

Теория драмы

Экспериментальный словарь литературоведческих и театроведческих терминов предназначен для того, чтобы помочь студентам, учителям, преподавателям вузов и всем, интересующимся подобной деятельностью, справиться с анализом драматургического произведения, разобраться как в авторской концепции, так и в сценической интерпретации драмы. Словарь в силу своего экспериментального характера ни в коей мере не претендует на универсальность, на абсолютную оригинальность определений и понятий, не связанных с многочисленными «именитыми» предшественниками

Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – сс.117-139.

Словарь драмы.

1 Раздел. Драма как род литературы

Драма (drama /греч./ – действие) – один из трех родов литературы, наряду с лирикой и эпосом, написанный в диалогической форме и предназначенный для сценического воплощения. Драма принадлежит и театру и литературе; являясь первоосновой спектакля, она одновременно воспринимается и в чтении. Драма сформировалась на основе эволюции театрального представления: выдвигание на первый план актеров, соединяющих пантомиму с произносимым словом, знаменовало ее возникновение как рода литературы. Драма предназначена для коллективного восприятия, поэтому тяготеет к наиболее острым общественным проблемам, ее основа – социально-исторические противоречия, извечные, общечеловеческие антиномии. В драме доминирует драматизм – свойство человеческого духа, пробуждаемое ситуациями, когда заветное или насущное для человека остается неосуществленными или под угрозой. Драма, как правило, построена на едином внешнем (или внутреннем) действии с его перипетиями, связанным с прямым или внутренним противоборством героев. Универсальной основой композиции драмы является ее членение на сценические эпизоды, когда один момент плотно примыкает к соседнему, таким образом, изображаемое (реальное) время соответствует времени восприятия (художественному). В драме решающее значение имеют высказывания персонажей, которые знаменуют их волевые действия и активное самораскрытие характеров. Повествование (введение в пьесу авторского голоса, сообщения вестников, рассказы персонажей о происшедшем ранее) является подчиненным, а то и вовсе отсутствует. Произнесенные действующими лицами слова образуют в пьесе сплошную линию, подтвержденную действиями. Речь в драме двунаправлена: персонаж вступает в диалог с другими персонажами (диалогическая речь) или же апеллирует к зрителям (монологическая речь). Речь в драме предназначена

для произнесения в широком пространстве театра, рассчитана на массовый эффект, исполнена театральности, т.е. определенного рода условности. А.С.Пушкин, например, считал, что из всех родов сочинений «самые неправдоподобные сочинения драматические». Хотя в образной системе драмы неизменно доминирует речевая характеристика, ее текст ориентирован на зрелищную выразительность и на возможности сценической техники, поэтому одна из важнейших характеристик драмы – ее сценичность.

Действие (драматическое) – поступки персонажей в их взаимосвязи, составляющие важнейшую сторону драматургического сюжета. Единицы действия – это высказывания, движения, жесты, мимические акты персонажей, выражающие их эмоции, желания и намерения. Действие может быть внешним, основанным на перипетиях (например, у В.Шекспира или Ж.-Б.Мольера), и внутренним, при котором перемены совершаются в умонастроениях персонажей при внешней бессобытийности (например, у А.Чехова). Внешнее действие обнаруживает себя, как правило, в открытых конфликтах, противостояниях героев или их жизненных позиций, которые возникают, обостряются и разрешаются в рамках изображенных событий. Внутреннее же действие отражает конфликты имманентные, устойчивые, непреодолимые в рамках одного произведения. Поступки персонажей взаимообусловлены, что и составляет единство действия, которое (начиная с аристотелевой «Поэтики») до сих пор считается нормой драматического сюжетосложения.

Конфликт (conflictus /лат./ – столкновение) – противоречие как принцип взаимоотношений между образами художественного произведения. Конфликт стал отличительной чертой драмы и театра. Как писал Гегель: «Драматическое действие 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 ему сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость примирения» (Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М.,1968. Т. 1. С.219). Драматургический конфликт проистекает из столкновения антагонистических сил драмы. Будучи основой и движущей силой действия, конфликт определяет главные стадии развития сюжета: первоначальная бессобытийная ситуация – экспозиция, событие, способствующее зарождению конфликта – завязка, событие, знаменующее наивысшее обострение конфликта – кульминация, событие, разрешающее конфликт (не всегда обязательное) – развязка. Чаще всего конфликт выступает в виде коллизии (слово синонимичное конфликту), т.е. в виде открытого противостояния между противоборствующими силами. Конфликт возникает, когда персонаж, добиваясь своей цели (любви, власти, идеала), противопоставит другому персонажу, сталкивается с психологическим, нравственным или

фатальным препятствием. Исход же конфликта неизбежно связан с пафосом произведения: он может быть комическим, т.е. примирительным или трагическим, когда ни одна из сторон не может пойти на уступки, не понеся урона (и так далее в зависимости от эстетической специфики пафоса).

