент), итальянской сцены-коробки эпохи Возрождения к современной сцене. Ее отличает то, что это прежде всего здание, сооружение, предназначенное только для театральных представлений. Сама же сцена в основном порталная, снабженная разнообразной сценической техникой, а иногда - трансформирующаяся, которая может превращаться в одну из обычных театральных сцен. В истории театра, однако, большинство театров использовало один из трех типов сцены: коробка, помост и арена.

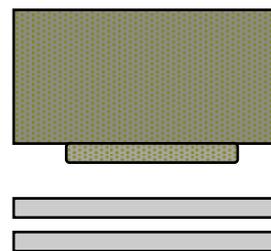
Все эти типы сцен в своем историческом развитии обуславливали появление того

или иного типа драматургии. Кроме того, они сформировывали определенные приемы сценического решения материала, требовали определенных приемов в режиссуре, «своих» мизансцен и т.д. Каждый тип сцены предполагает свой оригинальный набор выразительных средств и одна и та же пьеса будет «решаться» на них по-разному. Поэтому хоть этот материал и не относится к теории драматургии, но раз он затрагивает законы театра и вопросы сценического воплощения пьесы, то игнорировать мы его не можем.

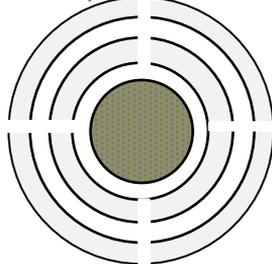
Открытая сцена-помост



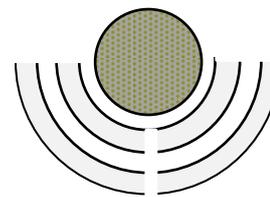
Сцена-коробка.



Сцена-арена



Открытая сцена-арена



Сцена-помост - приподнятая платформа, стоящая перед аудиторией. Часто она помещается в один конец прямоугольного места. Эта сцена более известна как круг, окруженный с трех сторон аудиторией. Эта форма использовалась в древнегреческом театре, классическом Испанском театре, Английском театре Ренессанса, Японском и Китайском классическом театре, во многих Западных театрах XX столетия. Помост может поддерживаться стеной (скеной). Отодвинутый на задний план она может изображать пейзаж и скрывать уходящих со сцены актеров. В этом типе сцены не существует барьера между исполнителями и зрителями, сцена создает ощущение большой близости, как будто игра происходит посреди аудитории.

Сцена - коробка. Начиная с эпохи Ренессанса, Западный театр был во власти варианта сцены называемого просцениум (proscenium). Просцениум - стена, отделяющая сцену от аудитории, арка (дуга), которая может быть и квадратом, является неким отверстием в той стене, через которую аудитория наблюдает за действием. Занавес, который поднимается или открывается к сторонам, может висеть в этом месте. Просцениум развивается в ответ на желание замаскировать пейзаж, скрыть

сценическую машинерию, создать за кулисами место для выходов и входов исполнителей. В результате он увеличивает иллюзию, устраняя все то, что не является частью сцены. Кроме того, поощряет аудиторию воображать, что они не могут видеть и продолжать перспективу того, что они наблюдают на сцене. Поскольку просцениум - архитектурный барьер, это создает ощущение расстояния или разделения между сценой и зрителями. Арка просцениума также создает сцену и поэтому часто называется зеркалом сцены или сценой со структурой картины.

Сцена - арена. Сцена в форме арены или круглый театр, является местом, полностью окруженным аудиторией. Эта форма была использована несколько раз в течении всего XX столетия, но ее исторические прецеденты - в значительной степени в недраматических формах типа цирка, что в целом ограничило ее популярность. Потребность обеспечения равных условий и возможностей наблюдать за действием для всех зрителей, создает определенные трудности в типе используемой сценографии и в движениях актеров, потому что в какой-то момент времени аудитория будет неизбежно рассматривать исполнителя со спины. В сцене-арене более всего трудно выдержать эффект иллюзии, так как в большинстве пьес входы и выходы не должны быть на виду аудитории, создавая элемент неожиданного появления. Этого в данном типе сцены добиться нельзя, т.к. актер всегда находится на виду у зрителя. Тем не менее, арена, когда должным образом используется, может создавать ощущение близости, не возможной в других типах сцены и она хорошо подходит для многих недраматических форм. Кроме того, из-за различных сценических требований в сцене-арене большие закулисные области, связанные с просцениумом, могут быть устранены, таким образом позволяя более экономически использовать сценическое место. Модификацией этого типа сцены в сторону сцены-помоста является *открытая сцена-арена*.

Одной из оригинальных форма организации сценических представлений является «*театр окружающей среды*» имеющим прецеденты в средневековом театре (Адам де ла Аль), в эпоху Ренессанса (пасторали) и который широко использовался в XX в. авангардистским театром (например в «бедном театре» Е. Гротовского). Этот вид театра устраняет отдельную или центральную сцену в пользу окружения зрителей или разделения места с ними; место сцены и место зрителя становятся неразличимым.

Аудитория. Зритель располагается в соответствии с тем типом театра, который был рассмотрен нами выше. Он может быть:

- четко *разделен* (креслами);
- *не разделен* (скамьи);
- *структурирован* (партер, амфитеатр);
- *иерархизирован* (ложи, бельэтаж, галерка);
- либо *свободно располагаться* (стоя, сидя) по своему усмотрению и выбору;

Расположение аудитории в XX столетии главным образом исходит из различных вариантов веерообразно зала, который более демократичен в своей организации. Но в конечном итоге это мало влияет на драматургию, если только автор уже при написании пьесы решает разместить тем или иным способом зрительскую аудиторию по отношению к сцене (см. драматургию театра абсурда).

Сценография. Художественное оформление спектакля - проект набора определенных театральных выразительных средств. Этот проект является своего рода визуальным урегулированием окружающей средой, в которой осуществляется пьеса. Его цель состоит в том, чтобы предложить время и место и создать надлежащее им настроение или атмосферу. Общие сценографические решения можно разделить на такие основные типы как: *реалистический*, абстрактный и функциональный;

§ 6. Потери и приобретения на пути от текста к сцене

В этом вопросе необходимо обозначить ряд существенных вопросов: Насколько в действительности пьеса доходит до зрителей в своем первоначальном замысле? Что приобретает драматургический текст на пути к сцене? Насколько драматургический материал претерпевает изменения в процессе постановки и где границы этих изменений? До каких пор пьеса остается «детисцем» драматурга и где она переходит во власть режиссуры?

Как мы видим вопросов более чем достаточно. Решить их - вот в чем состоит основная задача современной театрологии. Определив границы изучаемого предмета, мы тем самым определим объем изучаемого материала. Насколько же это поможет в реальной практике постановки пьесы в театре сказать сложно, но это не является причиной для того, чтобы данный вопрос не имел своего решения.

* * *

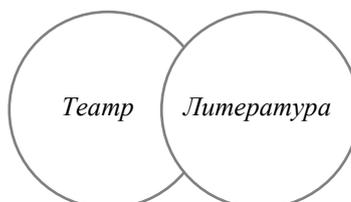
ГЛАВА 2.

ИНСЦЕНИРОВКА

§ 1. Инсценировка как особый вид драматургической деятельности

При работе над прозой никак не в меньшей, а может быть даже и в большей степени, чем в работе над драмой, перед режиссером возникает проблема трактовки произведения. Потому, что литературный материал не только должен быть представлен, но и расшифрован на языке театра. Рождение замысла, его формирование и воплощение, исходящее не из собственной фантазии и воображения, а на основе уже готового материала - вот с чем приходится сталкиваться не только студенту, но и профессионалам, каждый раз, когда они берутся за инсценировку. Кажущаяся при этом простота оказывается мнимой, и, взявшись с энтузиазмом за постановку, заканчиваешь ее с ощущением ускользающего смысла. Стиль автора, его манера, «дыхание» - все это зачастую остается за границей театрального представления. Это основная проблема инсценировки, которая с трудом поддается разрешению. На первой ступени создания литературной инсценировки (точнее было бы сказать «режиссерского сценария») должен исполняться основной закон перевода художественной прозы на язык театра: инсценировка должна быть самостоятельным произведением, а не серией иллюстраций к данной вещи. Нужна не литературная запись будущего отрывка, а попытка, пусть еще достаточно робкая, найти его образный, пластический, пространственный, т.е. театральный эквивалент. Нужно самостоятельное, режиссерское видение материала, хотя бы в самом первом приближении к инсценируемому материалу.

На сегодняшний день инсценированы практически все известные литературные произведения. Этот процесс имеет ряд объективных причин. Во-первых, мало современных пьес большого художественного значения. Во-вторых, желанием «поставить» на сцене имеющиеся литературные шедевры. Но это осложняется тем, что вместо драматизации прозы происходит «прозаизация» театра. Это можно объяснить лишь незнанием законов инсценировки. В основе их лежит принцип *перевода* с языка художественной прозы на язык театра, из одной художественной системы в другую. Эти системы в чем-то пересекаются и поэтому их кажущаяся общность является мнимой.



Именно поэтому мы говорим «перевод», а не «перенос». Но для того, чтобы выяснить законы и принципы инсценировки, нам кажется необходимым рассмотреть историю развития этого вида драматургической деятельности.

§ 2. История возникновения и развитие

2.1. Средневековье: литургическая драма / мистерии

Первыми опытами в инсценировании литературных произведений относятся к эпохе Средневековья. На Западе церковная служба при открытом алтаре и при неустойчивости текста служебника, допускала драматический элемент, в гораздо большей степени, чем православная служба. Первоначально религиозные представления и назывались службами (*officia*). Они состояли из слов Св. Писания и церковных гимнов, разыгрывались исключительно церковнослужителями (*officiales*), исключительно в церкви и на латинском языке. Постепенно они секуляризуются: текст Св. Писания перелагается в стихи и сообщается вставками. Далее стали допускаться припевы на народном языке, который впоследствии вытесняет латынь. Параллельно с этим к клирикам примешиваются светские актеры, вначале для изображения лиц низких и нечестивых, затем и всех других. Развившаяся таким образом литургическая драма (IX в.) выходит на паперть, затем на церковный двор, на городскую площадь и становится *полулитургической* (XII в.).

Расцвет мистерийного театра, развившегося от полулитургической драмы, приходится на XV - XVI вв. Авторами этих представлений являлись богословы, юристы, врачи. Мистерийная драматургия разделялась на три цикла:

- Ветхозаветный;
- Новозаветный;
- Апостольский;

Из Священного Писания, авторами мистерий брались определенные эпизоды и инсценировались. Объем этих эпизодов был различен и зависел прежде всего, от самого Библейского материала. На основе таких эпизодов были написаны мистерии «Сотворение мира», «Восстание Люцифера», «Грехопадение человека», «Библейские чудеса», «Изгнание из рая». Наиболее яркими примерами могут служить «Мистерия Ветхого завета» содержащая 50.000 слов, 38 эпизодов, 242 действующих лица и «Действо об Адаме». Эта мистерия состояла из трех частей:

- Грехопадение (600 стихов).
- Убийство Каином Авеля (150 стихов).
- Явление пророков (200 стихов).

Наиболее примечательным в этой мистерии является то, что текст персонажей был написан на народном языке, а ремарки на латыни. Сами представления проходили в трех вариантах:

- *передвижном* - когда мимо зрителей проезжали телеги, на которых разыгрывались отдельные эпизоды представления;
- *кольцевом* - действие происходит кольцевом помосте, разделенном на отделения и одновременно внизу - на земле;
- *беседочном* - на прямоугольном помосте или площади выстраивались беседки изображающие рай, ад, дворец и т.д.;

Так во время мистерийных постановок выделяются некоторые принципы инсценировки:

- За основу берется уже *написанный* материал.

- Из него *выбираются* определенные эпизоды, для инсценирования.
- Инсценируется в основном *действие*, т. к. Библейские сюжеты содержат мало прямой речи.
- Возникающая проблема *смысловой и сценической связи* отдельных эпизодов решается посредством отдельных мест действия (беседок), за счет механического переноса действия (но это все же театральный прием);

С другой стороны эта проблема не стоит так остро, т.к. предполагается, что сюжет Библейских преданий *заранее известен* зрителю. Отсюда все внимание зрителя концентрируется на самом *представлении* (representation), а не на *дискурсе* постановки.

Мистериальные представления расширили тематический горизонт средневекового театра, ее опыт был использован позднейшими жанрами театра. Церковь, шокированная постепенной эволюцией мистерий в направлении бурлеска, запретила в 1548 г. подобные представления на религиозные темы, но традиция продолжала существовать и оказала значительное влияние на елизаветинский (Марлоу, Шекспир) и испанский (Кальдерон) театры.

2.2. МХАТ

Новым этапом в развитии искусства инсценирования стал XX век. Репертуарный кризис первого десятилетия XX века побудил многих режиссеров желание инсценировать классические произведения русской литературы XIX века. Первым в этом направлении стал спектакль по «Братьям Карамазовым» Достоевского поставленный МХТ. Премьера состоялась 12-13 октября 1910 г. Следующей инсценировкой на сцене МХТ был спектакль «Николай Ставрогин» (премьера - 23 октября 1913 г.).

Но это не были первые опыты по перенесению литературы на сцену. Еще в 1891 г. в помещении Немецкого клуба в Москве, состоялся спектакль «Фома», поставленный К.С. Станиславским по повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». Спектакль прошел 3 раза. Станиславский решил приспособить это произведение к сцене «тем более, что вдова покойного писателя рассказала мне о том, что ее муж вначале готовил не повесть, а пьесу, но отказался от этого намерения потому, что хлопоты по проведению пьесы на сцену и получению цензурного разрешения для публичных спектаклей трудны, а Федор Михайлович нуждался в деньгах»¹. Так что этот спектакль не являлся инсценировкой литературного произведения, в чистом смысле этого слова, а попыткой воспроизвести первоначальный замысел автора. Возможно, это и послужило поводом для решения поставить на сцене это произведение.

Революции в области режиссуры не произошло. Для Станиславского, нам думается, и для зрителей этот спектакль имел успех с точки зрения актерской игры и попытки показать психологическую глубину персонажей Достоевского. «В спектакле «Село Степанчиково» - писал Станиславский, - я сподобился познать истинные радости подлинного творца-артиста»². Постановку же «Братьев Карамазовых» К.С.

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. -М., 1957, стр. 138.

² Там же, стр. 139.

Станиславский относит к высшим достижениям В.И. Немировича-Данченко в области режиссуры.

В предреволюционную эпоху всеобщего кризиса в области искусств существовал и кризис репертуара. Не было пьес, подобных по своей актуальности произведениям Чехова, Горького, Андреева. Это привело Немировича-Данченко к мысли инсценировать «Братьев Карамазовых» Достоевского. Сама идея «инсценировки» великих произведений литературы к тому времени давно звучала в театральных кругах. Это тоже подталкивало Данченко, как одного из основателей самого передового театра - МХТ - к постановке (чтобы не опередили). Он писал: «толкает меня на «Карамазовых» еще то обстоятельство, что... постановку романов на сцене могут легко перехватить: вон Кугель¹ уже рекомендовал это в своей статье»². Сам же Данченко считал, что «разумеется, в общем сцена не может дать тонких впечатлений как чтение. А в частности может усилить их. Надо прежде всего отказаться от мысли сохранить фабулу романа, самый сюжет и предположить, что это все известно. И остается дать образы в самых ярких сценах, точно бы проиллюстрировав роман»³.

Этот спектакль репетировался 2 месяца и было проведено около 150-180 репетиций. Репетировал Данченко, Станиславский болел в Кисловодске. Эта болезнь изменила репертуарный план: вместо «Гамлета», который был приостановлен, сезон открылся «Братьями Карамазовыми». В этом спектакле был заложен ряд методологических принципов инсценировки, на которых мы и остановимся.

Лужский придумал прием инсценировки⁴. Было решено ввести чтеца, который:

- повествовал о ходе событий;
- осуществлял связки между сценами;
- комментировал действие по ходу сцены, усиливая общее эмоциональное впечатление;

Сам роман был разбит на сцены, общим числом 21:

<u>I день</u>	<u>II день</u>
1. «Контроверза»	14. «Мокрое»
2. «В спальне»	15. «Бесенок»
3. «Обе вместе»	16. 17. «Не ты, не ты»
4. «Еще одна погибшая репутация»	18. «Третий визит к Смердякову»
5. «У отца»	19. «Кошмар»
6. «У Хохлаковой»	20. На суде: «внезапная катастрофа»
7. «Надрыв в гостиной»	21. Эпилог: - «В больнице»
8. «Надрыв в избе»	
9. «И на чистом воздухе»	
10. «Еще не совсем ясная»	
11. «Луковка»	
12, 13. «Внезапное решение»	

Кроме введения роли чтеца, в этом спектакле применилось впервые еще одно

¹ В № 23 журнала «Театр и искусство» вышла статья А. Кугеля «Театральные заметки», в которой он предлагал переносить прозу на сцену.

² Немирович-Данченко В.И. Избранные письма. В 2-х т. - М.: Искусств, 1979, Т.2, стр. 16.

³ Там же, стр. 22.

⁴ См. письмо к Лилиной М.П. от 5/IX/1910 .

интересное сценическое решение персонажа, которое теперь называется *демультипликация*. В сцене «Кошмар» роли Черта и Ивана исполнял Качалов. Сценографическое решение спектакля было очень простым. Обычный занавес отсутствовал. На сцене находилась рама, затянутая темновато-серо-коричневым материалом. На 4,5 аршина от левого портала неподвижная архитектурная ниша, та было место чтеца, скрытого от актеров. От этой ниши, до правого портала, на штанге - занавеска, раздергивающаяся в одну сторону (направо). За нею, на 5 аршин, висел огромный, на раме, гладкий фон, уходящий далеко направо и налево (24x16 аршин). Здесь возникали и проходили сцены; занавес задергивался и выступал чтец. Но самое неожиданным было то, что спектакль шел в течение *2 вечеров!*

Пред премьерой огромное волнение охватило всех участников постановки. Временами оно переходило в боязнь. Говорили, что все это скучно, монотонно и т.д. Данченко, когда этот страх охватил даже правление МХТ, писал: «Да, трудно верить во что-нибудь смелое. Очень уж много малодушных»¹. Эффект мог бы быть совершенно непредсказуемым, но успеха Данченко не ждал. Зная грандиозность замысла и размах постановки, он за три дня до премьеры писал: «Большого успеха я не жду. Жду почтительного понимания к *трудно осуществимой попытке перевести на сцену часть романа*» (курсив наш - И.Ч.)².

После первого дня премьеры вышли отклики на первую часть спектакля в основном сходящиеся на одном - инсценировать роман невозможно. Второй день - победа! После премьеры (где-то после 16-го) Данченко в гостинице Троице-Сергиевой Лавры пишет большое письмо к Станиславскому, в котором он описывает подготовку и премьеру спектакля. Но главное в этом письме - выводы, к которым он пришел за время работы. Во многом они затрагивают вопросы методологии работы над инсценировкой. Он указывает на то, что этой постановкой открываются невиданные горизонты в театре. «Я сам не ожидал, что откроются такие громадные перспективы... случилось что-то громадное, произошла колоссальная бескровная революция... с «Карамазовыми» разрешился какой-то огромный процесс назревавший десять лет»³. По его мнению, это выражается в том, что с Чеховым в театре раздвинулись рамки условности, а с инсценировкой вовсе рухнули. «Теперь для театра ничто не стало невозможным... я нахожу, что эта революция не на 5, не на 10, а на сотню, навсегда! Это не «новая форма» - а это катастрофа всех театральных условностей, заграждавших к театру путь крупнейших литературных писателей»⁴.

