

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ»
ФАКУЛЬТЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА РЕЖИССУРЫ И МАСТЕРСТВА АКТЕРА

И.Н. ЧИСТЮХИН

**ТЕОРИЯ ДРАМЫ:
АНАЛИЗ ДРАМАТИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*Рекомендовано Министерством образования и науки Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по направлению подготовки
071500 «Народная художественная культура» (квалификация (степень) «бакалавр»),
профильный модуль «Руководство любительским театром»*

**ОРЕЛ
2014**

УДК
ББК
Ч

Рецензенты:

Бобылев Б.Г.

Доктор педагогических наук, профессор
Заведующий кафедрой русского языка и педагогики
Орловского Государственного университета-УНПК

Титов А.Ю.

кандидат педагогических наук,
профессор кафедры режиссуры и мастерства актера ОГИИК

Легкобит П.И.

Заслуженный артист РФ,
Орловский государственный академический театр им. И.С. Тургенева
профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений ОГИИК
Председатель правления Орловского отделения СТД России

Мартынова Т.С.

кандидат искусствоведения
заместитель директора Государственной телерадиокомпании «Орел»

Чистюхин И.Н. Теория драмы: анализ драматического произведения. Учебное пособие. – Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2014. – 126 с.

Цель пособия – научить грамотно анализировать драматическое произведение как в целом, так и отдельные его стороны: тематику, проблематику, идейный мир, художественную речь, сюжет, композицию и др. Пособие содержит основы методологии и систему методических приемов работы с произведением, конкретные примеры анализа. Автором представлена система анализа, способная помочь студенту проанализировать драматическое произведение, понять его внутреннее содержание и формальное построение

Содержание:

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ВВЕДЕНИЕ.....	8
§ 1. Анализ и интерпретация.	8
§ 2. Драматическое и сценическое.	9
§ 3. Общие элементы драмы	13
КОНСТРУКЦИЯ ДРАМЫ	17
§ 1. Внутренняя конструкция.	17
§ 2. Внешняя конструкция.	20
СИСТЕМА АНАЛИЗА ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	21
§ 1. Краткая ретроспектива.	21
§ 2. Основания и принципы драматического анализа	26
ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ	29
§ 1. Определение понятий «тема» и «идея».	29
§ 2. Место идейно-тематического анализа в системе анализов драматического произведения.	32
§ 3. Взаимоотношение и взаимосвязь художественно-образной системы и понятий «тема» и «идея».	33
§ 4. Взаимоотношение темы и идеи («исходных» и «ведущих» предлагаемых обстоятельств) в организации действия и композиции.	34
АНАЛИЗ ДЕЙСТВИЯ В ПЬЕСЕ.....	37
§ 1. О разнице «метода действенного анализа пьесы и роли» и «анализа действия пьесы».	37
§ 2. Основные этапы в анализе действия пьесы.....	41
ФОРМАЛЬНО–КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ.....	51
I. ФОРМА.	51
§ 1. О форме и содержании.	51
§ 2. Анализ формы.	53
§ 3. Формы театральные.	54
§ 4. Форма изложения материала.	57
§ 5. Анализ формального построения.	61
§ 6. Элементы формального анализа пьесы.	64
II. КОМПОЗИЦИЯ.....	73
§ 1. Понятие драматургической композиции.	73
§ 2. Структура композиции.	76
§ 3. Части композиции.	77
§ 4. Законы композиции.	81
§ 5. Виды драматических композиций.....	82
§ 6. Диспозиция и композиция.	85
ТЕКСТОВОЙ АНАЛИЗ	88
§ 1. Функции драматургического текста.	88
§ 2. Язык персонажей.	89
§ 3. Дискурс.	92
§ 4. Приемы построения речи персонажей: диалог, монолог, полилог, реплика.	93
§ 5. Функции и назначение ремарок. Виды ремарок.	97

§ 6. Текст в тексте.	99
§ 7. Подтекст.	101
§ 8. Контекст.	102
§ 9. Нарративные инстанции.	104
§ 10. Ориентация изложения.	106
§ 11. Кумулятивная функция языка.	110
§ 12. «Ситуация высказывания».	112
§ 13. Анализ текста.	114
АКТАНТНАЯ МОДЕЛЬ	117
§ 1. История создания.	117
§ 2. Характеристика элементов модели.	119
§ 3. Персонаж как актант: состав персонажа, система существования персонажа.	123
§ 4. Место актантной модели в системе анализов драматического произведения.	126
§ 5. Особенности и затруднения в практическом применении актантной модели.	127
СХЕМА АНАЛИЗА ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	128
ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА	130

ПРЕДИСЛОВИЕ

Драма – самобытный род литературы и театра. Интерес к ней и систематическое изучение ее проблем возникли на заре становления театрального искусства. За многие столетия, отделяющие нас от театра Древней Греции, драма прошла сложный эволюционный путь. Менялись 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 может существовать. Но сценическая постановка пьесы не мыслима без ее анализа, без проникновения режиссера в замысел драматурга.

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 терминологическую путаницу (напр., 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. И 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 непроторенным путем и старается пройти дальше, чем его предшественники. Поэтому необходим *авторский* подход к анализу драматического произведения. Но, тем не менее, такой анализ не может оставаться в рамках стихийной самодеятельности. Некоторые границы исследования, ориентиры, основные этапы в анализе пьесы просто необходимы. Но они должны носить скорее рекомендательный, чем обязательный характер. Об этом нужно 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-целостное явление.