Приблизительную теоретическую модель всех мыслимых драматических ситуаций, определяющих характер театрального действия, можно было бы определить следующим образом:– соперничество двух персонажей по экономическим, любовным, нравственным, политическим и др. причинам;– конфликт двух мировоззрений, двух непримиримых моралей;– нравственная борьба между субъективным и объективным, привязанностью и долгом, страстью и рассудком: эта дилемма может возникнуть в душе одного героя или между двумя «лагерями», которые пытаются привлечь на свою сторону героя;– конфликт интересов индивидуума и общества;– нравственная или метафизическая борьба человека против какого-либо принципа или желания, превосходящего его возможности (Бог, абсурд, идеал, преодоление самого себя и т.д.).

Конфликт (коллизия) чаще всего реализуется в форме словесной дуэли, в словесной борьбе с аргументами и контраргументами, здесь же уместен и монолог для изложения рассуждений, выражающих противопоставление и столкновение идей. Наряду с конфликтом-коллизией, то есть внешним конфликтом, в XX в. усилилось такое явление, как внутренний конфликт, как глобальная вечная неустранимо-безысходная разорванность человека, противостояние социального и биологического, сознательного и подсознательного, неразрешимое противоречие одинокого индивида с отчужденной от него реальностью. Если внешний конфликт так или иначе разрешим в рамках одного произведения, то конфликт внутренний, основанный на борьбе человека с самим собой или борьбе универсальных принципов, в рамках одного сюжета разрешиться не может и представляется в качестве субстанционального; здесь в большей степени учитывается диалектика построения самого художественного произведения, противоречие между формой и содержанием, композицией и темой, между «текстурой» и «структурой» (Л.Выготский), предметом и смыслом художественного высказывания (см.: театр абсурда).

Экспозиция (exposito, exproere /лат./ – выставить напоказ) сообщает необходимую информацию для оценки ситуации и понимания действия, которое будет представлено. Знание экспозиции особенно важно для действия с запутанной интригой. Для классической драматургии экспозиция стремится концентрироваться в начале пьесы и часто локализована в рассказе одного или многих персонажей. Когда драматическая структура расслабляется, где конфликт не разворачивается, а изначально предполагается (например, экзистенциальный конфликт, интеллектуальная драма и т.д.), после чего следует анализ причин его породивших, здесь весь

последующий текст может стать обширной экспозицией, таким образом, понятие теряет свою специфическую значимость. Экспозиция значительна для пьесы тем, что она ставит вопросы, на которые дает ответ развитие конфликта: Кто протагонисты? Что их разъединяет, что сближает, каковы их цели? Каково впечатление, производимое пьесой? Какая атмосфера и какая реальность воспроизведены? Если логика вымышленного мира отличается от логики реального мира, то каковы ее правила (мера условности)? Как воспринимать психологические, социальные и любовные мотивировки персонажей? Какова идея спектакля, как установить параллель с реальным миром? Таким образом, в широком смысле экспозиция есть постижение неких идеологических, словесных, визуальных (если речь идет о воплощении пьесы на сцене) кодов для того, чтобы располагать данными о вымышленных событиях, представленных драматическим произведением. Завязка – это некое событие в драматическом произведении, знаменующее начало развития действия в одном и только этом направлении, в сторону возникновения и углубления драматургического конфликта.

Кульминация (culmen /лат./ – вершина) – событие, знаменующее наивысший момент развития (или углубления) конфликта: конфликт обострен до предела, как событийно, так и эмоционально, дальше – только развязка.

Развязка – это эпизод драматического произведения, который окончательно устраняет конфликты. В развязке конфликт может быть разрешен за счет устранения одной из сторон спора или выяснения ошибки, послужившей источником конфликта; может быть снят вследствие изменения первоначальной ситуации, когда противоборствующие стороны разошлись в суждениях до такой степени, что их уже ничего не связывает; может быть представлен «открытым финалом» (или возвращением к первоначальной ситуации по кругу), поскольку не может быть разрешен в рамках представленного сюжета. В античной драме и драме классицизма использовалась развязка *deus ex machina* («Бог из машины»), когда только вторжение божественных (или иных внешних по отношению к сюжету) сил способно разрешить безвыходную ситуацию.

Интрига (*intricare* /лат./ – запутывать) – способ организации драматического действия при помощи сложных перипетий. Интрига ближе к фабульному ряду, чем к сюжетному, и связана с детальной последовательностью неожиданных поворотов фабулы, переплетением и серией конфликтов, препятствий и средств, употребляемых действующими лицами для их преодоления. Она описывает внешний, видимый аспект драматического развития, а не глубинное движение внутреннего действия.

Перипетия (*peripeteia* /греч./ – неожиданная перемена) – неожиданный поворот ситуации или действия, резкая перемена. По Аристотелю, перипетия

происходит в момент, когда судьба героя делает поворот от счастья к несчастью или наоборот. В современном смысле перипетия чаще означает взлеты и падения действия, приключения, или менее значительный эпизод, следующий за сильным моментом действия.