В этом же письме Данченко производит тщательный анализ вопроса, почему же крупнейшие писатели не создавали пьес и не писали для театра. Что им мешало? Причины, по его мнению, заложены в самом театре, как искусстве, их как раз и устраняет инсценировка. А именно:

1. В театре требуется непременно действие, движение. Это разрушил Чехов.
2. Невозможность уложить образы и мысли в один вечер, в 3-4 часа. Теперь можно играть 2-3 вечера.
3. Невозможность разбить цельное художественное произведение на акты определенного времени. Теперь этого условия нет: акты делятся от 1,5 ч. до 4 мин.

¹ Немирович-Данченко В.И. Избранные письма. В 2-х т. - М.: Искусств, 1979, Т.2, стр. 37.

² Там же, стр. 35.

³ Там же, стр. 40.

⁴ Там же, стр. 40-41.

4. Необходимость «быстрого» диалога. Теперь актеры говорят 20-25 мин.
5. Ранее для обеспечения принципа наррация необходимо было ввести персонаж в быт. Теперь появляется чтец, который повествует и во время действия. «Он сливается с тайной театра, с властью театра над толпой»¹.
6. Невозможность «решить» в театре описания природы (напр. Тургенев). Теперь возможно. Это позволяют декорации и чтец.

Эти изменения были настолько революционны, что Данченко пишет Станиславскому: «Кроме меня и Вас, никто еще не может даже приблизительно представить себе широту горизонтов. Никто не только в публике, но только в критике, но даже у нас театре. Я сам не ожидал, что откроются такие громадные перспективы»². Сам же театр, как таковой, начинает новую страницу в своем развитии. По мнению Данченко, он раньше развивался от Островского до Чехова, потом от Чехова до «Карамазовых», а далее от «Карамазовых» до ... «говорят до греческой трагедии? Я думаю иначе: от «Карамазовых» до Библии... нет более замечательных сюжетов для этого нового театра, как в Библии»³.

Так же в этом письме, Данченко делает замечания относительно выразительных средств и вообще решению отдельных актов (сцен) спектакля. Он считает, что можно было «решать» сцены в «Карамазовых» по-разному:

- одни на фоне;
- другие натуралистично;
- как живые картины;
- кинематографично;
- балетом;

Такая разножанровая полифония, по его мнению, поможет передать весь объем, и художественный, и смысловой романа Достоевского. Но, к сожалению, эту мечту реализовать Немировичу-Данченко так и не удалось. Дальнейшая история развития театра показала, что применять принцип инсценировки (т.е. «переносить» на сцену) можно не только к литературным источникам, но и к явлениям жизни.

2.3. Пролеткульт

Новым этапом в развитии инсценировки стала послереволюционная эпоха в России. Применение принципов инсценирования к явлениям общественной жизни позволило по-новому посмотреть на сущность принципа перенесения на сцену какого-либо материала, т.е. *инсценировки* (от фр. «*en scene*»). По этому поводу Всеволодский-Гернгросс писал: «демонстрация служит лишь одной из арен использования этой самостоятельной театральной формы»⁴.

Первый опыт использования инсценировки, как выражения идеи коллективизма, был сделан в Театрально-Драматической мастерской Красной Армии (рук. Н.Г. Виноградов) в Ленинграде в феврале 1919 г. Это была постановка ко дню свержения

¹ Там же, стр. 41.

² Там же, стр. 40.

³ Там же, стр. 42.

⁴ Всеволодский В. (Гернгросс). История русского театра. В 2-х т. - Л.-М.: Теа-кино-печать, 1929, т.1. стр. 387.

самодержавия. Организаторы, не имеющие опыта работы в этом направлении, пошли путем импровизации. Были собраны участники событий 1905 и 1917 гг. На основе их воспоминаний и была составлена инсценировка «Свержение самодержавия». Планировка и сценография зависели от тех условий, что имелись. За отсутствием материалов и времени собрали весь случайный скарб. Из-за отсутствия сцены использовали 2 площадки и проход в зале (см. рис.).



За этой инсценировкой последовал целый ряд подобных представлений:

- Пантомима по случаю празднования III Интернационала (11 мая 1919 г.);
- «Красный год» - 2-я годовщина Октябрьской революции;
- «Кровавое воскресенье» (9 января 1920 г.);
- «Меч мира» - 2-я годовщина Красной Армии;
- «Гибель Коммуны» (1920 г.);
- «Огонь Прометея» (1920 г.);
- «Мистерия освобожденного труда» (1920 г.);
- «Блокада России» (1920 г.);
- «К мировой Коммуне» (1920 г.);
- «Взятие Зимнего дворца» (1920);

Такое интенсивное развитие подобных представлений привело к выработке определенных приемов и традиций в постановке.

- I. **В отношении стилистики** - подобные постановки характеризуются соединением *натурализма*, *реализма* и *символизма*, художественным зерном которых являются:
 - *натурализм* - митинг или военный парад (все подлинное: воинские части, орудия, холостые выстрелы);
 - *реализм* - сражения, атаки, аресты и т.д.;
 - *символизм* - огромные пространства, не позволяющие вводить «тонкий» диалог, создают необходимость схематизации и условных элементов;
- II. **Разработка действия** - инсценировка строится на действии масс. *Толпа переходит* в хор. Масса (хор) не монолитная, она становится антифонной, т.е. разделяется на два полухория: «красные» - «белые»; «рабочие» - «буржуазия»; «пролетарии» - «Антанта»;

- III. **Текст и роль** - элементарные, чтобы их смогли исполнить любой красноармеец или рабочий. Стремление усложнить разработку роли, приводит к необходимости приглашать профессиональных актеров.
- IV. **Пространственные решения** - случайная площадка (зал, сцена, улица, площадь, Зимний дворец и т.д.). Разбивка мест действия на несколько площадок, последовательное и одновременное ведение действия на них
- V. **Оформление** - живописные декорации на природе смотрятся вычурно, поэтому используются различные плакаты, лозунги, конструкции.
- VI. **Разработка сценария**. Весь процесс работы над сценарием состоит из нескольких этапов:
- режиссерская группа устанавливает общий *каркас* предстоящего представления.
 - разработка деталей текста и действия.
 - сведение воедино.
 - написание сценария.

Клубные инсценировки той эпохи ничем не отличались от вышеназванных, но ставились преимущественно в небольших клубных залах и располагали скромным количеством участников. Но клубная инсценировка являлась не наспех сколоченным представлением, но методологически планомерно подготавливаемым мероприятием. Она могла являться воспроизведением реальных действий, слов и демонстрацией подлинных трудовых процессов, либо игровым воспроизведением, либо сочетать в себе и то, и другое. Процесс работы над инсценировкой в данном случае состоял из:

- составление сценария;
- изучение территории действия
- организация исполнителей;
- оформление постановки;

Театральная практика 20-30-х гг., широко обращаясь к инсценированию литературных произведений, в свою очередь породила ряд театральных приемов. Эти приемы некоторые режиссеры использовали и в постановке пьес классического репертуара. Так например в 1928 г. Мейерхольдом был поставлен спектакль «Горе уму». В афише было написано: «автор спектакля - Мейерхольд». В этом спектакле Мейерхольд довольно смело подошел к использованию авторского текста и композиции пьесы, создав тем самым самостоятельное сценическое произведение. На обсуждении этого спектакля в театральной секции ГАХН текстолог Писканов подверг критике композицию и все неточности в постановке, в ответ Мейерхольд покинул зал. В этом спектакле Мейерхольд показал, что соотношение театрального и драматургического текстов может быть совершенно различным и это не «неточности в воспроизведении авторского текста», но совершенно новая модель театрального представления, имеющая под собой оригинальную авторскую концепцию. Революционным и неожиданным оказалось то, что эта концепция не замыкается в рамках режиссерской интерпретации пьесы, но распространяется на весь текст и само действие пьесы.

Мейерхольд являлся автором еще одного спектакля и пьесы. В 1926 г. он поставил «Ревизора» Гоголя. Текст был составлен из 6 редакций пьесы с добавлением кусков из «Игроков», «Невского проспекта» и «Мертвых душ». Представление состояло из 10 эпизодов со своим названием (так например последний эпизод назывался «Лобзай

меня»). В «Пиковой даме» 1935 г. в либретто В. Стенича отсутствовала графиня. Звучал лишь ее голос за сценой, а в сцене передачи записки использовалась пантомима, которую разыгрывали маски *дель арте*.

§ 3. Инсценировка как перевод драматургического материала из одной художественно-образной системы в другую

Инсценировка это не перенос материала, а его «перевод» из одной системы художественного выражения в другую. В зависимости от вида искусств различаются не только художественные приемы или образно-знаковые системы, но и сами законы организации смысла. У литературы эти законы свои, у театра свои. В чем-то они схожи, но больше различны. Для того чтобы инсценировать то или иное произведение необходимо знать законы одного (литературного) и другого (театрального) вида искусств. Также необходимо помнить, что текст при переносе на сцену теряет свою «литературность» (нарративность) и приобретает «драматичность» (делается выразителем действия). Из повествователя он становится действующим лицом. Поэтому необходимо рассмотреть основные различия в этих видах искусств (драме и литературе) и определить, что может театр и что недоступно литературе.

Литература	Театр
- описательность	<i>Изложение материала</i>
- развивается последовательно	<i>Действие</i>
- задается речью персонажей, строением фразы и соотношением абзацев	<i>Темпоритм</i>
- не ограничено	<i>Время</i>
- текст и его организация	<i>Знаковые системы</i>

		планировка зал-сцена
- практически безграничные, т.к. все возможно описать	<i>Возможности</i>	- существенно ограничены, т.к. некоторые вещи невозможно сыграть

§ 4. Этапы работы над инсценировкой

Едва ли можно предложить готовый рецепт создания инсценировки. Методов работы над ней довольно много. Каждый автор, каждый режиссер ищет свой путь, свой творческий метод переноса литературного материала или каких-то событий на сцену. Но если подходить к этой проблеме с методологических позиций, то всю работу над инсценировкой можно разделить на три этапа:

- *«Перевод» событий из литературы в драму;*
- *«Перевод» драматургического материала в сценический;*
- *Создание композиции* (этот пункт не является обязательным);

Исходя из этих положений, мы можем разработать метод работы над инсценировкой. Он заключается в следующем:

1. Выбор материала.

Он зависит от личной темы. На этом этапе необходимо остановиться на вопросе что хочется сделать, пусть не останавливает как, это потом решается.

2. Разбор материала подлежащего инсценированию:

- выделение событийного ряда
- фабулы
- сюжета

3. Создание каркаса инсценировки - (движение от идейно-тематического замысла к фабуле).

4. Написание сюжета (сценария):

- разработка едва намеченных тем
- усиление частных деталей
- дописывание текста к существующим сценам
- сокращение текста

5. «Перевод» литературных событий в драматические (действие):

- введение повествования (наррация, нарративные инстанции)
- перевод описания в действие
- перевод внутреннего монолога во внешний текст
- применение simultaneity действия

6. Перевод драматургического материала в сценический:

- использование возможностей сцены (разноплановость, места - действия)
- применение театральных средств выражения (сценография, мизансцена, свет, музыка и т.д.)
- использование различных жанровых решений (пантомима, вокал, балет, хореография, теневой и кукольный театр и т.д.)
- демумльтипликация и синкретизм персонажей

7. Композиция:

- на основе одного произведения

- по мотивам произведения
- по произведениям автора
- коллаж (использование произведений различных авторов)

принципы:

- подчинение одной идее
- иллюстрация
- контраст

ГЛАВА 3.

ДРАМА КАК НЕПРЕРЫВНО РАЗВИВАЮЩИЙСЯ ПРОЦЕСС

Драматургия - художественное мышление и отражение сложных связей человека с жизнью. Ее своеобразие заключается в том, что она предназначена для действенной реализации на сцене, а с другой стороны достаточно автономна как литературный продукт. Но сколь бы мы не говорили о драме и драматургии, их никогда не удастся отделить от театра. Теория драмы основывается на законах театрального представления, она не предмет филологии, но театрологии. Наука о драме есть часть науки о театре, сама же наука о сценическом искусстве - синтез всех профессий по различным видам искусств, постоянно пересекающихся с философией и религией. Здесь необходимо отделить *понимание* сущности театра от *отношения* к нему, как явлению человеческого бытия. Человечество за свою историю по разному относилось к театру: от крайнего неприятия до пропаганды на государственном уровне. Для простых людей театр средство отдохновения и развлечения; философ ищет в театре социально-философскую антропологию; христиане относятся к нему крайне негативно. Удивительно сколько различных (порой прямо диаметральных) отношений к одному феномену. Но театр продолжает существовать на протяжении многих тысячелетий, неизменный в своей сущности и драма как составляла, так и составляет его основу.

Этот заключительный очерк, представляет драму как непрерывно развивающийся процесс. Он очень короток, схематичен, так как мы постарались только наметить исторический процесс развития драматургических жанров, их преемственность и основные черты. Особенно важным, нам кажется, обратить внимание на то новое, что принес в историю драматургии и драму XX век: интеллектуальная драма, эпическая драма, драматургия абсурда и парадокса, документальная драма. За этот короткий отрезок времени (всего сто лет!) драматургия в несколько раз превзошла и в количественном, и качественном отношении весь предыдущий опыт. Это действительно достойно удивления.

Греческий театр

Большинство теорий о возникновении театра, и Западного в том числе, сводится к его ритуальному происхождению от древних и доисторических обрядов и религиозных церемоний потому, что фактически все ритуалы содержат театральные элементы. Различные школы, по-разному, приписывают происхождение театра древним обрядам плодородия, праздникам урожая и подобным источникам.

Первое свидетельство о возникновении драматической поэзии мы находим в «Поэтике» Аристотеля. Он утверждает, что греческая трагедия развилась от дифирамбов - хоровых гимнов в честь бога Диониса, которые не только восхваляли бога, но и часто рассказывали истории о его деяниях. Согласно легенде, Феспид был первым афинским трагическим поэтом. Его трагедии состояли почти сплошь из песен

хора и актера: актер говорил, а хор отвечал. Поэтому данные постановки более напоминали лирические кантаты. Но когда в структуру этого действия был введен второй актер, то драма стала развиваться как самостоятельная и независимая форма. Упоминания о постановке трагедий Феспида относятся к 534 г. до Р.Х. и эту дату традиционно принимают за год рождения Европейского театра.

Греческая трагедия процветала в V в. до Р.Х. Из более чем 1000 трагедий, написанных в течение этого столетия, сохранились только 31 пьеса Эсхила, Софокла и Еврипида. Они написаны в стихах и состоят из сцен (эпизодов), в которых принимают участие не более трех персонажей, чередующихся с хоровыми песнями (одами). Истории лежащие в основе сюжета, взяты главным образом из мифов или древней истории, но не являются их простым пересказом (по отношению к ним поэты часто позволяли себе вольности). В трагедиях рассматривалось место человека и человечности (гуманности) в мире и последствия индивидуальных действий. Вообще, небольшое количество действия происходило на сцене, большинство событий и информации передавалось через диалог и хоровые песни.

Пьесы разыгрывались на праздниках в честь Диониса: Малых или Сельских Дионисиях (зимой), Великих Дионисиях в Афинах (весной) и Линеях (проводившихся зимой после Сельских Дионисий). Эти представления проходили в виде состязания драматургов. Только три поэта представляли свои *тетралогии*: три трагедии связанные единым сюжетом (трилогия), и одну сатирическую драму (смешная, а иногда непристойная пародия на богов и их мифы). Позже, на состязаниях была представлена комедия, которая развивалась в середине V в. до Р.Х. Самой древней из существующих комедий являются комедии Аристофана. Они имеют четкую форму и структуру, юмор в них состоит из смеси сатирических нападок на современные общественные фигуры, непристойностей, шуток и пародирования богов. К IV в. до Р.Х. комедия вытеснила трагедию, став доминирующей театральной формой.

В IV-I вв. до Р.Х. греческий театр и драматургия претерпевают существенные изменения. При общем распространении греческой культуры театр тем не менее теряет свое «высокое» значение. В эту эпоху по-прежнему ставятся трагедии и комедии, но в них происходит поворот от общественно-политической тематики к ситуациям семейно-бытовых отношений. Комедию этого периода принято называть Средней и Новой (новоаттической) комедией. Эти пьесы воспроизводят современную им жизнь, их действие строится на любовной ситуации, вокруг семейных проблем, денег и т.д. Развитие интриги в основном определяет случай, он является источником возникновения и разрешения конфликтов. Характеры при этом упрощаются, используются одни и те же социальные типы: скупой отец, ворчащая теща (свекровь), хвастун-офицер, гетера, паразит, ловкий раб. Поскольку важность актеров возросла, а роль хора уменьшилась, то сцена стала выше и вторгалась на место оркестры. До нас дошла целиком только одна комедия этого периода «Брюзга» Менандра (317 г. до Р.Х.).

Римский театр

Римская Республика начала распространять свое влияние с IV в. до Р.Х. и со временем поглотила греческие территории и естественно греческую драму и театр. Хотя постановки пьес были первоначально связаны с религиозными праздниками и церемониями, их духовный характер был скоро потерян, и драма стала прежде всего, светским развлечением. Самыми популярными формами были комедия, фарс и

ателланы (комические сценки). Наиболее значительный период в развитии Римской драматургии относится ко II в. до Р.Х. и связывается с творчеством таких драматургов, как Плавт и Теренций. В своем творчестве они многое заимствовали от новоаттической комедии, поэтому жанр, в котором они работали, назвался *паллиата* (паллий - греческий плащ). Эта драматургия широко заимствовала сюжеты из новоаттической комедии, но они обрабатывались, исходя из нравов и ситуаций римской повседневной жизни. На сцене появились такие типы как ростовщик, торговец, сводник. Действие в этих пьесах проходит динамично, все персонажи вовлекаются в интригу, при этом ведется их критика с моральных позиций. Плавт соединил в своем творчестве аттическую комедию с элементами народной римской ателланы, в частности с буффонадой, шутками, фарсом. Большое место в его пьесах отводилось пению и музыке.

Теренций почти все свои комедии заимствует у Плавта. Сюжет основывается на семейных конфликтах. Но в его пьесах нет той динамики, что у Плавта. Нет и грубых шуток, прямого обращения к публике. Теренций стремится создать психологические персонажи, яркие жизненные образы, показать мир сложных душевных переживаний. Комедией с непосредственно национальным, римским содержанием становится во II-I вв. до Р.Х. *тогата* (от «тога» - верхняя мужская одежда). Действующими лицами тогат становятся «маленькие люди» как городские так и сельские: крестьяне, сапожники, портные пекари; действие происходило обычно в италийском городке. Эти пьесы практически не сохранились, хотя в свое время высоко оценивались современниками.

Хотя Греческие и Римские трагедии исполнялись в течение этого периода, единственные и наиболее значимые из существующих трагедий I в. от Р.Х. - это трагедии Сенеки. Они были предназначены не для постановки на сцене, а для чтения, возможно потому, что интерес публики к трагедии был весьма ограничен. Его трагедии можно считать изложением своих философских взглядов в драматической форме. Сюжеты пьес основаны на греческих мифах, но имеют общую тенденцию подчеркивать сверхъестественные явления, кровавое насилие, и одержимость страстью. Форма трагедий строго выдержана: пять актов, не более трех актеров на сцене - эта структура стала весьма влиятельной в эпоху Ренессанса. Темы власти рока, пагубности страсти, ухода от общества разворачиваются преимущественно в песнях хора и монологах персонажей. Поэтому пьесы лишены динамичности, в них главное не действие, а словесная ткань, характеры однолинейные. Стиль речи в трагедиях сходен со стилем прозаических произведений Сенеки: короткие фразы, связанные параллелизмами, им присущ лаконизм. Не только Сенека, но весь театр Римской империи существенно снижает роль хора, делает его незначимым.

В течение II в. от Р.Х. литературный театр снизился в популярности и был заменен зрелищем и популярными развлечениями (гладиаторские бои, цирковые представления, пантомимы и т.д.). Появляющаяся церковь христиан нападала на Римский театр, таким образом, способствуя окончательному упадку и дурной репутации театра и актеров, как распущенных и безнравственных.