Речь драматургическая (театральный и драматургический дискурс). В объеме театрального дискурса можно выделить речь мизансцены и речь персонажей, таким образом, можно говорить о сценической речи (дискурсе) как в смысле спектакля, так и в смысле текста пьесы, ожидающего акта высказывания на сцене. Театральный текст (драматургический текст, текст пьесы) – не есть устная речь, а условно письменная, представляющая устную речь. Таким образом, под речью подразумевается то, что отличает сценическое применение речевой деятельности от высказывания (словесное измерение) до несловесного (визуальное измерение): жесты, мимика, движения, костюмы, тело, реквизит, декорации и т.д. Театральный текст реализуется, как правило, в диалогической и монологической форме. Разговор между двумя и более персонажами – драматический диалог, хотя в рамках диалога возможны и другие виды общения: между видимыми и невидимыми персонажами, между человеком и Богом или призраком, между одушевленным человеком и неодушевленными предметами. Главным критерием диалога является коммуникация и обратимость общения. Диалог рассматривается как основная и наиболее показательная форма драмы. Монолог же выступает как декоративный элемент, мало соответствующий принципу правдоподобия. Однако, в классической драме диалог может являть собой скорее последовательность монологов, имеющих большую автономию, чем обмен репликами. И, наоборот, многие монологи, несмотря на слитность текста высказывания, есть не что иное, как диалоги персонажа с частью самого себя, с другим воображаемым персонажем или со всем миром, призванным в свидетели. Драматургический диалог характеризуется достаточно высоким темпом «подачи» реплик, только тогда он становится словесной дуэлью. Согласно неписаному родовому правилу, в театре диалог (так же как и любая речь персонажей) является действием через речь. Благодаря диалогу, зритель начинает чувствовать трансформацию всего мира спектакля, динамику действия. Диалог и речь – единственные элементы действия в пьесе, поскольку именно акт речи, произнесение фраз и является в драме единственным результативным действием – словом-действием.

Монолог, в свою очередь, определяется как речь персонажа, не обращенная непосредственно к собеседнику с целью получить от него ответ. Поскольку монолог воспринимался как нечто антидраматическое, в реалистической и натуралистической драме монолог допускался только в исключительных ситуациях (во сне, в состоянии опьянения, как изливание чувств), а в драматургии Шекспира или в романтической драме монолог был весьма популярен. Монолог называют внутренним диалогом, формулируемым на особом «внутреннем языке», в котором участвует говорящее Я и слушающее

Я. По драматургической функции можно различить монологи «технические» или повествовательные (монолог-рассказ, изложение одним из персонажей событий, уже имевших место), лирические (монолог, произносимый героем в момент сильного переживания, требующего раскрытия сферы чувств), монолог-размышление или монолог-принятие решения (герой в ситуации нравственного выбора излагает себе самому аргументы «за» и «против»). По своей литературной форме монологи могут быть: – монолог, передающий состояние героя; – монолог, связанный с диалектикой рассуждения, когда логическая аргументация представлена в виде последовательности смысловых и ритмических оппозиций; – внутренний монолог или «поток сознания», когда персонаж говорит все, что ему приходит в голову, не заботясь о логике, уместности и законченности высказывания; – монолог, выражающий прямое авторское слово, когда автор непосредственно обращается к публике при помощи какого-либо фабульного приема, иногда в музыкально-стихотворной форме с целью понравиться зрителю (утвердить в его сознании свою позицию) или спровоцировать его; – монолог-диалог в одиночестве, диалог с божеством или другим внесценическим персонажем, диалог парадоксальный, когда один говорит, а другой не отвечает. В драме XX в., особенно в брехтовской и постбрехтовской – основным моментом становится совокупность речей, произносимых по ходу пьесы, а не отдельные персонажи с их индивидуальным сознанием, таким образом, монолог захватывает лидирующие позиции в современной драматургии. Так что театральный и драматургический дискурс преобразуется в монолог главного говорящего (то есть инстанции, заменяющей автора) или же в прямой диалог со зрителем.

Реплика – текст, который произносит персонаж в ходе диалога в ответ на вопрос или какое-либо иное действие. Реплика имеет смысл только в сцеплении предшествующей и последующих реплик: реплика/контрреплика, слово/контрслово, действие/реакция. Обмен репликами создает интонацию, стиль игры, ритм мизансцены. Брехт отмечал, что постановка реплик осуществляется по принципу тенниса: «Интонация схватывается на лету и длится; отсюда проистекает вибрация и интонационные колебания, которые пронизывают целые сцены» (Brecht В. Voir Theaterarbeit. Frankfurt, 1961. 385). Реплика всегда питает диалектику ответов и вопросов, продвигающих действие вперед.