С падением Римской Империи в классический театр прекратил свое существование на Западе. Театральная деятельность не появлялась в течение более чем 500 лет. Только народные, самодеятельные актеры - более известные как жонглеры, гистрионы, буффоны - пережили эпоху Темных веков и протянули нить театрального творчества из античности в средневековый мир.

Средневековый театр

Как ни странно театр, в форме литургической драмы, был повторно рожден в Европе в Римско-католической церкви. Поскольку церковь стремилась расширять свое влияние, то часто принимала опыт народных праздников, многие из которых имели театральные элементы. К X в. театрализуется месса: в церкви происходит чтение в лицах Новозаветных эпизодов. Из этих диалогов и выработывается драматическое представление или *литургическая драма*. За следующие 200 лет литургическая драма медленно развивалась, являясь по существу инсценировками сюжетов Библии, написанных духовенством или церковными певчими. Сначала, устройство церкви и ее архитектурные особенности служили декорациями постановок, но со временем стали использоваться дополнительные формальные элементы: костюм, грим, реквизит и т.д. Хотя церковь вначале поощряла драму из-за дидактических качеств, но когда развлечение и зрелище стало все более и более доминирующим, церковь высказала некоторые опасения относительно дальнейшего ее развития. Постепенно приближаясь к жизни в своих постановочных эффектах, литургическая драма стала не привлекать, а отвлекать прихожан от службы. Не желая отказываться от столь популярной формы и от выгодного влияния театра на прихожан, церковные власти несколько удаляют представление драмы от церкви, вынося ее действие на паперть. Хотя она по-прежнему сохраняла религиозное содержание, но постепенно становилась все более и более светским представлением. Так родилась *полулитургическая драма*. Выйдя из храма на площадь, литургическая драма попала под вкус толпы и стала секуляризовываться. Дальнейшее развитие духовной драмы привело к появлению такого жанра как Мистерия.

Мистерия. Это универсальный жанр, в котором соединились Библейские сюжеты, сцены из жития святых и фарсовые (бытовые) зарисовки. Мистерии длились обычно несколько дней и приурочивались к какому-либо празднику или событию. Состояла мистерия из нескольких эпизодов (Мистерия «Ветхого завета» - 38 эпизодов) и в ее представлении принимали сотни человек. В отличие от Греческой трагедии, которая была в основном сосредоточена на развитии действия к катарсису, средневековая драма, не всегда показывала конфликт и напряженность действия. Цель была в показе пути, полного драматизма, спасения человечества. Исполнители были часто неграмотные любители, пьесы имели тенденцию быть написанными в легко запоминаемом типе стиха; драматурги неизвестны. В действии мистерий более светского характера (напр. «Мистерия об осаде Орлеана» 1429 г.) историческая точность часто игнорируется, логические причин нередко отсутствуют, результат не всегда представляется. Пьесы были заполнены анахронизмами, местными и актуальными ссылками на действительность. Постановки с одной стороны носили крайне реалистический характер. Так, например, есть сообщения об актерах, почти умирающих от слишком реалистических распятий на кресте, сцен пыток первых христиан и т.д. С другой стороны, в мистериях использовались явно условные элементы. Так, разделение Красного моря (во время исхода евреев из Египта) могло быть обозначено разделением красной ткани. Свободное смешивание реальных и символических элементов не нарушало в целом всего представление, скорее было его стилем. Несмотря на религиозное содержание мистерий, они расцениваются в значительной степени как развлечение.

Моралите. Этот жанр средневекового театрального представления возникает из мистерий, из тех ее кусков, которые служили нравоучительным и дидактическим целям. В них церковные сюжеты упрощаются и доводятся до морализации, которая становится единственной целью моралите. В этих пьесах действуют аллегорические персонажи, они изображают определенные пороки человека, его характер, страсти, грехи и т.д. Эти персонажи со временем превратились в символические фигуры: Надежда, Вера, Злоба, Себялюбие, Послушание, Прилежание, Бедность, Кража и т.д. Сюжет развивался, как явное столкновение добра и зла и изображался в виде противоборствующих персонажей. Актеры иногда выступали как риторы, поясняющие свое отношение к тем или иным явлениям. Жанр моралите внес в средневековую драматургию структурную четкость, заявил о необходимости типизации образа.

Фарс. Само название этого жанра происходит от латинского *farsa* («начинка»), так часто обозначали небольшие игровые сценки бытового и комического содержания, которые вставляли в мистерии. В фарсах изображались реальные человеческие характеры. В них высмеивались различные социальные типы, бытовые ситуации. Небольшие по объему, они требовали малого количества участников и носили комический, а иногда сатирический характер.

Театр Ренессанса

Протестантское движение в северной Европе положило конец религиозной драме к середине XVI столетия и это позволило развиваться светской драматургии. Ренессанс явился попыткой перенести опыт классической драмы античности в современность. Но классические формы и методы постановки были не до конца поняты и потому классические идеи были привиты на современные методы, и новые технологии. Театр Ренессанса создал совершенно новую драматургическую и театральную форму с некоторыми классическими характеристиками. Эта форма более известна как *неоклассицизм*.

Театр Ренессанса возникает сначала в Италии в XVI в. Самые ранние пьесы были на латыни, но в конечном счете, они написаны в народном, нежели классическом стиле. Они ориентировались прежде всего, на римские модели, хотя драматическая теория основывалась на вновь открытой «Поэтике» Аристотеля. Эти драмы возникли не как естественное развитие от религиозных, народных или даже от существующих драматических форм. Это было вполне академическое следование классическим нормам, поэтому они испытывали недостаток некоторой жизненности, но отдельные пьесы достигали некоторого успеха (например «Мандрагора» Макиавелли).

Наиболее важной концепцией в искусстве Ренессанса было правдоподобие - изображение правды. Но это не означало рабски копировать реальный мир, а скорее устранять из него невероятное и иррациональное, при этом подчеркивая идеал, надлежащий моральный порядок и нормы этикета. Таким образом, комедия и трагедия была сильно изменена: хор был устранен, хороший герой вознаграждался, злой наказывался, характеры были изображены скорее как идеальные типы, чем как реальные индивидуумы. Наиболее существенным был закон триединства (время, места и действие) основанный на теории Аристотеля: пьеса могла иметь только единственный сюжет (интригу), действие должно укладываться в пределы суток и происходить только в одном месте. Объяснение этому было следующим: драмы не выполняющие эти требования бросают вызов правдоподобию и порядку.

Приверженность таким правилам, намного более чем реакция зрителей, определяла качество пьесы и игры. Первоначально сформулированные в Италии, эти правила и идеалы стали наиболее популярными во Франции.

Сценические и архитектурные приемы постановки пьес, рожденные в то время, существуют в театральном производстве и по сегодняшний день. Архитектура театра первоначально повторяла римскую сцену, но вскоре театральные представления стали происходить в залах дворцов или внутренних дворах, которые были прямоугольной формы. В сценической технике наиболее важным стало открытие перспективной техники, создающей иллюзию глубины или реального места.

Commedia dell'arte

В то время как аристократию развлекала неоклассическая драма, широкая публика обращалась к *commedia dell'arte*, яркому и популярному театру импровизаций. Эта театральная форма существует с середины XVI века и ей характерно коллективное творчество актеров создающих спектакль путем импровизации на основе некоторого сюжета и определенных режиссерских указаний. За основу берется некий сюжет (придуманый или заимствованный) на его основе разрабатывается сценарий. Несмотря на разнообразие сценических форм, в целом драматургия этого театра имеет довольно устойчивые очертания: типичная фабула о влюбленных, которым мешает что-то соединиться или быть вместе; переодевания; сцены узнавания в финале; интриги и плутни слуг и т.д. Оперирование этим небольшим набором драматических положений порождает бесконечные хитросплетения интриги. Персонажи представляют собой определенные типы Комические старики (Панталоне, Доктор), Капитан, слуги, влюбленные и т.д. Они используются во всех пьесах комедии дель арте, исполняют их определенные актеры, за которыми закрепляются эти типы как амплуа. Действие в основном построено на пластическом мастерстве, искусстве длинных речей, хореографии. Задача исполнителя состоит не столько в создании психологически точного характера, сколько в его типизации и импровизации его существования.

Комедия дель арте оказала свое влияние на творчество таких драматургов как Шекспир, Мольер, Лопе де Вега.

Золотой век испанской драмы

Развитие театра Ренессанса начинается с уроков, которые первые профессиональные испанские драматурги стали брать у более опытных итальянских гуманистов. Но эти попытки утвердить на испанской сцене ученую трагедию успеха не имели. Лопе де Руэда создает комедии, которые являются попытками объединить «ученую» драму с народными фарсовыми сценами. Но этого единства ему добиться не удалось. В своих пьесах Руэда выводит на сцену яркие характеры из народа - ловких слуг, простоватых крестьян, бродяг-плутов, беззаботных солдат. Все они наделены яркой, сочной речью. Существенным недостатком этих пьес является узость проблематики, «бытовизм», воспроизведение иногда незначительных «мелочей жизни». Тем не менее, творчество этого незаурядного драматурга открыло путь на сцену любовной комедии.

Интермедии, которые писал Сервантес, обычно рассматриваются как дополнения

к основной линии ренессансной драматургии. В них можно проследить связь с плутовским романом. В целом же драматургии Сервантеса был присущ некоторый разрыв между высокой поэзией и низменной прозой. Этот синтез произойдет лишь в творчестве величайшего драматурга Испании и всего мирового театра Лопе де Веги. Реформы, предпринятые Лопе в области законов и правил сочинения пьес были изложены им в поэме «Новое руководство к сочинению комедий». Он убрал нелепости из героических сюжетов, а бытовую тематику поднял до уровня высокой поэзии. Фабула и развитие сюжета приобрели в его пьесах логику, цельность и их развитие стало следствием естественных поступков героев. Язык, сохраняя поэтичность, достигал простой разговорной речи. Лопе также ликвидировал противопоставление трагедии комедии. Обозначив круг тем и связанных с ними уровней конфликта, он выделяет рыцарскую среду, общенародную проблематику, национальную историю, крестьянский быт как основные компоненты *героической драмы*.

Традициям Лопе де Веги следует Тирсо де Молина в своих бытовых пьесах, но постепенно отходит от этой традиции и создает жанр религиозно-философской пьесы. К особенностям построения сюжета в пьесах Тирсо можно отнести стремительное развитие фабулы, многочисленные переодевания, розыгрыши. Все основные персонажи лицедействуют и это лицедейство носит не условно-игровой характер, но служит средством достижения цели. Можно отметить, что в драматургии Тирсо возникает известная доля маньеризма. Действие интриги заключается в устройстве личного счастья и это приводит к тому, что комедия принимает на себя функции новеллы. Интрига принимает самодовлеющую роль, хотя при этом выдерживается в духе ренессансного театра.

К первой четверти XVII в. в испанском театре происходят сдвиги, которые позволяют говорить о переходе театра Возрождения к барокко. Эти тенденции не привели к появлению в Испании классицистского направления, но тем не менее, явно сказались в творчестве некоторых драматургов барокко, в частности Кальдерона. Кальдерон, первоначально сохранявший в своих пьесах связь с гуманистической культурой Ренессанса, вскоре оставляет эту традицию и рассматривает светские и исторические сюжеты в религиозно-философском плане. В них обращается внимание на трагичность ситуаций, в которых погибал гуманистически мыслящий человек.

Английский театр эпох Елизаветы и Реставрации

Рост городской культуры в начале XVI в. в Англии дал мощный толчок к развитию театрализованных представлений. Накопленный опыт средневековых площадных представлений создал необходимую почву для появления на Британских островах нового театра. Вторая половина XVI в. становится временем бурного развития национального театра и драматургии. В английских университетах широко культивировались школьные театры. Любительские студенческие труппы ставили произведения классической латинской, а затем и греческой драматургии. Вскоре к их репертуару добавляются пьесы созданные в недрах университетских кругов.

Постепенно театр начинает прокладывать себе дорогу и высшее общество. При английском дворе, который охотно перенимал манеры итальянских князей, стали устраиваться довольно пышные и эффектные представления, требующие режиссуры и актерского мастерства. Первые театры во многом походили на испанские - деревянные сооружения, образцом которых послужили гостиничные дворы, открытое небо над

головой, лаконичность сценографии. Зрители располагались спереди и с боков сцены или смотрели с балконов. Наиболее знатные зрители могли даже сидеть на сцене. Сцена была открытой с трех сторон площадкой без занавеса и декораций, актеры выходили на нее через заднюю дверь. Сценография была минимальной, состоящей из немногих деталей или табличек с обозначением места действия. Поэтому действие разворачивалось скорее в воображении зрителей.

Главные отличия между испанским и английским театром лежат в области драматургии. Испанской драме, с ее почти совершенной композицией и отточенным поэтическим языком, не были свойственны те элементы, что стали сутью английской драмы. Это буффонада народных зрелищ и некоторая грубость народной комической прозы. В английскую драматургию широким потоком вливалось все многообразие народных площадных представлений. Кроме того, английской драматургии было свойственно и использование античных традиций. Так первые пьесы состоят из 5 актов, в них присутствует хор, используются пантомимические интермедии, разыгрывающиеся между актами. Это сочетание античной традиции, законов итальянской драматургии и национального сюжета было очень полезно английской драматургии. Такие образцы новой английской драмы стали выходить из демократической среды получившей образование в университетах Кембриджа и Оксфорда. Эти первые профессиональные драматурги получили название «университетские умы». К этой группе относятся Лили, Грин, Марло, Кид. Их подход к драме отличался тем, что они пытались приспособить для сцены белый стих, используя при этом мифологию античности и отечественную историю.

На рубеже XVI-XVII вв. в английском театре развернулась, так называемая «война театров». Силы в этой войне распределились следующим образом: с одной стороны - «сочинитель» т.е. драматург создавший пьесу, с другой - актеры или драматурги являющиеся актерами, приспособляющие пьесу к условиям сцены и вкусам публики. Театрально-литературная борьба зачастую осложнялась личной неприязнью, но в целом она была пересмотром принципов, на которых строился английский театр. Основным пунктом, который у всех вызывал наиболее острую и полемическую борьбу оказалась та самая «неправильность» английской драмы определявшая природу национального театра. «Война театров» вспыхнула в момент высшего развития ренессансной драмы. Именно на этот период и приходится творчество величайшего драматурга Англии - Шекспира. Шекспир, самый яркий и талантливый драматург того времени, держался в этой борьбе особняком, склоняясь более в «актерскую» сторону».

Бен Джонсон входит в историю театра как создатель английской сатирической комедии. В своем творчестве он опирался на традиции античных комедий. Он создает свою теорию комедии, в которой требует открытой дидактической тенденции, жизненного правдоподобия, последовательной типизации характеров. Джонсон вводит в теорию драмы совершенно новое понятие - юмор. В его понимании юмор - это ведущая комическая черта характера, определяющая поведение персонажа. Считая свои трагедии «правильными», он часто упрекал Шекспира за всевозможные «неправильности», неряшливость, недостаточность отделки пьес. Творчество Бена Джонсона явилось отражением того поворота, который свидетельствовал о смене эпохи Ренессанса. Предклассицизм, возникающий в XVII в. как художественная система, находит свое выражение именно в его творчестве.

После смерти королевы Елизаветы, драма, отражая изменяющуюся политическую и социальную атмосферу, стала более темной и более зловещей в тоне. В 1642 г. Парламент, под влиянием пуритан закрыл театры до 1660 г. В течение этого времени,

большинство театральных зданий было разрушено. Когда театральная деятельность, возобновилась после Реставрации, театр стал угождать маленькой, отборной группе аристократии, потеряв окончательно свой свободолобивый и демократический дух. Немного новых театров было построено, но те, что возникли, были основаны на итальянских и французских моделях. Пьесы теперь придерживались неоклассических канонов.

Драматургия французского классицизма

Фарс долгое время был популярен во Франции. Это во многом сдерживало появление новой драматургии, так же и как сильное итальянское влияние, приведшее к возникновению действий называемых балетом. Новая драма возникает лишь в 1630-х гг. - это трагедии Пьера Корнеля, Жана Расина и комедии Жана Батиста Мольера.

Творческую деятельность Корнель начинает как комедиограф и его комедии во многом носят нравоучительный характер. Эти произведения имеют немаловажное значение на пути жанра «высокой комедии» в творчестве Мольера. Нередко в комедиях Корнеля драматические моменты заглушают комическое начало. Но не комедии приносят ему славу, а трагедии. Они, по его мнению, существенно отличаются от своего предшествующего опыта. Так в предисловии к «Никомеду» он заявляет об отличии этой трагедии от того типа трагедий, который характеризовал Аристотель в своей «Поэтике», Своеобразие корнелевской трагедии - в ее герое. Он не является жертвой судьбы или богов, как в трагедиях XVI-XVII вв. Его герой готов на самопожертвование, он стоек, с презрением взирает на несчастье, от него не услышишь ни одной жалобы. Этот герой преодолевает любые испытания со стойкостью духа. Создание характеров из ряда вон выходящих, исключительных стало теоретическим требованием Корнеля, основой для создания «правдоподобия» образов, которое выдвигалось большинством теоретиков классицистского театра.

Для Корнеля характерен пристальный интерес к человеческой мысли. Человек, в его пьесах, действует после глубоких размышлений. Главное не в том, что сознание преобладает над бытием, а в том, что сознание принадлежит человеку, а не Богу. К числу технических приемов можно отнести принцип замысла, предшествующего действию; большое место уделяется спорам, дискуссиям, которые рассматриваются как способы идейной подготовки предполагаемых поступков. Под влиянием кардинала Ришелье принципы классицизма были строго определены и «Сид» Корнеля (1636-1637), чрезвычайно популярный в народе, был осужден французской Академией за нарушение правил приличия, этикета и правдоподобия. В последних пьесах Корнеля происходит некоторая трансформация его идейных взглядов. Он не отказывается от своих взглядов, но временами пессимизм берет верх из-за некоторого разочарования в людях. Все чаще в его пьесах проскальзывают оппозиционные мотивы.

Жан Расин успешно объединяет формальные структуры неоклассического стиха с мифологическими сюжетами, чтобы создать высокие и строгие драмы, отличающиеся особой уравновешенностью и отточенностью формы, изысканностью цивилизации. В отличие от Корнеля, Расина больше увлекала динамика внутренней жизни человека. В его драматургии преобладают не столько политический, сколько нравственный критерий. В основе характера героя у Расина лежит идея страсти, как движущей силы человеческого поведения. Изображая в своих пьесах носителей государственной власти, он показывает, как эта страсть вступает в непреодолимое противоречие с

гуманистическими требованиями и государственным долгом. Героям, находящимся во власти разрушительных страстей, противопоставляются благородные образы, являющиеся идеалом безупречного рыцарства. Наиболее полно эти положительные устремления выразились в женских образах (Андромаха, Федра). В конечном итоге коллизия драматического конфликта сосредотачивается на борьбе главных героев самих с собой и художественные особенности французского классицизма начинают носить ярко выраженный психологический характер. Расин более последовательно, чем Корнель уменьшает роль внешнего действия, совершенно отказывается от каких-либо сценических эффектов. Интрига становится очень простой, соответственно упрощается и композиция пьесы. Сам стих становится более лиричным, музыкальным, гармоничным и очень простым.