Апарте (aparte /франц./) – речь персонажа, которая адресуется не собеседнику, а самому себе (и публике). Она отличается от монолога своей краткостью и включенностью в диалог. Апарте – это вырвавшаяся реплика персонажа, «случайно» подслушанная публикой, но однако нацеленная на то, чтобы быть воспринятой в контексте произносимого диалога. Как правило, апарте оформляется ремаркой – «в сторону» или определенным местонахождением персонажа на авансцене. В апарте персонаж никогда не лжет, поскольку самому себе не лгут, и выявляет истинные намерения

действующих лиц. Моменты внутренней правды оказываются своеобразными «простоями» в развитии действия, во время которых зритель вырабатывает свое суждение. Соответственно, апарте может нести «эпическую» функцию. (Можно предположить, что зонги в «эпическом театре» Брехта ничто иное, как апарте). Апарте дополняет монолог, поскольку предполагает саморефлексию, «подмигивание» публике, осознание, принятие решения, обращения к публике и т.д.

Солилоквий (solus /лат./ – один и loqui /лат./ – говорить) – речь, обращенная к самому себе, синоним монолога, но больше чем монолог, поскольку создает положение, в котором персонаж размышляет о своей психологической и моральной ситуации, благодаря театральной условности актуализируя для зрителя внутренний монолог. Солилоквий открывает зрителю душу или бессознательное персонажа или его рефлексию: отсюда его эпическая значительность, лирический пафос и способность превратиться в избранный фрагмент, придать ему автономное значение, как, например, солилоквий Гамлета о существовании. Солилоквий оправдан в драме тем, что он может быть произнесен в момент нравственного выбора, в момент поиска себя, т.е. тогда, когда вслух должна быть сформулирована дилемма. Солилоквий приводит к разрушению и театральной иллюзии и представляет собой театральную условность ради установления прямого контакта с публикой.

Автор в драме (автор пьесы, драматург) – долгое время профессия автора пьесы не являлась самостоятельной. До XVI в. – лишь поставщик текстов, человек театра. Только в конце эпохи Реформации, в эпоху Классицизма драматург становится личностью в общественном смысле, лицом, играющим важнейшую роль в работе над представлением. В ходе эволюции театра его роль может показаться непропорционально большой по сравнению с ролью постановщика и режиссера (функции которого определились не ранее конца XIX в.) и особенно по сравнению с актером, который, по выражению Гегеля, стал лишь «инструментом, на котором играет автор, губкой, впитывающей краски и передающей их без всякого изменения» (Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 288). Современная теория театра имеет тенденцию подменять автора пьесы глобальной темой театрального дискурса, являющегося совокупным процессом высказывания, неким эквивалентом нарратора (рассказчика), встречающегося в тексте романа. Субъект автора можно уловить в сценических указаниях, ремарках, хоре или тексте резонера. Автор пьесы занимается структурированием фабулы, монтажом действий, трудно уловимой совокупностью перспектив и семантических контекстов диалогизирующих исполнителей. Наконец, когда речь идет о классическом тексте, однородном по форме, авторство непременно обнаруживается, несмотря на множество ролей. С другой стороны, автор пьесы является лишь первым (основным, в том смысле, что слово есть самая точная и стабильная система) звеном производственной цепи, которое формирует текст сквозь

мизансцены, авторскую игру, конкретное сценическое представление и его восприятие публикой.

Дидаскалии (didascalia /греч./ – наставление, обучение) – в древнегреческом театре протоколы постановок и драматических состязаний. Представляли собой надписи на мраморных плитах, содержали имена драматургов и протагонистов, названия поставленных пьес и результаты состязаний. Некоторые выписки из дидаскалий, осуществленные Аристотелем и учеными эллинистической эпохи, дошли в рукописях трагедий и комедий, во введениях к отдельным пьесам. В современном понимании – наставления, данные автором своим исполнителям относительно интерпретации текста пьесы, сходно с понятием сценические указания (ремарки).

Ремарка (remarque/фрац./ – примечание, отметка), сценические указания – авторское примечание для читателя, постановщика и актера в тексте пьесы, содержащее краткую характеристику обстановки действия, внешности, манеры произношения и поведения персонажей. Таким образом, это любой текст, не произносимый актерами и предназначенный для облегчения или указания манеры представления. Существование сценических указаний и их значение существенно менялось на протяжении истории театра, начиная от их отсутствия в античном театре, их крайней редкости в классической драме, до эпического изобилия в мелодраме и натуралистической драме и заполнения ими всей пьесы в театре абсурда. Текст пьесы не нуждается в сценических указаниях, когда в нем содержится вся необходимая информация о действующих лицах и обстановке, их окружающей. Но в конце XIX в. и в XX в. автор стремится как можно точнее и тоньше определить пространственно-временные координаты, внутренний мир персонажей и атмосферу сцены – здесь требуется голос повествователя, таким образом, театр сближается с романной формой. Подобные сценические указания могут превратиться в длинный внутренний монолог, описывающий вещи на сцене, или в пантомиму, подготавливающую диалог и т.д. Сценические указания, или ремарки представлены как часть целого: текст пьесы + указания = метатекст, определяющий и собственно диалоги и всю постановку в целом. Если соблюдается «верность» автору, указания соблюдаются в постановке, интерпретация пьесы им подчиняется. Так, сценические указания уподобляются указаниям постановщика, ремаркам к спектаклю.