Ж.Б. Мольер считается самым большим драматургом Франции. Его пьесы главным образом сосредотачиваются в пределах комедийного жанра. Вобрав в себя весь предшествующий опыт развития комедии от фарса до комедии дель арте, он придал ей исключительную идейную насыщенность и художественное своеобразие. Его творчество отличает жанровое разнообразие: он писал и фарсы, и комедии-балеты и высокие комедии. Его образы отличаются большим динамизмом, психологическим богатством. Он создает интеллектуального героя (Альцест) и героя-резонера (Арист). В его творчестве явно сказывается новое мироощущение, сменяющее классицизм: огромное значение для Мольера приобретают «недостатки» человека, его пороки. Это иногда приводит к усилению злого начала, перед которым уступает весело и комическое. Мольер нарушает старую драматургическую схему: умный герой - глупый, комический противник. В качестве протагонистов в его пьесах выступают далеко не глупые, а умные и весьма изобретательные персонажи, уверенные в своей непогрешимой правоте. Сосредотачивая свое внимание на образе врага, в котором воплощено зло и с которым нельзя мириться, Мольер сатирически его разоблачал. Свообразие художественной системы Мольера нельзя раскрыть, оставаясь только лишь в рамках классицизма. Его художественная манера, основанная на классицизме, тесно переплетается с элементами реализма. Для Мольера характерен перенос внимания с внутреннего мира героя, на обстоятельства определяющие его судьбу.

Мольер был также ведущий комический актер его времени. Он много сделал для того, чтобы изменить претенциозный стиль игры, который тогда доминировал во французском театре. Он заставлял своих актеров говорить более диалоговым, бытовым способом и двигаться более органично.

Театр XVIII века

Европейский театр XVIII в. был прежде всего, театр актеров. Он находился во власти индивидуальных исполнителей. Для их специфических талантов многие драматурги и создавали свои произведения. Часто сами актеры переделывали классиков, чтобы удовлетворить собственные вкусы и выразить индивидуальный стиль исполнения. Пьесы Шекспира, особенно часто изменялись, при этом старались угодить не только вкусам актеров, но также и соответствовать классическим идеалам справедливости и добра. Иногда это приводило к курьезам. «Королю Лиру», «Ромео и Джульетте», например, давали счастливые окончания. Но реакция против неоклассицизма постепенно увеличивалась, в значительной степени из-за появления среднего класса. Такие драматурги как Лессинг, Мариво, Лилло писали «средние»

драмы, т.е. изображали характеры более низкого, среднего класса в более или менее реалистических и упрощенных ситуациях, в которых совершенство неизменно одержало победу. Эти пьесы были известны под разными именами: внутренняя драма, слезная комедия, сентиментальная драма. В письменной форме и постановке, увеличивалось внимание к реалистической детали и исторической точности, хотя эти элементы не использовались с полной последовательностью до конца XIX века.

Драматургия XIX века

Романтизм.

В конце XVIII в. некоторые философские идеи, стоявшие в явной или скрытой оппозиции к классицизму, стали активно развиваться и в конечном счете, выразились в начале XIX столетия, в движение известном как *романтизм*. В своей самой чистой форме, романтизм концентрировался на духовном мире человека. Он явился выражением некоего устремления преодолеть ограничения физического мира и тела (конечное), в поиске идеальной правды (бесконечное). Возможно один из лучших примеров романтической драмы - «Фауст» Гете (1808-1832). Основанная на классической легенде о человеке, который продает, свою душу дьяволу, эта пьеса эпического масштаба, изображает попытку человечества овладеть всеми знаниями и властью в постоянной борьбе с вселенной. Романтизм, основанный и сосредоточенный на эмоции, в противовес рационализму, описывал не объекты изучения реального мира, а скорее некий идеал и прославлял идею художника как безумного гения, нескованного никакими правилами. Романтизм, таким образом, вызвал обширное множество драматической литературы и постановок, в которых представление существенных идей заменялось эмоциональной манипуляцией. Прозаичности будней буржуазной современности романтики пытались противопоставить мир приключений, ярких и причудливых образов.

Крупнейшими драматургами-романтиками во Франции были В. Гюго, Дюма - отец, П. Мериме. Они пытались создать новый тип драмы (см. предисловие Гюго к «Кромвелю») эпического характера, но чрезмерное увлечение политикой и недостаток сценичности не позволил осуществиться этой идее. Важное место в теоретическом плане занимает теория романического гротеска, который понимался не как преувеличение, а как соединение противоположных, иногда взаимоисключающих сторон действительности. Для многих романтиков, образцом подобного соединения был Шекспир. Кроме этого романтической драме свойственна усложненная композиция, сказочность и символизм образов, социальные типы и натуралистические сцены.

Одним из самых ярких явлений в истории Европейского романтизма было творчество немецких драматургов-романтиков: Л.Тика, Г. Клейста, Г. Бюхнера и К. Гуцкова. В своем творчестве они воплотили основную тенденцию романтизма - уйти от пошлости и прозы жизни в мир фантазии и сказочности. В пьесе «Кот в сапогах» Тик применил прием «театр в театре», когда сцена представляет собой одновременно и «сцену» и «зрительный зал». На «сцене» идет подчеркнуто «театральное» представление (сказка о коте в сапогах), а «публика» (т.е. актеры) находящиеся в «зрительном зале» постоянно вмешивается в ход действия пьесы. Этот прием («театр в театре») получит свое максимальное развитие в XX века и будет называться «метатеатр». Романтизм доминировал в первой четверти XIX в большинстве театров

Европы. Многие из идей и методов романтизма проявились в немецком движении «Бури и натиска» возглавляемым Гете и Ф. Шиллером.

Мелодрама.

Те же самые силы, которые вели к романтизму, также вели, в комбинации с различными популярными формами, к развитию мелодрамы, наиболее распространяющемуся драматическому жанру в XIX столетии. В мелодраме сосредоточилось то, что литература отвергала и что презиралось большинством критиков. Каких только эпитетов она не заслужила: «незаконнорожденная дочь Мельпомены» (Жоффруа); «пародийная форма классицистической трагедии» (Пави) и т.д. Мелодрама вообще насмеялась или игнорировала подобное к ней отношение. Все же, мелодрама это - бесспорно, наиболее популярная театральная форма когда-либо существовавшая. Термин «мелодрама» имеет два значения: смешивание трагедии и комедии (смешанная драма), и драма, сопровождаемая музыкой. Музыка и характеры в мелодраме идентифицированы с темами и эмоциями аудитории, и управляются ими через музыку.

Ведущим драматургом этой формы был немецкий драматург Коцебу, наиболее популярный драматург в театре XIX столетия. Многие из его более чем 200 пьес были переведены, фактически в каждой Западной стране. Мелодрамы - обычно состояли из трех действий вместо классических пяти; интрига строилась вокруг конфликта между добродетельным протагонистом и явным злодеем; герой преодолевал ряд по-видимому, непреодолимых трудностей прежде торжествовал победу; заговоры часто изобретаются и сводятся к ряду кульминационных моментов; в число главных событий часто включают такие захватывающие элементы как наводнения, землетрясения, вулканические извержения, сражения и т.д. В мелодраме универсальный характер конфликта в сочетании с буржуазными ценностями стремиться вызвать у зрителя «социальный катарсис». Комбинация простой интриги, ясно очерченных характеров, сильных эмоций, зрелища и морали делает мелодраму чрезвычайно популярной, имеющей возможно, самую большую аудиторию в истории театра.

Буржуазная драма.

После первой четверти XIX столетия мелодрама и романтическая драма имели тенденцию быть несколько экзотическими, сосредотачивающимися на исторических или экстраординарных случаях представлениями. Они стремились к упрощению или идеализации действительной жизни, что естественно не являлось точным ее отражением. В 1830-х гг. начинает проявлять интерес к изображению современной жизни и серьезных тематических вопросах. Акцент был перенесен от зрелища и сенсации к изображению частной, внешней и внутренней жизненной детали. Это потребовало новых методов организации сценического пространства, многие из которых легли основу современного сценического мастерства. Набор «коробка» прочно вошел в моду: установка, изображающая три стены комнаты со значением, что аудитория наблюдает через мнимую четвертую стену. Трехмерная мебель заменила окрашенные задники, используемые до этого. Потому, что эта новая сценография не была больше простым фоном. В ней исполнители действовали так, как будто они были в реальной окружающей среде и не осознавали присутствие аудитории. Актеры создавали реалистические действия, соответствующие характеру персонажей и ситуации. Все внимание было сосредоточено на точности и последовательности в costume и игре. Все это естественно потребовало появления новой драматургии, в которой драматурги уделяли бы большее значение реалистическим деталям, чем до

этого.

Хорошо сделанная пьеса (piece bien faite).

Французским эквивалентом буржуазной драмы была так называемая «хорошо сделанная пьеса», форма, которую придумал и популяризовал Э. Скриб. Ее продолжил его последователем В. Сарду. Подобно мелодраме, хорошо сделанная пьеса имела четкую формулу, или структуру. Специфические особенности каждой пьесы изменялись, но структура или схема интриги осталась в основном одной и той же: виртуозная интрига, совершенство построения действия через ряд замкнутых сцен, непрерывно развивающихся к кульминационному моменту. К числу основных принципов «хорошо сделанной пьесы» относятся непрерывное и последовательное развертывание действия. Это действие должно иметь череду подъемов и спадов. Так же активно применяется прием неожиданности, цепь недоразумений, неожиданные развязки, моменты напряженного ожидания. Все эти элементы необходимы для того, чтобы постоянно удерживать внимание зрителей. Композиционное построение в данных пьесах осуществляется по строгим правилам (именно строгость правил и обеспечивает хорошую «сделанность»). А именно: в *завязке* намечается развитие действия и последующая за ним *развязка*; в каждом акте действие развивается по нарастающей; *кульминация* происходит в центральной сцене; здесь через *резонера* автор высказывает свое мнение по поводу происходящего. Главные требования - отсутствие проблематичности и правдоподобие. «Хорошо сделанную пьесу» можно считать завершением драматургической техники классицизма. В этом жанре, кроме Скриба, писали Сарду, Ибсен.

Натурализм.

К середине XIX столетия интерес к реалистической детали, психологическому проявлению характеров, тотальному воспроизведению действительности, увлечению показом социальных проблем в обществе - вел к натурализму в театре и драме. Драматурги и актеры, по мнению натуралистов, должны, подобно ученым, объективно наблюдать и изображать реальный мир. В соответствии с теориями Чарльза Дарвина, многие полагали, что наследственность и окружающая среда - находиться в корне всех человеческих действий и что драма должна иллюстрировать это. Романтическая борьба за духовные ценности была оставлена. Результатом этого стала драма, которая сосредоточила свое внимание более на изнаночных элементах общества, чем на красивых или идеальных. Натурализм - художественный метод, основанный на философии и эстетики позитивизма. Он претендует на то, чтобы сообщить правду о «всем» человеке, поэтому театральное представление подается как сама реальность, а не как художественное отражение.

Театр в то время отставал от литературы и хотя Э. Золя написал статью «Натурализм в театре» (1881), а Т. Рекуин поставил в 1873 г. первую натуралистическую пьесу, театр тем не менее, не обращался к Натуралистическому направлению до тех пор, пока Антуан не основал Свободный театр. Новый театр ставил требованием не только правдивость и правдоподобие в написании пьесы, но и в игре актеров, и сценографии. От актеров требовалось не обращать внимание на зрителей, действовать, говорить, как будто они находятся дома. Актеры стали поворачиваться спиной к зрителю и от этого стиля игры, появилась концепция «четвертой стены», отделяющая сцену от зрителей. За этой стеной, невидимой для зрителей, но непроницаемой для актера, они играли настолько достоверно, насколько возможно.

Антуан в «Мяснике» даже развесил туши животных по сцене. Хотя он и обязывался быть последовательно натуралистичным, впоследствии большая часть его репертуара бала не натуралистична и из описаний нескольких представлений Свободного театра мы видим, что он экспериментировал со светом, и световые эффекты создавали реальные условия и атмосферу действительности. В этом намечается движение от натурализма к реализму.

Золя, философ этого движения, сожалел о том факте, что Натуралистичнский театр начинал с создания внешнего изображения мира вместо концентрации на внутреннем мире персонажа. Стриндберг показал, что несколько тщательно выбранных деталей реквизита могут показать целую комнату. С идеями Антуана и Стриндберга пришло время хлопающих брезентовых дверей и нарисованных на стене кухонных шкафов. Настало время детализированного и натуралистического действия, которое разворачивалось на нарисованных площадках. Новая модель театра во Франции была имитирована Германским и Английским театром того же периода.

Бульварные театры.

Рядом с серьезной, литературной драмой существовал, конечно, популярные формы в бульварных театрах Парижа. Их публика в основном состояла из мелкой и средней буржуазии. Репертуар был пестр и разнообразен. Большинство пьес носило характер подчеркнутого развлечения - смесь музыки, танца, цирка. На сцене господствовали короткие комические пьесы, обозрения, пантомимы, водевили, мелодрамы, феерии, акробатические представления. Так же ставили пьесы Дюма, Ожье и др.

Символистская драма.

Символизм развился из общей оппозиции к философии, кроящейся в натурализме. Символисты искали интуитивные и спиритуальные формы знания, которые рассматривались как наивысшие, по сравнению с тем, что предоставляет наука. Если Натурализм проповедовал материалистические ценности общества с позиций критики и реформирования, то Символизм отвергал их вместе. В своем манифесте от 1886 г. символисты утверждали, что субъективность, духовность и тайные внутренние силы представляют наивысшие формы правды, чем объективные исследование внешнего мира. Бельгиец Морис Метерлинк, самый известный драматург Символизма, говорил, что, по его мнению, старик сидящий на стуле в тишине, более драматичен и приближен к жизни, чем любовник, который душил свою возлюбленную из ревности. Символисты считали своими вдохновителями Вагнера и поздние пьесы Ибсена. Так же они находились под влиянием поэтов Малларме и Бодлера. Поэма последнего «Correspondence», в которой находит одинаковое отражение и звук, и цвет, и музыка, воспринималась как первый манифест движения символизма. Экспрессивные творения Гогена также оказывали на это движение свое влияние.

Тексты пьес изобиловали символическими образами, не всегда легко понимаемых, а иногда и довольно неприличных. Общее настроение пьес было таинственно и сказочно. Намерение состояло в том, чтобы вызвать неосознанный ответ скорее, чем интеллектуальную реакцию и изображать нерациональные аспекты человеческих характеров и жизненных случаев. Пьесы Метерлинка Поля Клоделя были чрезвычайно популярными в 1890-х и начале XX столетия.

Первый театр Символизма был «Theatre d'Art» основанный французским поэтом Полем Фортом в 1890 г. Он считался сильным поэтом, но ничего так и не написал

гениального для сцены. В его пьесе «Девушка без рук» (The Girl with the Cut-off Hands), поставленной французом Пьером Кюйардом (Quillard) в 1891 г., актеры интонировали свой текст за газовой занавесью, они были одеты в золотую одежду, обрамленную красными лентами. Перед занавесью девушка в длинной голубой тунике повторяла текст актеров и комментировала их чувства. Эта первая постановка, в которой игра актеров полностью зависела от идей режиссера, а не от традиций и текста пьесы. Образ девушки с отрезанными руками подразумевался в пьесе визуально, но не присутствовал в представлении как таковой. Это поэтическое видение не рассматривалось в пьесе в специфическом контексте.

Диалектика конфликта в символистской драме разворачивалась на сцене и переходила в зал. Однако если в постановке ожидалось, что нападки на зрителя будут острее чем обычно, то расстояние между сценой и залом уменьшалось. Постепенно делались попытки объединить сцену и аудиторию в единое, унифицированное пространство или адаптировать существующее пространство, для того, чтобы сломать барьер, навязанный аркой просцениума. Явные символистские элементы могут быть найдены в пьесах Чехова, последних работах Ибсена и Стриндберга. Символистское влияния также очевидно в работах более поздних драматургов, таких как Юджин О'Нил и Тенесси Уильямса, Гарольда Пинтера и мн. др.

Русская драматургия

Зарождение русской драматургии можно отнести не столько к постановкам придворного театра при Алексее Михайловиче (1672-1676), т.к. по существу это были инсценировки Священного писания, сколько школьной драме. Ее основоположником считается ученый-монах Симеон Полоцкий, писавший пьесы на основе Библейских сюжетов.

Российская драматургия начала активно развиваться в XVIII столетии и в основном следовала европейской драме. Первым представителем русского классицизма был А.П. Сумароков, сыгравший большую роль в становлении и развитии русского театра. Трагедии Сумарокова написаны в основном на исторические темы. В них главные герои были скорее носителями неких идей, чем конкретными историческими персонажами. В противовес классицизму он вводит вместо рассказа о событиях, происходящих за сценой, их прямой показ. Он также вводит междуактный занавес, звуковые эффекты. Речь стремится приблизиться к разговорной. Тем не менее, его ориентация на законы классицизма и, в частности, на творчество Мольер, а весьма ощутимы. Вершиной развития классицистской драматургии стало творчество Д.И. Фонвизина. С другой стороны, он может считаться родоначальником нового направления в русском театре - критического реализма. В технологию драмы он не внес ничего существенного, но впервые показал достоверную картину русской жизни, именно на этом, в дальнейшем, будет основываться национальный художественный метод.

Во второй половине XVIII в. комедийный жанр получает широкое развитие. Драматурги Я.Б. Княжнин, В.В. Капнист, И.А. Крылов развивают новое направление - *сатирическую комедию*, в которой критикуют дворянское общество и его пороки. Н.Н. Николев и Я.Б. Княжнин создают *политическую трагедию*. В это же время возникает *слезная комедия* и *мещанская драма* представляющая на русской сцене новое направление - *сентиментализм*. Яркими представителями этого направления

стали В.И. Лукин и М.М. Херасков. Значительное место в репертуаре русского театра начала 70-х гг. XVIII занимает *комическая опера*. Она не похожа на оперные представления, в сущности, это была драма, включающая различные вокальные номера, сольные, хоровые и танцевальные сцены. Героями являлись крестьяне и разночинцы.

В начале XIX в. драматургия русского театра многообразна и пестра. Героико-патриотическая тема превалирует в период наполеоновских войн и тогда же создается новый театральный жанр, получивший название *«народно-патриотический дивертисмент»*. Общественно-политические проблемы, волновавшие передовые дворянские круги, нашли свое отражение в трагедиях В.А. Озерова. Основу их успеха составила политическая актуальность. Комедийный жанр в первой четверти XIX в. представлен *сатирической комедией* (И.А. Крылов, А.А. Шаховский, М.Н. Загоскин) и *«благородной»* или *«светской»* комедией (Н.И. Хмельницкий). В XIX в. в драматургии еще соблюдаются традиции просветительской драмы, правила классицизма, но одновременно в нее начинают проникать сентиментальные мотивы. В первой четверти, накануне декабристского восстания возникает новая драматургия прогрессивного направления. Наиболее яркие представители этого направления - А.С. Грибоедов. Особую страницу в истории русской драматургии занимает творчество А.С. Пушкина, оказавшего решающее значение на всю последующую историю театра.

К середине XIX в. *романтизм* в русской драме был представлен творчеством М.Ю. Лермонтова, но в это же время особое распространение получает *мелодрама* и *водевиль* (Д.Т. Ленский, П.А. Каратыгин, Ф.А. Кони). Наиболее популярными становятся водевили «с переодеванием» - это были в основном переделанные на русский лад французские водевили. На Александрийской сцене в 40-е гг. в сезон ставили до 100 водевилей. Сентиментализм и романтизм были слишком короткими периодами в истории русской драматургии. От классицизма она сразу же шагнула в реализм. Представителем нового направления - *критического реализма* - в драматургии и театре стал Н.В. Гоголь. Он так же вошел в историю театра и как теоретик, настаивавший на реалистической эстетике и нравственно-воспитательной роли театра, общественном характере конфликта в пьесе.

Постепенно реализм становится доминирующим стилем в театре второй половины XIX в. Ярким представителем этого направления является А.Н. Островский. Его пьесы стали основой репертуара русского театра и в его, и в последующее время. Островским написано 47 пьес, это - исторические пьесы, сатирические комедии, драмы, «сцены из жизни», сказка. Он вводит новых героев в драму - купец-предприниматель; ловкий, энергичный, умеющий наживать капитал авантюрист; провинциальный актер и т.д. В конце жизни, являясь одним из директоров Императорских театров, отвечающим за репертуар, он внес много полезных перемен в развитие русского театра. На рубеже XIX-XX вв. на театр одновременно имеют сильное влияние революционные и народнические идеи, вместе с тем и буржуазные вкусы. В это время получают широкое распространение французские комедии Лабиша, Сарду. Наиболее репертуарными отечественными драматургами становятся В. Крылов, И. Шпагинский, П. Невежин, Н. Соловьев писавшие на модные темы: любовные перипетии между представителями различных классов. Л.Н. Толстой открывает новую страницу в русской драматургии. Его непростая, личная попытка поиска истины, путей добра и общей справедливости, закономерно окончившаяся анафемой, нашла свое отражение в ряде пьес. В них он строит конфликт на столкновении правды человеческой и правды «официальной».