Подтекст (sub-text /англ./) – в широком смысле слова обозначает подспудный неявный смысл, не совпадающий с прямым смыслом; подтекст зависит от цели и экспрессии высказывания, от особенностей речевой ситуации. Подтекст возникает как средство умолчания, «задней мысли» и даже иронии. В этом случае «прямые лексические значения слов перестают формулировать и определять внутреннее содержание речи» (Виноградов В. Вопросы языкознания. 1955. № 1. С.79). Более узкое понятие «подтекста» возникает применительно к «новой драме» рубежа XIX-XX вв. и всей

последующей драме XX в. Подтекст, или «диалог второго разряда» (М.Метерлинк), или «подводное течение» (Вл.Немирович-Данченко) тесно примыкает к внутреннему действию и может выражать комплекс мыслей и чувств, содержащихся в тексте, произносимом персонажами, но раскрывающийся не столько в словах, сколько в паузах, во внутренних, непроносимых вслух монологах. Таким образом, подтекст – это то, что эксплицитно не сказано в тексте пьесы, но проистекает из того, как текст интерпретируется актером. Подтекст становится своего рода комментарием, который дается игрой актера и всей постановкой, и сообщает зрителю необходимое внутреннее знание для правильного и наиболее полного восприятия спектакля. Это понятие теоретически высказано К.Станиславским, для которого подтекст – психологический инструмент, информирующий о внутреннем состоянии персонажа, устанавливающий дистанцию между тем, что сказано в тексте, и тем, что показано на сцене, поэтому подтекстом можно назвать и тот психологический и психоаналитический отпечаток, который актер оставляет на облике своего персонажа в процессе игры.

Надтекст (по аналогии с подтекстом) возникает в драматических произведениях с предельно условным сюжетом, с функциональными персонажами, которые действуют не исходя из своей социальной детерминированности или тонких психологических переживаний, а как бы по воле автора, иллюстрируя ту или иную авторскую мысль. В подобных драматических произведениях фабула проста, даже примитивна и отступает на задний план, важным для автора оказывается его апелляция к уже известному (даже общеизвестному) в мировой культуре материалу, который с помощью приемов стилизации, реминисценции, аллюзии, цитации и т.д. он использует для осмысления какой-то современной нравственной, психологической или политической ситуации. Надтекст создает, таким образом, сюжет пьесы-притчи (как открытый, так и зашифрованный), структуру драматургической параболы.

Интертекст – исходя из теории Ролана Брата об интертекстуальности, сформировалось представление о том, что текст понятен только благодаря функционированию предшествующих ему текстов, которые трансформируясь воздействуют на него. Драматургический и театральный (зрелищный) текст может располагаться внутри драматических композиций и сценических приемов. Режиссер может включать в ткань разыгрываемого произведения посторонние тексты, связанные с пьесой тематически, пародийно или способные разъяснить его под другим углом зрения. Интертекст трансформирует текст оригинала, «взрывает» линейную фабулу и театральную иллюзию, сопоставляя два, нередко противоположных, ритма, типа письма, остроя текст оригинала. Интертекстуальность существует и тогда, когда в одних и тех же декорациях, с участием одних и тех же актеров режиссер ставит два текста, неизбежно перекликающихся между собой.

Пространство и время драматургическое – художественное время и пространство (хронотоп) являются важнейшими характеристиками художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующее композицию произведения. Искусство слова принадлежит к группе динамических, временных искусств, поэтому художественный образ, развертываясь во времени (последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологическом, ценностном аспекте. Проблема хронотопа разработана в отечественной науке о литературе, в первую очередь, применительно к эпосу. В свою очередь, в силу синкретической природы драмы, имеет смысл говорить о пространственно-временной характеристике не только драматического, но и театрального текста.

Время – один из важных элементов драматического текста или его сценического изображения. Исходя из двойственной природы времени, необходимо определить время, к которому отсылают зрителя (или сценическое время), и время, реконструируемое автором с помощью знаковой системы (или внесценическое время). Сценическое время – это время прожитое зрителем, свидетелем театрального события (т.е. событийное время, связанное с ходом спектакля). Сценическое время воплощается временными и пространственными знаками данного спектакля: видоизменением объектов, сцен действия, игрой освещения, выходами и уходами актеров со сцены, перемещениями и т.д. Каждая система таких знаков имеет ритм и свою структуру. Внесценическое время (или драматическое) – это время событий, о котором рассказывает спектакль, т.е. своеобразный сюжет спектакля, связанный не с непосредственно излагаемыми событиями, а с иллюзией того, что нечто происходит, произошло или произойдет в мире возможного или в мире фантазий. Драматическое время определяет противоположность действия и интриги, фабулы и сюжета, истории и рассказа, а именно соотношение между временной последовательностью элементов в строго хронологическом порядке событий и иллюзии их временного порядка в театральном представлении. Эффект театрального времени для зрителя состоит в том, что он забывает, где находится: он живет в настоящем времени, но при этом теряет эту связь и проникает в другой мир, в мир воображаемый, который, в свою очередь, оказывается переживаемым настоящим – в этом состоит особенность театральной условности. Вспоминается высказывание французского философа Этьена Сурио: «Весь театр экзистенциален, его высший триумф, его героический акт состоит в том, что он заставляет существовать воображаемые характеры» (Цит. по: Бентли Эрик. Жизнь драмы. М., 1978. С. 58). Драматическое время может быть очень продолжительным (например, в исторических хрониках Шекспира), но оно воспроизводится в течение одного представления и длится два-три часа. Эстетика классицизма требовала, чтобы действие драматического времени

совпадало со временем сценическим, это требование привело к натуралистической эстетике, когда сценическая реальность воспроизводит драматическую в «натуральную величину». Это же характерно для современного перфоманса, когда драматическое время не имитируется, сценическое время остается самим собой и не скрывается за художественным вымыслом и внешним проявлением времени на сцене. Очень редко, появляется возможность расширить рамки сценического времени, обозначающего весьма короткий промежуток времени действия (например, у М.Метерлинка, Дж.Пристли, в театре абсурда). При постановке классического текста к соотношению сценического и внесценического времени обычно прибавляется проблема исторического времени (историко-функциональный аспект произведения). В этом случае приходится иметь в виду время сценического высказывания (исторический момент, когда произведение было поставлено на сцене, к которому апеллирует постановщик); историческое время и его логика, представленная фабулой; время создания пьесы и уровень театра, стиль игры актеров того исторического времени.

Пространство (театральное) (space in the theatre /англ./) – понятие, применяемое к различным аспектам текста постановки. Можно попытаться выделить виды театрального пространства: а) пространство драматическое, т.е. то, о котором идет речь в тексте, – абстрактное пространство, создаваемое читателем и зрителем с помощью воображения; б) пространство сценическое – реальное пространство сцены, где происходит действие; в) пространство сценографическое (или театральное) – это соединение пространства сценического и «пространства для публики» определенной архитектурой, определенным видением мира, создаваемого, главным образом, самими актерами и постановщиками спектакля; г) пространство игровое (жестикуляционное) – это пространство, создаваемое актером, его присутствием и передвижениями, его местом по отношению к другим актерам, его расположением на сцене (связано с понятием мизансцены); д) пространство текстовое – это пространство в его графической, фонической и риторической материальности, пространство партитуры, где записаны реплики и дидакалии, возникает тогда, когда текст предназначен не для драматического пространства, а представлен в виде материала для зрительного и слухового восприятия; е) пространство внутреннее – это сценическое пространство, где происходит попытка представить фантазмы, мечты, видения драматурга или одного из персонажей. На первый взгляд, театр – место внешнего порядка, где можно предаваться созерцанию сцены, сохраняя по отношению к ней дистанцию. По Гегелю, это место объективизации и конфронтации сцены и зала, т.е., пространство очевидное, видимое. Но театр – это также место, где происходит процесс самопроекции зрителя (катарсис и самоидентификация). И тогда, путем взаимопроникновения, театр становится «внутренним пространством» самого зрителя, возможностью развития самого себя и всех своих

возможностей. Таким образом, сценическое пространство формируется и окрашивается зрительским Я. Драматическое пространство передает образ драматической структуры пьесы, включающий в себя персонажей, их действия и отношения между персонажами. Драматическое пространство строится нами на базе сценических ремарок автора, являющихся своеобразной премизансценой с помощью пространственно-временных указаний, содержащихся в диалоге. Таким образом, у каждого зрителя создается свой собственный субъективный образ драматического пространства, и нет ничего удивительного в том, что режиссер-постановщик выбирает лишь одно из возможных конкретных сценических воплощений. Драматическое пространство – это пространство вымысла, который оказывает, в свою очередь, свое влияние на сценографию. Здесь возникает вечный вопрос о том, что первично: сценография или драматургия в постановке спектакля. Хотя, конечно, на первое место следует поставить драматургическую концепцию, т.е. идеологический конфликт между персонажами, двигателями действия.

Сюжет и фабула в драме. Фабула (fabula /лат./ – рассказ, басня) – событийная основа произведения, отвлекаемая от конкретных художественных деталей и доступная внехудожественному освоению, пересказу (нередко заимствованная из мифологии, фольклора, предшествующей литературы, истории, газетной хроники и т.д.). Термин фабула коррелирует (соотносится) с термином сюжет (sujet /франц./ – предмет). «Формальная школа», может быть, впервые концептуализировала это словоупотребление. По истолкованию представителей ОПОЯЗа, если фабула определяет развитие самих событий в жизни персонажей, то сюжет представляет собой порядок и способ сообщения о них автором.

Сейчас в науке принято такое разграничение: фабула служит материалом для сюжета; т.е., фабула как совокупность событий и мотивов в их логической причинно-следственной связи; сюжет как совокупность тех же событий и мотивов в той последовательности и связи, в которой о них повествуется в произведении в художественной (композиционной) последовательности и во всей полноте образности.