Россия в XX веке стала задавать тон не только в драматургии, но и в театре. Это в первую очередь связано с творчеством МХТ и того круга драматургов, с которыми он

был связан. Русский театр дал миру целую плеяду замечательных драматургов. Среди них первое место несомненно принадлежит А.П. Чехову. Его творчество знаменует собой начало качественного нового этапа в истории уже не только русского но и Европейского театра. А.П. Чехов, хотя считается более символистом, имеет тем не менее, некоторые натуралистические характеристики в своих пьесах и часто, в свое время, интерпретировался как натуралист. Он принес новый тип конфликта в драматургию, новый тип построения и развития действия, создал второй план, зоны молчания, подтекст и многие другие драматургические приемы. Его влияние на драматургию XX в. (особенно русскую) весьма значительно.

Горький А.М. не ограничился только лишь постановкой социальных проблем. Он заложил основы нового художественного метода в искусстве - социалистического реализма. Свои революционные идеи он излагал с романтическим пафосом, воспевающим стихийный, в сущности богоборческий, бунт бунтаря-одиночки. Явно призывая к свершению революции, он тем не менее, не принял ее. Здесь мы можем видеть, насколько художественная и реальная действительность не адекватно понималась им. Второй период его творчества, после возвращения из эмиграции представляет собой короткую, но полную трагизма страницу его жизни.

Пьесы Л. Андреева тяготели к символизму, но символистскими в чистом виде не были. В них выразилась вся сложность и неоднозначность творчества Андреева. Некоторое время он находился во власти революционных идей, но впоследствии изменил свои взгляды. Обобщенность персонажей, схематичность основной коллизии, фантастичность обстановки и образов, некоторая приподнятость и патетика существования героев, все это сближает его драмы с театром экспрессионизма. Сам же Андреев свое направление в театре называл *панпсихизмом*. В пьесе «Жизнь Человека» он убирает ремарки, что с точки зрения технологии драмы, является само по себе революционно; вводит нарратора - Некто в сером, фантастические образы старух и т.д. Но заметного влияния на драматургию его творчество не имело, он скорее исключение из общих реалистических правил того времени.

Русская драматургия после 1917 г., под влиянием существующего строя в России, развивалась в основном в русле так называемого *социалистического реализма* (детища Горького) и в целом не представляет особого интереса. Стоит выделить лишь М. Булгакова, Н. Эрдмана и Е. Шварца, как единственных, пожалуй, продолжателей традиций русской драматургии. Все они находились под сильным цензурным гнетом, их творческая и личная жизнь была весьма драматична.

Драматургия XX века

Драма Экспрессионизма.

Экспрессионизм в театре возникает как попытка восстания против материальных ценностей старого поколения, среднего класса. Он был вызван как реформой натуралистического театра, так и эстетикой театра Символизма. Ранние пьесы Стриндберга обычно включаются в репертуар натуралистического театра. Но после периода кризиса (1894-1897 гг.), форма пьес Стриндберга преобразовалась в мечтательный взгляд или *confessional* (исповедь), монодраму, в которой все рассматривается глазами единственного протагониста. Основным прием этих пьес - создание стереотипных персонажей (Сын, Незнакомец и т.п.) - в дальнейшем был использован Экспрессионизмом. Дополнительно к Стриндбергу должен быть упомянут

и австрийский живописец, и драматург Оскар Кокошка (Kokoschka); фактически можно назвать его пьесы первыми, поистине экспрессионистическими драмами. Они во многом основаны на болезненных описаниях разрушительной связи между полами, освобожденной от любой зависимости в ясной (членораздельной) речи. Пьесы эпизодические и не имеют ясного повествования, они создаются из сильных визуальных образов. С его точки зрения, театр, подобно живописи, должен передаваться через язык образов, видимый или осязаемый (материальных) признаков, отражения понимания опыта и знания. В этом он был первым, кто смог порвать полностью с литературной традицией и утверждать, что театр передается, в конечном счете, через визуальный язык.

Период бурного увлечения экспрессионизмом охватывает время Первой мировой войны. Перед войной Экспрессионизм в основном, занимался протестом против безудержного материализма и потери духовности. В новом периоде происходящая война была увидена как необходимый агент очистки общества. Многие драматурги умерли в боях на Западном фронте, а те, кто выжил, сильно изменились, и Экспрессионизм принял более открыто политический вид (см. «Возвращение» Э.М. Ремарка). Изменение от частного протеста до политического аргумента, сделало возможным развитие методы и технику экспрессионистского театра, и расширять их для более широкого использования.

Действие многих экспрессионистских пьес фрагментировалось в серию небольших изображений или эпизодов. Этот стиль театра был назван Stationendrama и был несомненно производным от принципов средневековых мистерий. Это вело к пониманию сцены в театре как месту, являющемуся замкнутым пространством. Смысловое значение становилось производным от происходящего рядом или накопления изображений, а не из непрерывного повествовательного прохождения содержания от сцены к сцене.

Символы в экспрессионистской драме были часто безличными или безымянными. Очень часто они служили иллюстрацией некоторых мыслей и чувств протагониста, по отношению к некоторым аспектам мира и общества. Символы часто представляли как фрагменты объединенного сознания толпы, часто не дифференцировались, но использовались, чтобы выразить или подчеркнуть мощь позиции протагониста. Роли часто требовали от актеров способности выражать аспекты символа с помощью изолированных частей тела. Важным вкладом движения Экспрессионизма - ввод маски в общее использование. Первоначально маска обозначила типичные или обезличенные символы; позже она стала устройством для дистанцирования аудитории от символов в целом, как это использовалось Брехтом в «Кавказском меловом круге» (1948) и других пьесах. Экспрессионизм был сравнительно недолговечным, хотя было краткое оживление этого театрального направления в 1960-е гг., когда актеры одевались в черные рабочие костюмы, джинсы и свитера, сидели на коробках, говорили речитативом. Тем не менее, Экспрессионизм содействовал современному этапу развития театральной техники, хотя в большинстве современных случаях влияние его связано с Брехтом.

Драматургия театра жестокости А. Арто.

В начале 1930-х гг. французский драматург Антонен Арто (Antonin Artaud) положил начало новой театральной теории для сюрреалистического театра названного Театром Жестокости. Базировавшееся на ритуале и фантазии, эта форма театра атакует зрителей на подсознательном уровне в попытке освободить (выпустить) глубоко

укоренившиеся страхи и беспокойства, которые в реальности подавляются, заставляя людей взглянуть на себя и на свою натуру без налета цивилизации. Для того чтобы шокировать зрителя и таким образом вызывать необходимый ответ, пределы человеческой природы (часто безумие и извращение) наглядно изображаются на сцене. По существу антилитературный мятеж Театра Жестокости обычно минимизирует текст, подчеркивая крик, нечленораздельные звуки и символические жесты. Арто сравнил свою концепцию «чистого» театра с чумой, в ее способности уничтожить старые формы и позволяющей появиться чему-то новому.

Развивающийся от несовершенного понимания некоторых форм Восточного театра и примитивного ритуала, театра жестокости призвал к новому языку театра: устранения слова, использование вместо него иных способов общения в преодолении границы между актерами и зрителями. Арто фактически не оставил никаких конкретных примеров театра жестокости, ограничиваясь по существу манифестами и теоретическими работами. Тем не менее, он попытался достигнуть этих идеалов в своей постановке «Les Cenci» (1935), но его реальное влияние лежало в его теоретических записях, особенно в трактате «Театр и его двойник» (1938). Арто полагал, что цивилизация превратила человека в большое и подавляемое существо и что истинная функция Театра - избавить человека от этих влияний (репрессий) и освободить его инстинктивную энергию. Он предложил удалить барьер сцены между исполнителями и аудиторией, ставить мистические спектакли, которые будут включать вербальные заклинания, стоны и крики, пульсирующие световые эффекты и безразмерные сценические, бутафорские марионетки. Хотя только лишь одна из пьес Арто «Les Cenci» (1935), написанная по работам Перси Шелли и Стендаля, была поставлена для иллюстрации этой теории.

Его идеи повлияли на постановки Барро, Гротовского, Вилара, на творчество таких драматургов, как Артур Адамов, Жан Жене и мн. др. Проект экспериментального театра, предложенный им, оказал главное влияние на авангардистский театр XX века. Только после II Мировой Войны Театр Жестокости стал достигать более осязаемой формы, сначала в постановке французского режиссера Жана - Луи Барро в 1947 г. и позже, через пьесы Жанна Жене и Фернандо Аррабаля. Движение театра жестокости было особенно популярным в течение 1960-х гг., частично из-за успеха пьесы «Ручей» Питера Вайса (1964), «Марат/Сад» и др.

Драматургия Б. Брехта.

Одним из крупнейших драматургов XX века справедливо может считаться Бертольт Брехт, создавший теорию «эпического театра». Согласно ей спектакль и драма должна воздействовать прежде всего на разум зрителей. Действие должно проявляться в активности персонажа, а не в самоуглублении. Вот почему он отрицательно относился и выступал против реалистической, психологической драмы.

Драматургия Брехта - решительный поворот, революция в многовековом, традиционном развитии драмы. Его новая драматургия окончательно порывает с аристотелевским принципом «подражания действием действию». Он выдвигает принцип «неаристотелевского» типа конфликта, который не обязательно происходит на сцене (у Брехта зачастую в зале) и не в форме действия, а повествования. *Мимесис* у Брехта заменяет *диегесис*: персонаж излагает факты, вместо того, чтобы представить их в драматической форме. Кроме того, развязка пьесы заранее известна, многочисленные вставки разрушают цельность действия, препятствуют всякому увеличению

драматического напряжения. Эпический театр подчеркивает необходимость определенной точки зрения на фабулу и на ее сценическое воплощение. Сцена не скрывает свою материальность, а подчеркивает; не «преображается», а «обнажается». Актер не должен до конца идентифицироваться со своим персонажем, он должен отчуждать его от себя, т.е. не перевоплощаться, а демонстрировать образ.

Во всех диалогах непременно должно присутствовать полемическое начало, отсюда пьесы назывались им «судебное разбирательство». Во время представления зрителям постоянно напоминали, что они находятся театре и все что происходит, происходит на сцене, для того, чтобы зритель смог делать рациональные суждения относительно представленного материала. Он назвал этот прием «*Verfremdungseffekt*» - «эффект отчуждения». Этот принцип предстает в пьесах в виде зонгов (от англ. song - песня), фабульных и расширенных ремарок, прямых обращений к зрителю, интермедий в драме, а в спектакле - при помощи плакатов и надписей. Его основная цель заключается в том, чтобы вызвать у зрителей критическое и аналитическое отношение к изображаемому на сцене. Поэтому он в театре видел не объединяющую, а разъединяющую силу. Брехт показывает в театре средство осознания, которое не объединяет, но глубоко разделяет публику, углубляет ее противоречия. Он считал, что драма могла бы инструктировать и изменять общество, поэтому она должна быть политической. По его мнению, эффективный театр должен привести аудиторию к сути решения проблемы и действия.

Использование голой сцены, выставленного освещения и театрального оборудования, коротких сцен, сопоставление «действительности» с театральным представлением - методы, довольно обычные сегодня - в значительной степени результат влияния Брехта. Тем не менее, некоторые критики утверждают, что даже его наиболее известные пьесы - «Мамаша Кураж и ее дети» (1941) и «Трехгрошовая опера» (1921) - не соответствуют полностью его теориям. Возможно, это ощущал и сам Брехт, употребляя термин «диалектический» театр, стараясь сгладить противоречие между «показывать» и «отождествляться». Дискуссия на тему значения драматургии Брехта в истории и теории театра, прежде всего, должна решить вопрос: реформы Брехта - это антитеатральная революция или определенный случай театрального представления?

Драматургия театра парадокса (абсурда).

Наиболее популярный и влиятельный нереалистический жанр XX столетия несомненно *абсурдизм*. Духовно (если не непосредственно) восходит к пьесам Жарри, дадаизму и сюрреализму. Еще в 30-е гг. во Франции возникает так называемая «интеллектуальная» драма. В ее основе лежали различные размышления над противоречиями жизни с позиций отвлеченных философско-этических категорий. К этой традиции восходит творчество Ж.П. Сартра, главы французской школы экзистенциализма. Как его производная, театр абсурда возникает в конце 40-х - нач. 50-х гг., в атмосфере общего разочарования и скептицизма, от несостоявшихся послевоенных преобразований. В его основе лежит трагедия «маленького человека», ощущающего свое бессмысленное, полное безысходности, абсурдное существование в этом мире. Человеку не остается ничего, кроме алогизма существования (Ионеско), покорного ожидания смерти (Беккет), самоубийственного бунта (Жене).

Драматурги театра абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет, Ж. Жене, С. Мрожек, Г. Пинтер, Ф. Аррабаль) резко выступили против реализма и традиционных форм в искусстве. Они отказываются от традиций театра и литературы рассматривать язык как средство коммуникации. Отсюда усложненность форм абсурдистской драмы, ее

метафоричность, постоянная и бесконечная игра словами и образами, жанровая неопределенность.

Современная драма.

Современная драма в любую эпоху представляет сложную для определения проблему. Время иногда расставляет совершенно иные акценты, чем современники. Так же вероятно и будет с нашим временем. Сейчас можно назвать десятки «известных», «известнейших», «одних из оригинальных», «признанных», «ставших классикой» драматургов. Но сколько их останется в истории театра? Один, два? Да и что считать «современной» драмой - экзистенциализм уже пройденный этап, принадлежащий истории театра. Попытка объявить новый этап, назвав его *постмодернизмом*, на наш взгляд не состоялась. Но мы не утверждаем, что развитие драмы прекратилось, нет, она по-прежнему развивается, возможно, где-то даже очень интенсивно. Но чтобы как-то определить границы современной драматургии, предлагаем установить их от II мировой войны и до конца XX века. В этот период драматургия развивалась по нескольким направлениям: Западная, Американская и Советская. После падения СССР в России происходит попытка интегрирования в общую мировую культурную систему, но заметных результатов (кроме, пожалуй, негативных) нет.

Хотя *натурализм* не был особо популярен после Мировой войны, драма в стиле реализма продолжает доминировать в коммерческом театре, особенно в Соединенных Штатах. Даже в тех пьесах, где психологический реализм, казалось, не был целью (например, некоторые пьесы А. Миллера, Т. Уильямса), использовались драматические устройства, вполне реалистические. На европейскую драму не очень повлиял психологический реализм. Этому способствовали реформы Брехта и идеи Арто. Некоторые послевоенные немецкие драматурги писали документальные драмы, основанные на исторических инцидентах. Многие драматурги 1960-х и 1970-х, например, Сэм Шепард в США, Питер Хандк в Австрии, Том Стоппард в Англии - строили действие своих пьес вокруг языка: язык как игра, язык как звук, язык как барьер, язык как отражение общества. В их пьесах диалог часто не может читаться даже просто как рациональный обмен информацией.

В Европе в 1970-х, драматургия была в значительной степени затемнена театральным производством. Общий интерес к современной драме несколько снизился. Многие театры вообще брали только классические и неоднократно интерпретировали их, часто в смелых, новых сценографических решениях, выражая идеи больше через действие и использование места, чем через язык. В конце 1970-х возвращение к натурализму в драме привело к художественному движению, известному как фотореализм. Театр в середине 1980-х во многих странах Западного мира, казалось, был в статике. Желания экспериментировать с новыми формами и идеями, как это было до II мировой войны, не доставало.

Общее название современного этапа т.е. 1990-х гг. - это *драма конца XX века*. Ей присуще ощущение апокалипсиса, утраты духовных и господство материальных ценностей, обострение этнического самосознания и общая религиозная индифферентность.



БИБЛИОГРАФИЯ

- Алперс Б.В.* Театральные очерки. В 2-х т. - М.: Искусство, 1977.
- Аль Д.Н.* Основы драматургии. - Л.: ЛГИК, 1988.
- Аникст А.А.* Шекспир. Ремесло драматурга. - М.: Советский писатель, 1974.
- Аникст А.А.* Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха Романтизма. - М.: Наука, 1980.
- Аникст А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. - М.: Наука, 1967.
- Аристотель.* Поэтика.
- Балухатый С.* Проблемы драматургического анализа. Драматургия Чехова. - Л.: Академия, 1927.
- Барбой Ю.М.* Структура действия и современный спектакль. - Л.: ЛГИТМИК, 1988.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979.
- Бентли Э.* Жизнь драмы. - М.: Искусство, 1978.
- Волькенштейн В.М.* Драматургия. - М.: Советский писатель, 1960.
- Всеволодский В. (Гернгросс).* История русского театра. В 2-х т. - Л-М.: Теа-кино-печать, 1929.
- Выготский Л.С.* Психология искусства. - Мн.: Современное слово, 1998.
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4-х т. - М.: Искусство, 1969-1973.
- Дзэами Мотокиё.* Предание о цветке стиля: (Фуси кадэн), или Предание о цветке: (Каденсё). - М.: Наука, 1989.
- Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы 20 века. - М.: Наука, 1979.
- Из истории советской науки о театре. 20-е годы.* Сб. трудов. - М.: ГИТИС, 1988.
- Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996.
- История всемирной литературы.* В 9-ти томах. Т. 2. - М.: Наука, 1983.
- История зарубежного театра, Театр Западной Европы.* Учебник для культ. - просвет. и театр. учебн. заведений, ч. 1. Под общ. ред. проф. Г.Н. Бояджиева. - М.: Просвещение, 1971.
- Как всегда - об авангарде:* антология французского театрального авангарда. - М.: ТПС «Союзтеатр», 1992.
- Кендлер К.* Драма и классовая борьба. - М.: Прогресс, 1974.
- Кнебель М.О.* О действенном анализе пьесы и роли. - М.: Искусство, 1982.
- Кнебель М.О.* Поэзия педагогики. - М.: Искусство, 1976.
- Кнебель М.О.* Что мне кажется особенно важным. - М.: Искусство, 1971.
- Комякова Г.В.* Технические средства обучения в воспитании навыков сценической речи. - Л.: ЛГИК, 1990.
- Курьер Юнеско // №5.* - 1983.
- Лессинг Г.Э.* Избранное. - М.: Художественная литература, 1980.
- Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. - М-Л.: Академия, 1936.
- Лидова Н.Р.* Драма и ритуал в Древней Индии. - М.: Наука, 1992.
- Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. - М.: Искусство, 1976.
- Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. - М.: Гнозис, 1992.
- Мень А.* История религии в 7-ми томах. Т. 6. - М.: СЛОВО, 1993.
- Немирович-Данченко В.И.* Избранные письма. В 2-х т. - М.: Искусств, 1979.
- Пави П.* Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991.

- Пал И.* О жанре. - М.: ВТО, 1962.
- Поламишев А.М.* Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. - М.: Просвещение, 1982.
- Поляков М.Я.* Теория драмы. Поэтика. - М.: ГИТИС, 1980.
- Пропп В.* Морфология сказки. - Л.: Academia, 1928.
- Самосознание европейской культуры XX века:* Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. - М.: Политиздат, 1991.
- Сахновский-Панкеев В.А.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Л.: Искусство, 1969.
- Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. - М.: Искусство, 1957.
- Станиславский К.С.* Собр. соч. в 8 т. - М.: Искусство, 1954-1961.
- Театр парадокса.* - М.: Искусство, 1991.
- Театральная жизнь // № 2.* - 1990.
- Театральная энциклопедия.* В 5 т. Глав. ред. П.А. Марков. - М.: «Советская энциклопедия», 1961-1965.
- Хализев В.Е.* Драма как явление искусства. - М.: Искусство, 1978.
- Холодов Е.Г.* Композиция драмы. - М.: Искусство, 1957.
- Чечетин А.И.* Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория. Учебник для студентов ин-тов культуры. - М.: Просвещение, 1981.
- Шкловский В.* Техника писательского ремесла. - М. - Л.: Молодая гвардия, 1928.
- Шоу Б.* О драме и театре. [Сборник]. - М.: Иностранная литература, 1963.
- Эко У.* Имя розы. - М.: Книжная палата, 1989.
- Эстетика: Словарь / Под общ. Ред. А.А. Беляева.* - М.: Политиздат, 1989.
- Ubersfeld A.* Lire le theatre. - Paris, 1977.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- «Игра о Робене и Марион», 62
Авастхи Суреш, 22
Адам де ля Аль, 62
Актант, 98, 182, 183, 184, 185
актантная модель, 177
Алперс Б.В., 68, 80, 84
ампула, 132
Амфитрион, 109
анализ текста, 53, 54
Андреев Л.Н., 66, 67, 88, 121, 180, 232
Аникст А.А., 20
Антигона, 60
Антуан Андре, 200, 228
Аристотель, 9, 11, 18, 23, 58, 81, 85, 96, 100, 101, 103, 105, 106, 159, 184, 224
Аристофан, 217
Аррабаль Фернандо, 234, 235
Арто Антонен, 11, 28, 233, 236
Багровый остров, 121, 124
Балухатый С., 30, 118, 189, 190
Барро Жан Луи, 200, 234
Бахтин М.М., 51, 62
Без вины виноватые, 88, 142, 167, 169
Беккет Сэмюэл, 71, 121, 235
Бентли Эрик, 12, 79
Бесприданница, 124, 129, 142, 162, 163, 168
Бодлер Шарль, 229
Бомарше, 110
Борис Годунов, 161, 166, 169
Братья Карамазовы, 208, 211
Брехт Бертольд, 11, 17, 24, 28, 68, 69, 70, 82, 120, 165, 183, 233, 234
Брик О., 118
Брук Питер, 28, 202
Буало Никола, 27
Булгаков М.А., 48, 121, 232
Бунин И.А., 44, 93, 94
Бюхнер Георг, 65, 226
Вайс Питер, 234
Вилар Жан, 234
Вишневый сад, 39, 124, 126, 164, 168, 175
Волк и овцы, 123
Волки и овцы, 166, 167, 169
Волькенштейн В.М., 10, 13, 37, 55, 74, 77, 79, 90, 119
Вольтер, 28
Выготский Л.С., 93, 94, 95, 124
Гамлет, 43, 50, 57, 63, 74, 77, 78, 82, 125, 151, 152, 170, 180, 199, 209
Гауптман Гергард, 35
Гварини Жан Батист, 110
Гегель, 8, 57, 89, 111, 112, 118
Гербарт И.Ф., 117
Герой нашего времени, 46, 160
Гете, 24, 28, 69, 226
Гоголь Н.В., 32, 120, 144, 231
Гораций, 27
Горе от ума, 133, 142, 146, 152, 161
Горький А.М., 17, 67, 231
Греймас А., 178, 184
Грибоедов А.С., 133, 231
Грин Роберт, 223
Гроза, 32, 58, 90, 124, 129, 146, 147, 154, 169
Гротовский Ежи, 28, 200, 204, 234
Гуцков Карл, 226
Гюго Виктор, 28, 69, 226
демультипликация, 185, 209, 215
Демультипликация, 195
Деррида Жак, 131
Джонсон Бен, 27, 223
Дзэами Мотокиё, 26
диалог, 31, 34, 35, 36, 43, 45, 86, 97, 118, 190, 195, 210, 212, 217, 219, 234, 236
Дидро Дени, 24, 28, 110
диегесис, 44, 54, 69, 234
дискурс, 33, 34, 40, 42, 44, 84, 97, 120, 121, 128, 183, 185, 195, 208
Дискурс, 184
диспозиция, 93
Дон Карлос, 170
Доходное место, 39, 166
Драйден Джон, 27
драма, 8, 13
драматическое слово, 33
Дурдик Й., 117
Дюма Александ, 226
Дюма Александр, 229
Дядя Ваня, 125, 167, 168, 175
Жарри Альфред, 235
Жене Жан, 235
Жизнь человека, 121
Жизнь Человека, 67, 120, 124, 180, 232
Жирмунский В., 118
Загоскин М.Н., 230
Золя Эмиль, 28, 228
зонг, 70, 120, 121, 165, 234
Ибсен Генрик, 17, 28, 29, 35, 65, 110, 228, 230
Имя розы, 42, 44, 45, 126
Ионеско, 52, 72
Ионеско Эжен, 52, 71, 72, 121, 126, 235
Кальдерон Педро де ла Барка, 222
Камю Альбер, 71
Каратыгин П.А., 231
Кид Томас, 223
Клейста Генрих фон, 226
Клодель, 69

Клодель Поль, 229
 Кнебель М.О., 41, 73, 74, 128, 148, 149, 150, 189
 Княжнин Я.Б., 230
композиция, 79, 84, 92, 119, 128, 159, 161, 190, 225, 226
 Кони Ф.А., 231
 контекст, 37, 42, 43, 51, 53, 75, 88, 98, 151, 170, 194
 контекстуальное определение, 42
 Корнель Пьер, 17, 109, 224
 космологическая структура, 151
 Кот в сапогах, 226
 Крылов И.А., 230
 Лабиш Эжен, 231
 Леви-Стросс Клод, 128
 Легкое дыхание, 44, 93, 94
 Ленский Д.Т., 231
 Лермонтов М.Ю., 46, 47, 120, 160, 231
 Лес, 40, 169
 Лессинг, 24, 64, 65, 83, 108, 225
 Лессинг Готфрид Эфраим, 27
 Леший, 174, 175
 Лили Джон, 223
 Лилло Джордж, 225
Лопе де Вега, 27, 222
 Лопе де Руэда, 221
 Лукин В.И., 230
 Лысая певичка, 124, 126
 Макбет, 18, 63, 125, 180
 Маленькие трагедии, 93, 124, 165
 Малларме Стефан, 229
 Мамаша Кураж и ее дети, 70, 120, 164, 169, 185, 235
 Мариво Пьер Карле де, 225
 Марло Кристофер, 223
 Маскарад, 125, 161
 Мать, 69
 Мейерхольд В.Э., 132, 213
 Менандр, 217
 Мериме Проспер, 226
 Мертвые души, 47, 49, 213
 метатеатр, 226
 Метерлинк Морис, 229
 мимесис, 44, 234
 Мистерия-буфф, 162
 Мольер, 120, 225, 230
 монолог, 18, 36, 45, 67, 86, 88, 90, 97, 114, 189, 195, 215, 218
 Мореас Ж., 66
 Мотокиё Дзэами, 24, 129
 Мрожек Славомир, 121, 235
 Мюллер Адам, 10, 28, 107
 На дне, 124, 180, 185, 187
 Нарративные инстанции, 195
 наррация, 45, 76, 210, 215
 Немирович-Данченко В.И., 41, 208, 211
 Николев Н.Н., 230
 Обыкновенное чудо, 88
 Ожье Э., 229
 Озеров В.А., 230
 ориентация изложения, 45, 49
 Ориентация изложения, 195
 Островский А.Н., 120, 123, 167, 231
 Пави Патрис, 23, 34, 42, 52, 55, 57, 69, 82, 97, 107, 118, 120, 132, 141, 177, 183
 Пинтер Гарольд, 230, 235
 Пиранделло Луиджи, 28, 70, 183
 Пискатор Эрвин, 68
 Плавт, 109, 218
 подтекст, 40, 41, 43, 44, 67, 120
 Поламишев А.М., 190
 полиалог, 195
 Полоцкий Симеон, 230
 Польша Ж., 177
 Попов А.Д., 153
 Пропп В., 178
 Пушкин А.С., 20, 31, 33, 93, 108, 165, 169, 231
 Расин Жан, 31, 224
 ревизор, 153
 Ревизор, 65, 90, 162, 163, 166, 213
 Ремарк Э.М., 233
 ремарка, 31, 38
 реплика, 37, 97, 195
 Ричард III, 63
 роль, 132, 183, 191
 Роль, 185
 Ромео и Джульетта, 125
 Ромео и Джульетта, 57, 58, 77, 88, 90, 97, 141, 146, 147, 154, 155, 181, 225
 Сарду Викторьен, 227, 231
 Сартр Жан Поль, 71, 235
 Сенека, 96, 98, 218
 Сервантес, 221
 симультанность, 128
 Синяя птица, 67, 124, 166, 180
 Сирано де Бержерак, 78, 166, 169
 ситуация высказывания, 51
 ситуация драматическая, 97
 Скриб Э., 227
 Снегурочка, 58
 событие, 45, 58, 69, 74, 75, 80, 86, 88, 89, 98, 104, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 191, 193
 способ повествования, 195
 Станиславский К.С., 25, 40, 41, 73, 74, 82, 87, 148, 149, 150, 152, 154, 158, 189, 191, 208, 209, 211
 Стоппард Том, 31, 236
 Стриндберг Август, 29, 228, 230, 232
 Сумароков А.П., 230
Таланты и поклонники, 39, 169
 театр в театре, 183, 226
 тейхоскопия, 35
 текст в тексте, 39
 Текст в тексте, 195
темоведение, 36
 Теренций, 218

Тика Людвиг, 226
Тикамацу, 29
Тирсо де Молина, 222
Титов А.Ю., 101
Толстой Л.Н., 33, 231
Томашевский Б.В., 43, 79
Трехгрошовая опера, 70, 235
Три сестры, 39, 43, 164, 167, 168, 175
Тургенев И.С., 111
Тынянов Ю., 118
Уильямс Теннесси, 230
Феспид, 216
Фонвизин Д.И., 230
Форт Поль, 229
Фрейтаг Г., 86, 87
Херасков М.М., 230
Хильдебранд А., 117
Хуань-фань-чо, 27
Чайка, 39, 80, 81, 124, 168, 169, 174
Чехов А.П., 28, 35, 39, 41, 43, 56, 67, 90, 111,
119, 120, 123, 143, 169, 183, 210, 230, 231
Шаховский А.А., 230
Шварц Е.Л., 88, 232
Шекспир, 11, 18, 27, 38, 62, 77, 83, 102, 110, 120,
142, 200, 221, 223, 226
Шепард Сэм, 236
Шиллер Фридрих, 226
Шкловский В, 30
Шкловский В., 32, 79, 118, 123
Шлегель Ф., 64
Шоу Бернард, 17, 56, 65, 67, 69
Эйзенштейн С.М., 132
Эйхенбаум Б., 118
Эко Умберто, 42, 44, 45, 78, 125, 126, 151
эпоним, 125
Эрдман Н.Р., 232
Юберсфельд Анн, 13, 33, 69, 128, 178, 183
язык изложения, 159, 160
Язык изложения, 54

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Игра о Робене и Марион», 62
- Авастхи Суреш, 22
Адам де ля Аль, 62
Актант, 98, 182, 183, 184, 185
актантная модель, 177
Алперс Б.В., 68, 80, 84
амплуа, 132
Амфитрион, 109
анализ текста, 53, 54
Андреев Л.Н., 66, 67, 88, 121, 180, 232
Аникст А.А., 20
Антигона, 60
Антуан Андре, 200, 228
Аристотель, 9, 11, 18, 23, 58, 81, 85, 96, 100, 101, 103, 105, 106, 159, 184, 224
Аристофан, 217
Аррабаль Фернандо, 234, 235
Арто Антонен, 11, 28, 233, 236
- Багровый остров, 121, 124
Балухатый С., 30, 118, 189, 190
Барро Жан Луи, 200, 234
Бахтин М.М., 51, 62
Без вины виноватые, 88, 142, 167, 169
Беккет Сэмюэл, 71, 121, 235
Бентли Эрик, 12, 79
Бесприданница, 124, 129, 142, 162, 163, 168
Бодлер Шарль, 229
Бомарше, 110
Борис Годунов, 161, 166, 169
Братья Карамазовы, 208, 211
Брехт Бертольд, 11, 17, 24, 28, 68, 69, 70, 82, 120, 165, 183, 233, 234
Брик О., 118
Брук Питер, 28, 202
Буало Никола, 27
Булгаков М.А., 48, 121, 232
Бунин И.А., 44, 93, 94
Бюхнер Георг, 65, 226
- Вайс Питер, 234
Вилар Жан, 234
Вишневый сад, 39, 124, 126, 164, 168, 175
Волк и овцы, 123
Волки и овцы, 166, 167, 169
Волькенштейн В.М., 10, 13, 37, 55, 74, 77, 79, 90, 119
Вольтер, 28
Выготский Л.С., 93, 94, 95, 124
- Гамлет, 43, 50, 57, 63, 74, 77, 78, 82, 125, 151, 152, 170, 180, 199, 209
Гауптман Гергард, 35
Гварини Жан Батист, 110
Гегель, 8, 57, 89, 111, 112, 118
Гербарт И.Ф., 117
Герой нашего времени, 46, 160
Гете, 24, 28, 69, 226
Гоголь Н.В., 32, 120, 144, 231
Гораций, 27
Горе от ума, 133, 142, 146, 152, 161
Горький А.М., 17, 67, 231
Греймас А., 178, 184
Грибоедов А.С., 133, 231
Грин Роберт, 223
Гроза, 32, 58, 90, 124, 129, 146, 147, 154, 169
Гротовский Ежи, 28, 200, 204, 234
Гуцков Карл, 226
Гюго Виктор, 28, 69, 226
- демультипликация*, 185, 209, 215
Демультипликация, 195
Деррида Жак, 131
Джонсон Бен, 27, 223
Дзэами Мотокиё, 26
диалог, 31, 34, 35, 36, 43, 45, 86, 97, 118, 190, 195, 210, 212, 217, 219, 234, 236
Дидро Дени, 24, 28, 110
диегесис, 44, 54, 69, 234
дискурс, 33, 34, 40, 42, 44, 84, 97, 120, 121, 128, 183, 185, 195, 208
Дискурс, 184
диспозиция, 93
Дон Карлос, 170
Доходное место, 39, 166
Драйден Джон, 27
драма, 8, 13
драматическое слово, 33
Дурдик Й., 117
Дюма Александ, 226
Дюма Александр, 229
Дядя Ваня, 125, 167, 168, 175
- Жарри Альфред, 235
Жене Жан, 235
Жизнь человека, 121
Жизнь Человека, 67, 120, 124, 180, 232
Жирмунский В., 118
- Загоскин М.Н., 230
Золя Эмиль, 28, 228
зонг, 70, 120, 121, 165, 234
- Ибсен Генрик, 17, 28, 29, 35, 65, 110, 228, 230

- Имя розы, 42, 44, 45, 126
Ионеско, 52, 72
Ионеско Эжен, 52, 71, 72, 121, 126, 235
- Кальдерон Педро де ла Барка, 222
Камю Альбер, 71
Каратыгин П.А., 231
Кид Томас, 223
Клейста Генрих фон, 226
Клодель, 69
Клодель Поль, 229
Кнебель М.О., 41, 73, 74, 128, 148, 149, 150, 189
Княжнин Я.Б., 230
композиция, 79, 84, 92, 1179, 128, 159, 161, 190, 225, 226
Кони Ф.А., 231
контекст, 37, 42, 43, 51, 53, 75, 88, 98, 151, 170, 194
контекстуальное определение, 42
Корнель Пьер, 17, 109, 224
космологическая структура, 151
Кот в сапогах, 226
Крылов И.А., 230
- Лабииш Эжен, 231
Леви-Стросс Клод, 128
Легкое дыхание, 44, 93, 94
Ленский Д.Т., 231
Лермонтов М.Ю., 46, 47, 120, 160, 231
Лес, 40, 169
Лессинг, 24, 64, 65, 83, 108, 225
Лессинг Готфрид Эфраим, 27
Леший, 174, 175
Лили Джон, 223
Лилло Джордж, 225
Lone de Vega, 27, 222
Лопе де Руэда, 221
Лукин В.И., 230
Лысая певичка, 124, 126
- Макбет, 18, 63, 125, 180
Маленькие трагедии, 93, 124, 165
Малларме Стефан, 229
Мамаша Кураж и ее дети, 70, 120, 164, 169, 185, 235
Мариво Пьер Карле де, 225
Марло Кристофер, 223
Маскарад, 125, 161
Мать, 69
Мейерхольд В.Э., 132, 213
Менандр, 217
Мериме Проспер, 226
Мертвые души, 47, 49, 213
метатеатр, 226
Метерлинк Морис, 229
мимесис, 44, 234
Мистерия-буфф, 162
Мольер, 120, 225, 230
монолог, 18, 36, 45, 67, 86, 88, 90, 97, 114, 189, 195, 215, 218
Мореас Ж., 66
Мотокиё Дзэами, 24, 129
Мрожек Славомир, 121, 235
Мюллер Адам, 10, 28, 107
- На дне, 124, 180, 185, 187
Нарративные инстанции, 195
наррация, 45, 76, 210, 215
Немирович-Данченко В.И., 41, 208, 211
Николев Н.Н., 230
- Обыкновенное чудо, 88
Ожье Э., 229
Озеров В.А., 230
ориентация изложения, 45, 49
Ориентация изложения, 195
Островский А.Н., 120, 123, 167, 231
- Пави Патрис, 23, 34, 42, 52, 55, 57, 69, 82, 97, 107, 118, 120, 132, 141, 177, 183
Пинтер Гарольд, 230, 235
Пиранделло Луиджи, 28, 70, 183
Пискатор Эрвин, 68
Плавт, 109, 218
подтекст, 40, 41, 43, 44, 67, 120
Поламишев А.М., 190
полиалог, 195
Полоцкий Симеон, 230
Польти Ж., 177
Попов А.Д., 153
Пропш В., 178
Пушкин А.С., 20, 31, 33, 93, 108, 165, 169, 231
- Расин Жан, 31, 224
ревизор, 153
Ревизор, 65, 90, 162, 163, 166, 213
Ремарк Э.М., 233
ремарка, 31, 38
реплика, 37, 97, 195
Ричард III, 63
роль, 132, 183, 191
Роль, 185
Ромео и Джулетта, 125
Ромео и Джульетта, 57, 58, 77, 88, 90, 97, 141, 146, 147, 154, 155, 181, 225
- Сарду Викторьен, 227, 231
Сартр Жан Поль, 71, 235
Сенека, 96, 98, 218
Сервантес, 221
симультианность, 128
Синяя птица, 67, 124, 166, 180
Сирано де Бержерак, 78, 166, 169
ситуация высказывания, 51
ситуация драматическая, 97
Скриб Э., 227