Таким образом, сюжет художественного произведения является одним из важнейших средств обобщения мысли писателя, выраженной через словесное изображение вымышленных персонажей в их индивидуальных действиях и отношениях, в том числе в душевных движениях, «жестах» человека или вещи, произносимом или «мыслимом» слове. Исходя из теории автора Б.Кормана, наряду с формально-содержательным пониманием сюжета, как совокупности элементов «текста, объединенных общим субъектом (тем, кто воспринимает и изображает) или общим объектом (тем, что воспринимается и изображается)»; «произведение в целом представляет собой единство множества сюжетов разного уровня и объема, и в принципе

нет ни одной единицы текста, которая не входила бы в один из сюжетов» (Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 42.). Таким образом, можно предположить, что равноправной единицей сюжета может быть и затекстовый элемент, и свертхтекст, и подтекст, и метатекст. Необходимо отметить, что о соотношении фабулы и сюжета принято говорить в основном применительно к эпическому произведению. Поскольку в классической драме прямое слово автора в драматургическом тексте незначительно, то и сюжет драматического произведения максимально приближен к фабульному ряду. Фабула может пониматься как материал, предшествующий композиции пьесы (например, миф для античной трагедии), или как уже структурированные события пьесы – мотивации, конфликты, разрешение, развязка – в драматическом (условном) пространстве/времени. Но фабула в таком случае не покрывает текст самой пьесы, поскольку в XX в. в диалогическую и монологическую речь персонажей все активнее вторгается нарративный элемент, за которым стоит образ корректирующего фабулу автора. И уж конечно, не может охватить текста постановки пьесы в театре. (Современный театр выражает, излагает и представляет уже не фабулу, а сюжет (в авторской интерпретации) драматического произведения. Поскольку сюжет драмы XX в. представляет собой не просто какую-то цепь событий социальной жизни, копирующую их реальную последовательность, а определенный замысел автора, в котором выражаются его мысли о человеческом обществе. В процессе работы над спектаклем сюжет находится в состоянии постоянной разработки не только на уровне редакции и текста пьесы, но также и на уровне процесса постановки и игры: отбор сцен, работа над ролью и мотивацией поступков персонажей, координация различных сценических искусств и т.д. Создать из фабулы пьесы сюжет постановки – значит дать интерпретацию (текста для режиссера и представления для зрителя), значит избрать некую концепцию, связанную с расстановкой акцентов. Причем, постановка не предстает как окончательное выявление смысла, а только как драматургический, игровой, герменевтический выбор. Таким образом, можно сказать, что если драматический сюжет (так же, как и эпический) адекватен тексту пьесы, то сюжет театральный не может быть рассмотрен как инвариант текста, он в каждой новой постановке находится в состоянии строительства.

Персонаж, герой, характер, образ –

1. Персонаж (persona /лат./ – маска, лицо: personage /франц./; character /англ./; Figur /нем./; personaje /испан./) – в древнегреческом театре persona – маска, роль, исполняемая актером. Актер был отделен от своего персонажа, он только его исполнитель, а не воплощение. Последующая эволюция театра связана с выделением действенной функции персонажа, со сближением понятия персонаж с понятием характер, что помогает понятию «персонаж»

воплощать определенную социальную, психологическую и моральную сущность героя. Актер и персонаж не тождественны, хотя в спектакле могут оказывать друг на друга взаимовлияние. В разные эпохи исторического развития персонаж представлялся неким целостным художественным образом, индивидуумом, типом, субъектом действия, участвовавшим в событиях драмы якобы независимо от драматурга в рамках своей социально-психологической детерминированности. Персонаж определялся своей сущностью (трагической, комической и т.д.), качеством (скупостью, мизантропией, смелостью и т.д.), совокупностью физических и моральных характеристик – амплуа. В драме XX в. персонаж приобретает ряд новых качеств, связывающих его образ с образом автора, с актерской индивидуальностью или интертекстуальным контекстом (в плане игры «театра в театре» и т.д.).

2. Герой (heros /греч./ – полубог или обожествленный человек) – художественный образ, одно из обозначений целостного существования человека в совокупности его облика, образа мыслей, поведения и душевного мира в искусстве слова. В драматургии, начиная с античной, герой – это тип персонажа, наделенный исключительной силой и мощью, его действия должны выглядеть как образцовые, его судьба – результат свободного выбора, он сам создает свое положение и противостоит в борьбе и моральном конфликте, отвечает за свою вину или ошибку. Героический персонаж существует лишь тогда, когда противоречия пьесы (социальные, психологические или моральные) целиком заключены в сознании героя и это сознание – микрокосм драматического универсума. В данном случае понятие «герой» формирует театральное амплуа – герой/героиня (сходно с понятием «протагонист»). С XIX в. героем называют как трагический, так и комический персонаж. Он утрачивает свою значимость образца и приобретает только один смысл: главный персонаж драматического произведения. Герой бывает отрицательным, коллективным (народ в некоторых исторических драмах), неуловимым (театр абсурда), даже внесценическим. Современный герой не может более влиять на события, у него нет позиции относительно реальности. С XIX в. и в современном театре герой может существовать и в облике своего иронического и гротескного двойника – антигероя. Поскольку ценности, которыми дорожил классический герой (протагонист) либо падают в цене, либо отброшены, антигерой предстает как единственная альтернатива для описания человеческих поступков. У Брехта, например, человек демонтирован, низведен до состояния индивидуума, внутренне противоречивого и интегрированного в историю, которая определяет его жизнь больше, чем он подозревает. Герой не может пережить переоценку ценностей и разложения собственного сознания, а чтобы выжить, он вынужден принять облик антигероя (антигерой сродни маргинальному герою).