- Снегурочка, 58
событие, 45, 58, 69, 74, 75, 80, 86, 88, 89, 98,
104, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 191, 193
способ повествования, 195
Станиславский К.С., 25, 40, 41, 73, 74, 82, 87,
148, 149, 150, 152, 154, 158, 189, 191, 208,
209, 211
Стоппард Том, 31, 236
Стриндберг Август, 29, 228, 230, 232
Сумароков А.П., 230
- Таланты и поклонники, 39, 169
театр в театре, 183, 226
тейхоскопия, 35
текст в тексте, 39
Текст в тексте, 195
темоведение, 36
Теренций, 218
Тика Людвиг, 226
Тикамацу, 29
Тирсо де Молина, 222
Титов А.Ю., 101
Толстой Л.Н., 33, 231
Томашевский Б.В., 43, 79
Трехгрошовая опера, 70, 235
Три сестры, 39, 43, 164, 167, 168, 175
Тургенев И.С., 111
Тынянов Ю., 118
- Уильямс Теннесси, 230
- Феспид, 216
Фонвизин Д.И., 230
- Форт Поль, 229
Фрейтаг Г., 86, 87
- Херасков М.М., 230
Хильдебранд А., 117
Хуань-фань-чо, 27
- Чайка, 39, 80, 81, 124, 168, 169, 174
Чехов А.П., 28, 35, 39, 41, 43, 56, 67, 90, 111,
119, 120, 123, 143, 169, 183, 210, 230, 231
- Шаховский А.А., 230
Шварц Е.Л., 88, 232
Шекспир, 11, 18, 27, 38, 62, 77, 83, 102, 110, 120,
142, 200, 221, 223, 226
Шепард Сэм, 236
Шиллер Фридрих, 226
Шкловский В., 30
Шкловский В., 32, 79, 118, 123
Шлегель Ф., 64
Шоу Бернард, 17, 56, 65, 67, 69
- Эйзенштейн С.М., 132
Эйхенбаум Б., 118
Эко Умберто, 42, 44, 45, 78, 125, 126, 151
эпоним, 125
Эрдман Н.Р., 232
- Юберсфельд Анн, 13, 33, 69, 128, 178, 183
- язык изложения, 159, 160
Язык изложения, 54

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

«

«Игра о Робене и Марион», 62

А

Авастхи Суреш, 22

Адам де ля Аль, 62

Актант, 98, 182, 183, 184, 185

актантная модель, 177

Алперс Б.В., 68, 80, 84

амплуа, 132

Амфитрион, 109

анализ текста, 53, 54

Андреев Л.Н., 66, 67, 88, 121, 180, 232

Аникст А.А., 20

Антигона, 60

Антуан Андре, 200, 228

Аристотель, 9, 11, 18, 23, 58, 81, 85, 96, 100, 101, 103, 105, 106, 159, 184, 224

Аристофан, 217

Аррабаль Фернандо, 234, 235

Арто Антонен, 11, 28, 233, 236

Б

Багровый остров, 121, 124

Балухатый С., 30, 118, 189, 190

Барро Жан Луи, 200, 234

Бахтин М.М., 51, 62

Без вины виноватые, 88, 142, 167, 169

Беккет Сэмюэл, 71, 121, 235

Бентли Эрик, 12, 79

Бесприданница, 124, 129, 142, 162, 163, 168

Бодлер Шарль, 229

Бомарше, 110

Борис Годунов, 161, 166, 169

Братья Карамазовы, 208, 211

Брехт Бертольд, 11, 17, 24, 28, 68, 69, 70, 82, 120, 165, 183, 233, 234

Брик О., 118

Брук Питер, 28, 202

Буало Никола, 27

Булгаков М.А., 48, 121, 232

Бунин И.А., 44, 93, 94

Бюхнер Георг, 65, 226

В

Вайс Питер, 234

Вилар Жан, 234

Вишневый сад, 39, 124, 126, 164, 168, 175

Волк и овцы, 123

Волки и овцы, 166, 167, 169

Волькенштейн В.М., 10, 13, 37, 55, 74, 77, 79, 90, 119

Вольтер, 28

Выготский Л.С., 93, 94, 95, 124

Г

Гамлет, 43, 50, 57, 63, 74, 77, 78, 82, 125, 151, 152, 170, 180, 199, 209

Гауптман Гергард, 35

Гварини Жан Батист, 110

Гегель, 8, 57, 89, 111, 112, 118

Гербарт И.Ф., 117
Герой нашего времени, 46, 160
Гете, 24, 28, 69, 226
Гоголь Н.В., 32, 120, 144, 231
Гораций, 27
Горе от ума, 133, 142, 146, 152, 161
Горький А.М., 17, 67, 231
Греймас А., 178, 184
Грибоедов А.С., 133, 231
Грин Роберт, 223
Гроза, 32, 58, 90, 124, 129, 146, 147, 154, 169
Гротовский Ежи, 28, 200, 204, 234
Гуцков Карл, 226
Гюго Виктор, 28, 69, 226
Д
демультипликация, 185, 209, 215
Демультипликация, 195
Деррида Жак, 131
Джонсон Бен, 27, 223
Дзэами Мотокиё, 26
диалог, 31, 34, 35, 36, 43, 45, 86, 97, 118, 190, 195, 210, 212, 217, 219, 234, 236
Дидро Дени, 24, 28, 110
диегесис, 44, 54, 69, 234
дискурс, 33, 34, 40, 42, 44, 84, 97, 120, 121, 128, 183, 185, 195, 208
Дискурс, 184
диспозиция, 93
Дон Карлос, 170
Доходное место, 39, 166
Драйден Джон, 27
драма, 8, 13
драматическое слово, 33
Дурдик Й., 117
Дюма Александ, 226
Дюма Александр, 229
Дядя Ваня, 125, 167, 168, 175
Ж
Жарри Альфред, 235
Жене Жан, 235
Жизнь человека, 121
Жизнь Человека, 67, 120, 124, 180, 232
Жирмунский В., 118
З
Загоскин М.Н., 230
Золя Эмиль, 28, 228
зонг, 70, 120, 121, 165, 234
И
Ибсен Генрик, 17, 28, 29, 35, 65, 110, 228, 230
Имя розы, 42, 44, 45, 126
Ионеско, 52, 72
Ионеско Эжен, 52, 71, 72, 121, 126, 235
К
Кальдерон Педро де ла Барка, 222
Камю Альбер, 71
Каратыгин П.А., 231
Кид Томас, 223
Клейста Генрих фон, 226
Клодель, 69
Клодель Поль, 229

Кнебель М.О., 41, 73, 74, 128, 148, 149, 150, 189
Княжнин Я.Б., 230
композиция, 79, 84, 92, 119, 128, 159, 161, 190, 225, 226
Кони Ф.А., 231
контекст, 37, 42, 43, 51, 53, 75, 88, 98, 151, 170, 194
контекстуальное определение, 42
Корнель Пьер, 17, 109, 224
космологическая структура, 151
Кот в сапогах, 226
Крылов И.А., 230
Л
Лабиш Эжен, 231
Леви-Стросс Клод, 128
Легкое дыхание, 44, 93, 94
Ленский Д.Т., 231
Лермонтов М.Ю., 46, 47, 120, 160, 231
Лес, 40, 169
Лессинг, 24, 64, 65, 83, 108, 225
Лессинг Готфрид Эфраим, 27
Леший, 174, 175
Лили Джон, 223
Лилло Джордж, 225
Лопе де Вега, 27, 222
Лопе де Руэда, 221
Лукин В.И., 230
Лысая певичка, 124, 126
М
Макбет, 18, 63, 125, 180
Маленькие трагедии, 93, 124, 165
Малларме Стефан, 229
Мамаша Кураж и ее дети, 70, 120, 164, 169, 185, 235
Мариво Пьер Карле де, 225
Марло Кристофер, 223
Маскарад, 125, 161
Мать, 69
Мейерхольд В.Э., 132, 213
Менандр, 217
Мериме Проспер, 226
Мертвые души, 47, 49, 213
метатеатр, 226
Метерлинк Морис, 229
мимесис, 44, 234
Мистерия-буфф, 162
Мольер, 120, 225, 230
монолог, 18, 36, 45, 67, 86, 88, 90, 97, 114, 189, 195, 215, 218
Мореас Ж., 66
Мотокиё Дзэами, 24, 129
Мрожек Славомир, 121, 235
Мюллер Адам, 10, 28, 107
Н
На дне, 124, 180, 185, 187
Нарративные инстанции, 195
наррация, 45, 76, 210, 215
Немирович-Данченко В.И., 41, 208, 211
Николев Н.Н., 230
О
Обыкновенное чудо, 88
Ожье Э., 229

Озеров В.А., 230
ориентация изложения, 45, 49
Ориентация изложения, 195
Островский А.Н., 120, 123, 167, 231
П
Пави Патрис, 23, 34, 42, 52, 55, 57, 69, 82, 97, 107, 118, 120, 132, 141, 177, 183
Пингер Гарольд, 230, 235
Пиранделло Луиджи, 28, 70, 183
Пискатор Эрвин, 68
Плавт, 109, 218
подтекст, 40, 41, 43, 44, 67, 120
Поламишев А.М., 190
полиалог, 195
Полоцкий Симеон, 230
Польти Ж., 177
Попов А.Д., 153
Пропп В., 178
Пушкин А.С., 20, 31, 33, 93, 108, 165, 169, 231
Р
Расин Жан, 31, 224
ревизор, 153
Ревизор, 65, 90, 162, 163, 166, 213
Ремарк Э.М., 233
ремарка, 31, 38
реплика, 37, 97, 195
Ричард III, 63
роль, 132, 183, 191
Роль, 185
Ромео и Джулетта, 125
Ромео и Джульетта, 57, 58, 77, 88, 90, 97, 141, 146, 147, 154, 155, 181, 225
С
Сарду Викторьен, 227, 231
Сартр Жан Поль, 71, 235
Сенека, 96, 98, 218
Сервантес, 221
симультанность, 128
Синяя птица, 67, 124, 166, 180
Сирано де Бержерак, 78, 166, 169
ситуация высказывания, 51
ситуация драматическая, 97
Скриб Э., 227
Снегурочка, 58
событие, 45, 58, 69, 74, 75, 80, 86, 88, 89, 98, 104, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 191, 193
способ повествования, 195
Станиславский К.С., 25, 40, 41, 73, 74, 82, 87, 148, 149, 150, 152, 154, 158, 189, 191, 208, 209, 211
Стоппард Том, 31, 236
Стриндберг Август, 29, 228, 230, 232
Сумароков А.П., 230
Т
Таланты и поклонники, 39, 169
театр в театре, 183, 226
тейхоскопия, 35
текст в тексте, 39
Текст в тексте, 195
темоведение, 36
Теренций, 218
Тика Людвиг, 226
Тикамацу, 29

Тирсо де Молина, 222
Титов А.Ю., 101
Толстой Л.Н., 33, 231
Томашевский Б.В., 43, 79
Трехгрошовая опера, 70, 235
Три сестры, 39, 43, 164, 167, 168, 175
Тургенев И.С., 111
Тынянов Ю., 118
У
Уильямс Теннесси, 230
Ф
Феспид, 216
Фонвизин Д.И., 230
Форт Поль, 229
Фрейтаг Г., 86, 87
Х
Херасков М.М., 230
Хильдебранд А., 117
Хуань-фань-чо, 27
Ч
Чайка, 39, 80, 81, 124, 168, 169, 174
Чехов А.П., 28, 35, 39, 41, 43, 56, 67, 90, 111, 119, 120, 123, 143, 169, 183, 210, 230, 231
Ш
Шаховский А.А., 230
Шварц Е.Л., 88, 232
Шекспир, 11, 18, 27, 38, 62, 77, 83, 102, 110, 120, 142, 200, 221, 223, 226
Шепард Сэм, 236
Шиллер Фридрих, 226
Шкловский В, 30
Шкловский В., 32, 79, 118, 123
Шлегель Ф., 64
Шоу Бернад, 17, 56, 65, 67, 69
Э
Эйзенштейн С.М., 132
Эйхенбаум Б., 118
Эко Умберто, 42, 44, 45, 78, 125, 126, 151
эпоним, 125
Эрдман Н.Р., 232
Ю
Юберсфельд Анн, 13, 33, 69, 128, 178, 183
Я
язык изложения, 159, 160
Язык изложения, 54

ПРИЛОЖЕНИЯ

Таблица-схема «Поэтики» Аристотеля

Основополагающим в освоении курса теории драмы является изучение «Поэтики» Аристотеля. Без этого трактата невозможно вести серьезный разговор о драме т.к. практически по любому вопросу приходится обращаться к нему. Это первое и пожалуй самое полное теоретическое произведение, определившее не только предмет изучения теории драмы (действие), но и саму методику этого изучения.

Основная сложность в изучении «Поэтики» заключается в отсутствии подлинника (оригинала). Студенты часто вынуждены пользоваться различными переводами, далеко не всегда успешными. Так мы встречаем такие переводы одного и того же места (1448b): «естественные причины» в одном случае; в другом - «явным образом» и т.д. Все это не только не способствует точному пониманию излагаемых элементов, но и вообще затеняет весь смысл. Проблемным оказывается и сам факт появления «Поэтики» через арабскую культуру. Впервые перевод «Поэтики» на латынь с арабского был сделан в XIII в, напечатан в 1481 г. С греческого первый перевод на латынь вышел в 1498 г. Первое печатное издание греческого текста - в 1508 г. На русском языке существует несколько переводов: Ордынского Б.И. (1854, неполный), Захарова (1885), Аппельрота В.Г. (1893) Новосадского Н.И. (1927). Мы пользовались в своей работе переводом Гаспарова М.Л. (1978) собрания сочинений Аристотеля, изданного в 1984 г. (М.: Мысль) в серии «Философское Наследие».

Многочисленные переводы, особенно ранние, привели к тому, что в целом нарушена логика изложения материала. Первыми издателями сделана не совсем удачная разбивка на главы. Частые перебивки, вставки, добавления к предшествующим разделам, временами довольно существенно мешают следить за логикой изложения. Тем не менее, четкий план все же просматривается. Мы посчитали необходимым сделать собственную реконструкцию структуры «Поэтики», так как, по нашему мнению, все трудности в изучении «Поэтики» связаны именно с этой проблемой: отсутствию четкой композиции.

Вначале мы даем план «Поэтики», как он представлен в современной редакции, затем мы приведем нашу реконструкцию в ряде таблиц. Первая таблица представляет собой структуру «Поэтики», таблицы №2 и №3 раскрывают ее основополагающие элементы (*действие* и *сказание*) более подробно.

В заключении мы прилагаем синхронную таблицу наиболее известных драматургических произведений. При ее составлении использовались различные источники: от справочников до отдельных изданий пьес, т.к. существуют многочисленные разночтения по датировке. Одни ставят год написания пьесы, другие - премьеры; третьи - первого опубликования. Мы постарались все это учесть, поэтому иногда и приводим двойные даты.

Аристотелевский план «Поэтики»

(римскими цифрами обозначены номера глав «Поэтики»)

I.	<i>Предмет сочинения</i>	→	<i>Поэзия как подражание:</i> а) средства подражания (I) б) предметы (II) в) способы (III)
IV.	<i>Естественное происхождение поэзии</i>		
IV.	<i>Развитие и разделение поэзии</i>	→	а) совершенствование трагедии б) совершенствование комедии
V.	<i>Отличие трагедии от эпоса</i>		
VI.	ТРАГЕДИЯ: сущность и элементы		
VII.	<u>1. Сказание:</u>		
VII.	- первостепенность;		
VII.	- целостность;		
VII.	- объем;		
VIII.	- единство действия;		
IX.	- общее и конкретное в действии;		
X.	- сложные и простые сказания;		
XI.	- внутренние части трагедии;	→	перелом; узнавание; страх;
XII.	- внешние части трагедии;	→	пролог, эпизодий, эксод; хоровая часть;
XIV.	- что вызывает сострадание и страх;	→	а) лица б) события
XIV.	- как вызвать сострадание и страх;	→	а) между какими лицами б) путем каких поступков
XVI.	<u>1а. О сказании:</u>		
XVI-XVII	- узнавание; наглядность; общее и частное;		
XVIII.	- завязка и развязка; виды трагедий; трагедии с одним и многими сказаниями; роль хора в действии;		
XV.	<u>2. Характеры:</u>		
XXII.	а) их последовательность;		
	б) их похожесть;		
XIX.	<u>3. Мысль</u>		
XX.	<u>4. Речь:</u>		
	- элементы речи;		
XXI	- разновидности имен;		
XXII	- выбор имен;		
XXIII.	ЭПОС:		
	- сходство с трагедией в сказаниях;		
XXIV.	- сходство в видах и составных частях;		
XXIV.	- различие с трагедией в объеме;		
XXIV.	- различие в метре;		
XXIV.	- драматичность эпоса;		
XXIV.	- различие и сходство в изображении действительности;		
XXV.	- ответ на критику изображения действительности в поэзии;		

- XXVI. - превосходство трагедии над эпосом;
- XXVI. - заключение;

Структура "Поэтики" Аристотеля
Таблица 1

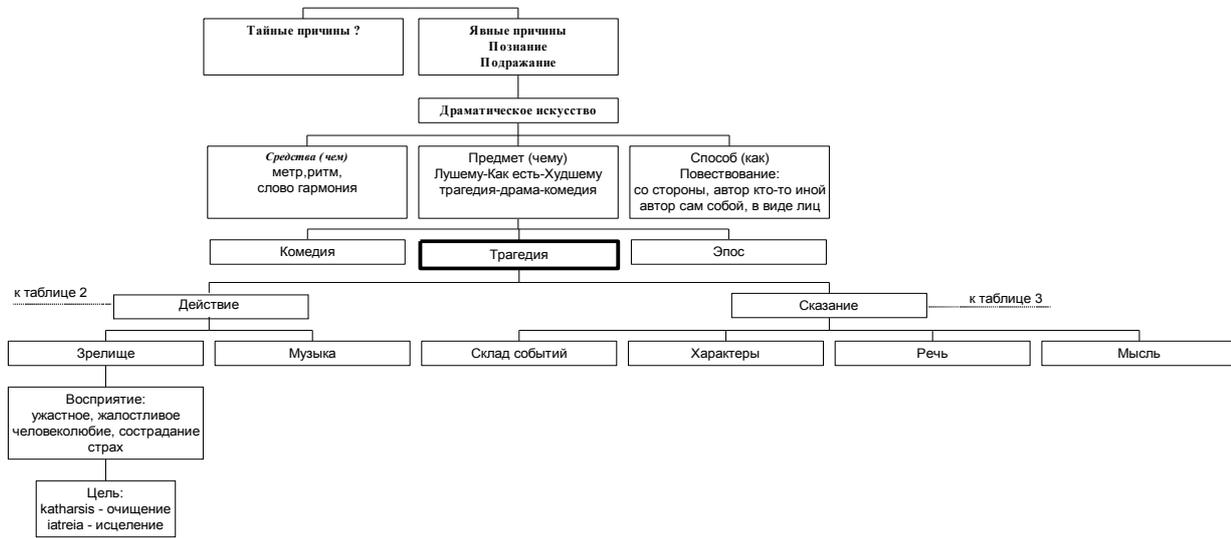


Таблица 2

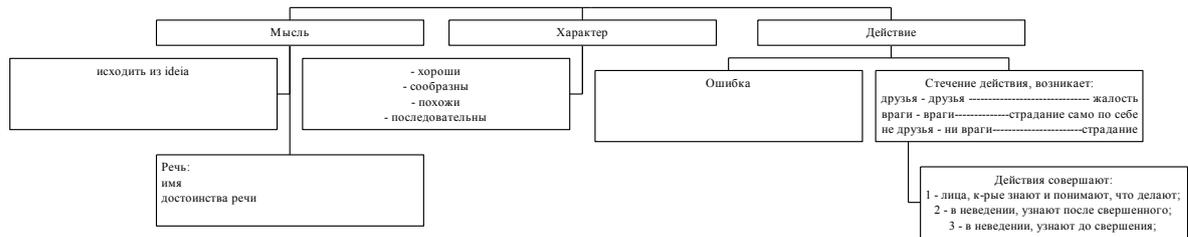
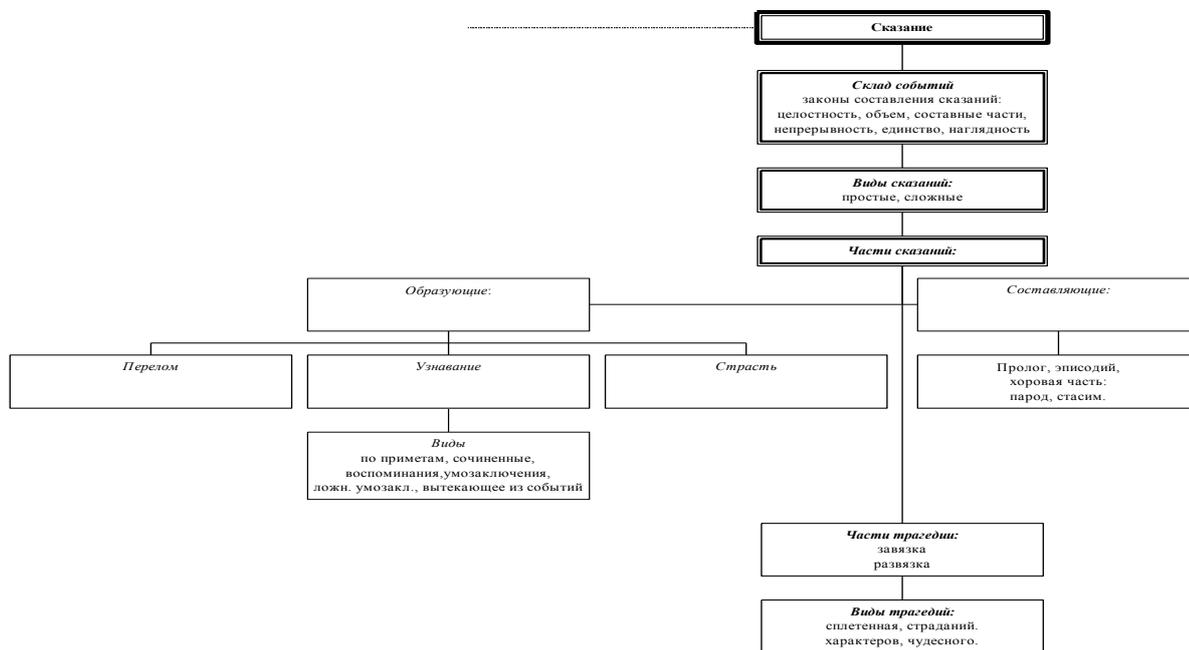


Таблица 3



Синхронная таблица драматургических произведений

ГРЕЦИЯ	РИМ	ФРАНЦИЯ
<p><u>Эсхил (526 - 466)</u> Персы 472, Семеро против Фив 467, Орестея 458, Агамемнон, Молящиеся, Прометей прикованный.</p> <p><u>Софокл (496 - 406)</u> Аякс 450, Антигона 442, Эдип - Царь 428, Эдип в Колоне, Трахинянки, Электра, Филоклет.</p> <p><u>Еврипид (480 - 406)</u> Медея 431, Гераклиды 430, Гекуба 424, Троянки 415, Андромаха, Геракл, Финикийки 411 - 410, Орест 408, Ион, Елена, Ифигения в Тавриде.</p> <p><u>Аристофан (ок. 446 - 388)</u> Осы 426, Ахарняне 425, Всадники 424, Облака 423, Мир 421, Птицы 414, Лисистрата 411, Лягушки 405.</p> <p><u>Менандр (343/2 - 292)</u> Брюзга 317, Третейский суд</p>	<p><u>Плавт (254-184)</u> Клад, Близнецы, Хвастливый воин</p> <p><u>Теренций (190/85 - 159)</u> Братья</p> <p><u>Сенека (4 - 62)</u> Медея, Федра, Эдип, Финикийки, Геркулес в безумье, Троянки, Агамемнон, Октавий, Фиест</p>	<p>Адам де ла Аль (ок.1238 - 1286) Игра в беседке, Игра о Робене и Марион.</p> <p>Рютбеф (1230-1285) <i>Миракль:</i> Чудо о Теофании</p> <p><i>Моралите:</i> Благоразумный и неразумный 1436</p> <p><i>Мистерия</i> об осаде Орлеана 1438</p> <p><i>Моралите:</i> Торговля, ремесло,</p>

ИТАЛИЯ	ИСПАНИЯ	АНГЛИЯ
<p>Ариосто (1474-1538) Комедия о сундуке 1508, Подменные 1509</p> <p>Довици (1470-1520) Каландрия 1513</p> <p>Макиавелли (1469-1527) Мандрагора 1514</p> <p>Трисино (1478-1550) Софонисба 1515</p> <p>Ручелли (1475-1525) Розамунда 1515</p> <p>Макиавелли (1469-1527) Мандрагора 1518</p> <p><u>Ариосто</u>: Студенты 1518/19 Чернокнижник 1520 Сводня 1529.</p> <p>Аретино (1492-1556) Кузнец, Комедия о придворных нравах 1534, Таланта,</p> <p>Чинцио (1503-1584) Орбекка 1541</p> <p><u>Аретино</u>: Лицемер 1542, Философ 1546, Горации 1548.</p> <p>Беолько (1502-1542) Билора, Кокетка</p> <p>Грацини (1503-1584) комедии</p> <p>Тассо (1544-1595) Аминта 1573</p> <p>Бруно (1548-1600) Подсвечник 1581</p> <p><u>Тассо</u>: Король Торисмунд 1586/7</p>	<p>Нааро (ум. ок. 1530) «Пропалландия» 1517</p> <p>Лопе де Руэда (1510-1565) Оливы, Страна Хауха, Обманутые</p> <p>Сервантес (1547-1616) Алжирская жизнь 1580, Нумансия 1583</p>	<p>Гейвуд (1495-1580) Комедии</p> <p>Нортон/ Секвил Горбодук 1561,</p> <p>Лили (1554-1606) Александ и Кампаса, Сафо и Фаон 1584</p> <p>Кид (1558-1594) Испанская трагедия 1585</p> <p>Грин (1560-1592) Альфонс 1588</p> <p>Марло (1564-1593) Тамерлан 1588, Фауст 1589, Мальтийский еврей 1590</p>

Грин: Неистовый Роланд,
Яков IV 1591

ИСПАНИЯ	АНГЛИЯ
<p>Лопе де Вега (1562-1635)</p> <p>Учитель танцев 1594</p> <p>Хуан де Куэва (1550-1610) (трагедии и комедии)</p> <p><u>Лопе</u>: Валенсианская вдова, Песнь о драконе, Аркадия 1598, Исидор Мадридский 1599,</p> <p>Великий князь Московский 1606,</p> <p>Завоеванный Иерусалим 1609,</p> <p>Лопе: Собака на сене, Фуэнте Овехуна 1613.</p> <p>Тирсо де Молина (1594-1648) Благочестивая Марта, Дон Хиль Зеленые штаны 1615. <u>Сервантес</u>: «Восемь комедий» 1615</p>	<p>Шекспир (1564-1616) Генрих VI 1590/92 Ричард III, Комедия ошибок 1592, Венера и Адонис 1593, Тит и Андроник 1594, Укрощение строптивой, Ромео и Джульетта, Ричард II 1595, <u>Кид</u>: Помпей Великий 1595</p> <p>Сон в летнюю ночь 1595/96, Венецианский купец 1596, Много шума из ничего 1597</p> <p>Джонсон (1672-1637) Всяк в своем нраве 1598</p> <p><u>Шекспир</u>: Генрих IV 1597/98, Виндзорские проказницы 1598, Генрих V, Юлий Цезарь 1599, 12 ночь или Как вам угодно 1600, Гамлет 1601, Конец делу венец, Троил и Крессида 1602/03, <u>Джонсон</u>: Падение Сеяна 1603 <u>Шекспир</u>: Мера за меру, Отелло 1604, <u>Джонсон</u>: Вольпоне или Лис 1605</p> <p>Бомонт (1584-1616) и Флетчер (1579-1625) (комедии) <u>Шекспир</u>: Король Лир, Макбет 1605, Антоний и Клеопатра 1606</p> <p>Вебстер (1580-1625) (трагедии) Чапмен (1560-1634) (драмы)</p> <p><u>Шекспир</u>: Кориолан 1607, Цимбелин 1609, Зимняя сказка 1610, <u>Джонсон</u>: Алхимик 1610, Заговор Каталины 1611 <u>Шекспир</u>: Буря 1612</p> <p><u>Джонсон</u>: Ярмарка святого Варфоломея 1614</p> <p>Дьявол глуп как осел 1616</p>

Лопе: Король дон Педро в Мадриде
ок. 1618

ИСПАНИЯ ИТАЛИЯ	ФРАНЦИЯ
<p>Валенсианская вдова 1620, Филомена 1621, Звезда Севильи 1623</p> <p>Кольдерон (1600-1681) Любовь, честь и власть 1623,</p> <p>Стойкий принц, Дама-невидимка 1629, Жизнь есть сон 1631, Любовь после смерти 1633, Врач своей совести 1633/35</p> <p>Опасайся тихого омута 1649</p> <p>Кольдерон: Ни мгновения без чуда 1672</p> <p>Гольдони (1707-1793)</p>	<p>Корнель (1606-1684) Мелита 1629,</p> <p>Сид 1636</p> <p>Гораций 1640, Лгуны, Поливект 1643, Иераклий 1646</p> <p>Мольер (1622-1673) Сумасброд 1655 <u>Корнель</u>: Эдип 1659 <u>Мольер</u>: Смехотворные жеманницы 1659, Сганарель или мнимый рогоносец 1660, Школа мужей 1661, Школа жен 1662, Версальский экспромт 1663 Расин (1639-1699) Александр Великий 1664/65 <u>Мольер</u>: Брак по неволе 1664/68, Тартюф 1664/69, Дон Жуан 1665, Мизантроп, Лекарь по неволе 1666 <u>Расин</u>: Андромаха 1667, Сутяги 1668 <u>Мольер</u>: Скупой, Амфитрион 1688 <u>Расин</u>: Британик 1669 <u>Корнель</u>: Тит и Береника 1670 <u>Мольер</u>: Мещанин во дворянстве 1670, Плутни Скапена 1671 <u>Расин</u>: Баязет, Ученые женщины 1672 <u>Мольер</u>: Мнимый больной 1673 <u>Расин</u>: Федра 1677 <u>Расин</u>: Эсфирь 1689 Вольтер (1694-1778) Эдип 1718 Мариво (1688-1763) Игра любви и случая 1730. <u>Вольтер</u>: Брут 1730 Заира 1738 Магомет 1739</p>

Сезон 16-ти комедий: Лгун, Бабы сплетни
и др. 1750-1751

РОССИЯ	ГЕРМАНИЯ	АНГЛИЯ	ИТАЛИЯ	ФРАНЦИЯ
<p>Сумароков (1718-1777) Хорёв 1747</p> <p>Синав и Трувор 1751</p> <p>Фонвизин (1745-1792) Бригадир 1766/69 <u>Сумароков:</u> Дмитрий Самозванец 1771</p> <p><u>Фонвизин:</u> Недоросль 1782</p>	<p>Шиллер (1751-1816)</p> <p>Разбойники 1781 Коварство и любовь 1783, Дон Карлос 1783/87</p> <p>Тик (1773-1853) Свет на изнанку 1797, Кот в сапогах 1798</p>	<p>Шеридан (1751-1816) Школа злословия 1777</p>	<p>Слуга двух господ, Феодал 1752 Трактирщица 1753</p> <p>Гоцци (1720-1806) Любовь к трем апельсинам 1761, Турандот, Король-Олень 1762. <u>Гольдони:</u> Веер 1765</p> <p><u>Гоцци:</u> Любовное зелье 1776</p>	<p><u>Вольтер:</u> Орест 1750</p> <p>Кандид 1759</p> <p>Бомарше (1732-1799) Севильский цирюльник 1775</p> <p><u>Бомарше:</u> Женитьба Фигаро 1784, Преступная мать 1792</p>

<u>Шиллер:</u> Валенштайн 1798/98			
-----------------------------------------	--	--	--

РОССИЯ	ГЕРМАНИЯ	АНГЛИЯ	ФРАНЦИЯ
<p>Капнист (1758-1823) Ябеда 1798</p> <p>Грибоедов (1794-1829) Горе от ума 1822/24</p> <p>Пушкин (1799-1837) Борис Годунов 1825</p> <p><u>Пушкин</u>: Маленькие трагедии 1830</p> <p>Лермонтов (1814-1841) Маскарад 1835/36</p> <p>Гоголь (1809-1852) Ревизор 1836</p>	<p><u>Шиллер</u>: Мария Стюарт 1800, Орлеанская дева 1801, Мессинская невеста 1802</p> <p><u>Тик</u>: Руненберг 1802</p> <p><u>Шиллер</u>: Вильгельм Телль 1804</p> <p>Клейст (1777-1811) Разбитый кувшин 1805</p> <p>Гофман (1776-1822) Золотой горшок 1814, Фантазии в манере Колло 1814/15</p>	<p>Байрон (1788-1824) Манфред 1817 Каин 1821</p>	<p>Мериме (1803-1870) Театр Клары Гасуль 1825/30</p> <p>Гюго (1802-1870) Кромвель 1827 <u>Мериме</u>: Жакерия 1828 <u>Гюго</u>: Марион Делорм 1829 Эрнани 1830 Дюма (1802-1870) Нельская башня 1832</p> <p>Кин или Гений и беспутство 1836</p> <p>Мюссе (1810-1857) Каприз 1837 Скриб (1791-1861) Лестница славы 1837</p>

РОССИЯ	ГЕРМАНИЯ	НОРВЕГИЯ	ФРАНЦИЯ
<p><u>Гоголь</u>: Женитьба, Игроки 1842</p> <p>Островский (1823-1886) Свои люди - сочтемся! 1849</p> <p>Тургенев (1818-1883) Месяц в деревне 1850 <u>Островский</u>: Бедная невеста 1851, Не в свои сани не садись 1853, Бедность не порок 1854</p> <p>Сухово-Кобылин (1817-1905) Свадьба Кречинского 1854 <u>Островский</u>: Доходное место 1856, Гроза 1859 <u>Сухово-Кобылин</u>: Дело 1861 <u>Островский</u>: На бойком месте 1865</p> <p>Толстой А. (1817-1875) Смерть Иоанна Грозного 1866 <u>Островский</u>: На всякого мудреца довольно простоты 1868 <u>Толстой А.</u>: Царь Федор Иоаннович 1868, Царь Борис 1868/69 <u>Островский</u>: Не все коту масленица, Лес 1871, Снегурочка 1873, Волки и овцы 1875, Бесприданница 1878, Таланты и поклонники 1881, Без вины виноватые 1883</p> <p>Толстой Л. (1828-1910) Власть тьмы 1886</p>	<p>Гуцков (1811-1878) Уриэль Акоста 1846</p>	<p>Ибсен (1828-1906) Бранд 1865, Пер Гюнт 1866</p> <p>Кукольный дом 1879, Приведения 1881</p> <p>Дикая утка 1884</p>	<p>Бальзак (1799-1850) Школа супружества 1839 <u>Скриб</u>: Стакан воды 1840</p> <p><u>Бальзак</u>: Делец 1844</p> <p>Мачеха 1848. <u>Скриб</u>: Андриена Лекувлер 1849.</p> <p>Дюма-сын (1824-1895) Дама с камелиями 1852</p>

РОССИЯ	ГЕРМАНИЯ	НОРВЕГИЯ	АНГЛИЯ	ФРАНЦИЯ
<p><u>Толстой Л.:</u> Плоды просвещения 1890</p> <p>Чехов (1860-1904) Чайка, Дядя Ваня 1896</p> <p><u>Чехов:</u> Три сестры 1900. Горький (1868-1936) Мещане, На дне 1902 <u>Чехов:</u> Вишневый сад 1903.</p> <p><u>Горький:</u> Дачники 1904 Дети Солнца, Варвары 1905.</p> <p>Андреев (1871-1919) К звездам 1905. <u>Горький:</u> Враги 1906</p>	<p>Гауптман (1862-1946) Ткачи 1891</p> <p><u>Гауптман:</u> Потонувший колокол 1896</p>	<p><u>Ибсен:</u> Гедда Габлер 1890</p> <p>Строитель Сольнес 1892</p> <p><u>Ибсен:</u> Когда мертвые пробуждаются 1899</p>	<p>Уайльд (1856- 1900) Веер Леди Уиндермир, Саломея 1892</p> <p><u>Уайльд:</u> Идеальный муж 1895 Шоу (1856-1950) Ученик дьявола 1897</p> <p>Человек и сверхчеловек 1901</p>	<p>Метерлинк (1862-1949) Непрощенная 1889, Слепые 1890</p> <p>Семь принцесс 1891</p> <p><u>Метерлинк:</u> Там внутри 1894</p> <p>Смерть Тентажиля 1897 Ростан (1868-1918) Сирано де Бержерак 1897 <u>Метерлинк:</u> Мудрость и судьба 1898</p> <p>Сестра Беатриса 1900</p> <p>Монна Ванна 1902.</p> <p>Чудо св. Антония 1903</p>

<u>Андреев</u> : Савва 1906				
--------------------------------	--	--	--	--

РОССИЯ	ГЕРМАНИЯ	ИТАЛИЯ	АНГЛИЯ	ФРАНЦИЯ
<p><u>Андреев:</u> Жизнь человека 1907, Черные маски, Дни нашей жизни 1908, Анатэма, Анфиса 1909</p> <p><u>Горький:</u> Васса Железнова 1910</p> <p><u>Толстой Л.:</u> Живой труп 1911</p> <p>Украинка Л. (1871-1913) Лесная песня 1911</p> <p><u>Андреев:</u> Тот кто получает пощечины, Екатерина Ивановна 1912.</p> <p>Собачий вальс 1916, Милые призраки 1917 Реквием</p> <p>Маяковский (1874-1940) Мистерия-буфф 1921</p> <p>Эрдман(1902-1970) Мандат 1925</p> <p>Булгаков (1891-1940) Дни Турбиных 1926, Багровый остров 1927/28</p> <p>Каббала святош 1930</p> <p>Адам и Ева 1931</p>	<p>Брехт (1898-1956)</p> <p>Трехгрошовая опера 1929</p> <p>Мать 1930</p>	<p>Пиранделло (1867-1936) 6 персонажей в поисках автора 1921 Каждый по-своему 1924</p> <p>Сегодня мы импровизируем 1930 Горькая правда 1931</p>	<p><u>Шоу:</u> Неравный брак 1910</p> <p>Пигмалион 1912, Дом где разбиваются сердца 1913</p> <p>Тележка с яблоками 1929</p> <p>Пристли (1894-1984) Опасный поворот 1932</p>	<p><u>Метерлинк:</u> Синяя птица 1908</p> <p>Мария Магдалина 1913</p> <p>Обручение 1918. Соль жизни 1919</p>

РОССИЯ	ГЕРМАНИЯ	ИТАЛИЯ	АНГЛИЯ	ФРАНЦИЯ
<p><u>Булгаков:</u> Бег 1937</p> <p>Шварц (1896-1958) Снежная королева 1938</p>	<p><u>Брехт:</u> Мамаша Кураж и ее дети 1938,</p> <p>Жизнь Галилея 1939, Добрый человек из Сезуана 1940, Карьера Артуро Уи 1941</p>	<p>Де Филиппо (1900-1984) Неаполь-миллионер 1945</p> <p>Призраки 1946 Филумена Мартурано 1947 Внутренние голоса, Великая магия 1949</p> <p>Моя семья 1956</p> <p>Контракт 1967</p> <p>Монумент 1970</p>	<p><u>Пристли:</u> Время и семья Конвей 1937</p> <p>Пинтер (1930) Сторож 1960</p> <p>Пейзаж 1969</p>	<p>Сартр (1905-1980) Мухи 1942 За закрытой дверью 1944 <u>Метерлинк:</u> Жанна д`Арк 1945 Жене (1910) Служанки 1946</p> <p>Ионеско (1912) Лысая певица 1950 Урок 1951 Стулья 1952. Беккет (1906-1989) В ожидании Годо 1952 <u>Ионеско:</u> Жертвы долга 1953, Носороги 1959. <u>Жене:</u> Негры 1959 <u>Беккет:</u> Театр1, Театр2 1960 Игра 1964 <u>Жене:</u> Игра 1966</p> <p><u>Ионеско:</u> Макбет 1972 <u>Беккет:</u> Звук шагов 1974</p>