3. Образ (художественный) – категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности. Образом называют любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении. Художественная специфика образа определяется не только тем, что он отражает и осмысливает существующую действительность, но и тем, что он творит новый, небывалый вымышленный мир. В художественном образе достигается творческое преобразование реального материала: красок, звуков, слов и т.д. создается единичная «вещь» (текст, картина, спектакль), занимающая свое особое место среди предметов реального мира. Образ сценический близок к самому широкому пониманию эстетической категории как форма отражения и перевоплощения действительности средствами театрального искусства. В узком смысле под сценическим образом понимают конкретное содержание отражаемого явления действительности, воссозданного драматургом, режиссером, актерами, художником картину жизни, характер, персонаж. В понятие сценический образ входит, прежде всего, образ всего спектакля, художественная целостность и взаимодействие всех его компонентов объединенных режиссерским замыслом и его воплощением, а в более узком смысле – это образ-характер, создаваемый актером. Образ играет все более значимую роль в современной театральной практике, ибо он противопоставлен обнаженному тексту, фабуле или действию. Обретая визуальную природу представления, театр создает свою образную картину. Постановка – всегда образное воплощение, но она более или менее воображаемая и «воображающая» субъект театрального дискурса, представляемый мир фигурирует в ней благодаря созданию образов, приближающихся к реальности. В настоящее время сцена близка к пейзажу или мысленному образу, она преодолела имитацию какой-либо вещи или ее обозначение. Перестав быть «машиной для игры», театр стремится стать «машиной для мечтаний», т.е. в какой-то степени возвращается к древнему синкретическому образу пратейтра, где подтекст смысла в воображении и сознании зрителя значительно больше, чем изображаемое явление.

4. Характер (karakter /греч./ – запечатленный признак) – образ человека в литературном произведении, через который раскрываются, как социально и исторически обусловленный тип поведения, поступки, мысли, речь и т.д., так и присущая автору нравственно-эстетическая концепция человеческого существования. Характеры персонажей пьесы представляют собой совокупность физических, психологических и моральных черт того или иного действующего лица. Характер проявляется наиболее ярко в драме эпохи Возрождения и Классицизма, получает свое полное развитие в XIX в., в период буржуазного индивидуализма, и достигает своей кульминации в искусстве модернизма и психологизма. Относясь с недоверием к индивиду, этому отрицательному субъекту буржуазности, искусство авангарда стремится преодолеть его, равно как и выйти за пределы психологизма и найти соотношения «невыстроенных и постиндивидуальных» типов и

сознаний. Характер – это воссозданные углубленные свойства среды или эпохи. Парадоксально то, что литературный или критический анализ персонажа приводит к почти мифическому его созданию, столь же истинному и реальному, как и люди, которые встречаются в повседневной жизни. «Идеальный» характер сохраняет равновесие между индивидуальными (психологическими и моральными) признаками и социоисторической детерминированностью. Сценически действенный характер соединяет универсальность с индивидуальностью, таким образом, позволяя провести сопоставление с каждым из нас. Ибо секрет любого театрального персонажа состоит в том, что он то же, что и мы (мы отождествляем себя с ним в момент катарсиса), и он другой (мы держим его на почтительном от себя расстоянии).

При составлении словаря были использованы следующие справочные и энциклопедические издания:

Кинословарь: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1966-1968.

Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С.39-53.

Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 172-188.

Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1962-1978.

Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987.

Пави Патрис. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.

Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.

Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996.

Театральная энциклопедия: В 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1961-1967.

А также ряд учебников и монографических исследований:

Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.

Гегель Г.В.Ф. Драматическая поэзия // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 3 т. М.: Искусство, 1971. Т.3.

Аникст А. История учений о драме: В 3 т. М.: Искусство, 1967-80.

Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Прогресс, 1978.

Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977.

Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 в. М.: Наука, 1979.

Карягин А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971.

Как всегда об авангарде / Антология французского театрального авангарда. М.: Изд-во «ГИТИС», 1992.

Кургинян М. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом развитии. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964.
История русской драматургии (Вторая половина XIX-начало XX вв.). Л.: Наука, 1987.
Хализев В. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978.
Хализев В. Драма как род литературы. М.: Искусство, 1986.