Этот процесс в театральной практике называется *анализом пьесы*, но в данном пособии мы решили использовать более широкое определение, чем пьеса, и говорим об *анализе драматического произведения*, т.к. не всегда основу спектакля составляет именно *пьеса*, но, например, литература, поэзия (инсценировки) и мн.др.

Анализ драматического произведения является первым и самым важным этапом в сценической постановке. Первоначально он осуществляется режиссером самостоятельно и индивидуально. В ходе этого анализа режиссер старается проникнуть в замысел драматурга, формирует собственную смысловую концепцию (трактовку), художественное решение спектакля. Этот период разбора пьесы может носить название «*домашнего*», – т.е.

индивидуальной работы режиссера по «разбору» драматического материала. Второй этап – *«репетиционный»* – начинается, когда режиссер приходит в театр и начинает непосредственно работу по постановке спектакля. Возможно, что ему придется внести существенные коррективы в первоначальный замысел, но в целом он останется тем же.

Говоря же об учебной дисциплине «Теория драмы» стоит отметить, что ее основной целью является формирование у студентов навыка профессионально «читать» текст пьесы, т.е. осознанию содержания и структуры драматического произведения. Кроме того необходимо научить студентов основам драматического искусства, и подготовить их к профессиональному осуществлению режиссёрско-сценических решений в своих спектаклях. Дисциплина «Теория драмы» относится к циклу Базовой, вариативной части обязательных дисциплин (БЗ.В.ОД 3) и занимает в профессиональной подготовке наряду с профессиональными дисциплинами («Режиссура», «Актерское мастерство», «История театра»), существенное и важное место. Знания законов драматургии подразумевает их непосредственное использование в практической деятельности сценического искусства.

Основными задачами дисциплины «Теория драмы» можно считать изучение *законов драматургии, методов анализа драматического произведения, процесса исторического развития драмы, учений о драме, основных этапов в эволюции драматических жанров и форм.* На данных положениях необходимо основывать учебник по теории драмы. Мы же за основу данного учебного пособия взяли третий раздел дисциплины, на наш взгляд самый существенный, – *анализ драматического произведения.* Это обусловлено тем, что для режиссера главным все же остается умение «разобрать», т.е., проанализировать пьесу (драматическое произведение), проникнуть в замысел драматурга и создать на основании этого анализа сценическое произведение (спектакль). И такая книга в первую очередь важна и нужна студенту театрального отделения.

В данном пособии предлагается методика анализа драматического произведения, которая опирается на практический опыт автора в преподавании курса «Теория драмы» с 1998 г., в Орловском государственном институте искусств и культуры. Именно это и обуславливает структуру и композицию пособия. Цель пособия – научить грамотно анализировать драматическое произведение. Сам же этот анализ нам представляется *системой*, состоящей из различных видов анализов. Основная идея заключается в том, чтобы рассмотреть смысловой план, действенное и внешнее построение, т.е. *исследовать структуру драматического произведения и технические приемы ее реализации.*

Некоторые анализы, представленные в данном пособии, довольно известны и подробно освещены в теории (*идейно-тематический анализ, анализ действия пьесы*), 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 драматического произведения.

Объем материала, представленный в данном учебном пособии, не является исчерпывающим, по всему курсу «Теории драмы», т.к. нами не ставилась цель написать учебник по этой дисциплине. Автором излагаются лишь основы анализа драматического произведения, как мы уже сказали, одного из разделов «Теории драмы». Впоследствии автор предполагает дать определение понятиям и категориям драмы, а также подробно проанализировать, как исторически развивались учения о драме, в учебных пособиях: «Теория драмы: Понятия и категории»; «Теория драмы: История учений о драме».

Кроме того, что с одной стороны перед нами стояла задача представить методику анализа, способную помочь студенту проанализировать драматическое произведение, понять его внутреннее содержание и формальное построение, с другой, – в какой-то степени, пособие является теоретическим исследованием отдельных вопросов теории драмы. Здесь нами была предпринята попытка *научного* подхода к анализу драматического произведения. Большой отпечаток на стиль и на подход к изучению драмы наложили книги отечественных исследователей, таких как: Балухатый С. «Проблемы драматургического анализа»; Волькенштейн В.М. «Драматургия». А также зарубежные: П. Пави «Словарь театра»; А. Юберсфельд «Читать театр»; У. Эко «Имя розы».

Но прежде чем перейти непосредственно к системе анализа, необходимо выявить ряд моментов, касающихся конструкции драматического произведения и тех влияний на драматурга, которые он испытывает во время написания пьесы. Поэтому мы предварили изложение системы анализа описанием общих элементов драмы.

* * *

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. Анализ и интерпретация.

Анализ драматического произведения исследует реальность, представленную в пьесе. Эта реальность складывается из эпохи, в которой живут герои, пространства, в котором они действуют, самих их характеров, поступков, что они совершают (а это и есть сюжет или интрига). Кроме этой «реальной» реальности есть еще реальность смысловая, знаковая, та, что занимается организацией смысла в произведении (поэтика). Это звуки, образы, символы, наполняющие пьесу, – словом, все то, что не сводится к реальному, бытовому существованию персонажей. Эти две реальности – сюжетно-бытовую и знаково-поэтическую, – и воплощает режиссер в сценической постановке (костюмах, декорациях, свете, музыке, мизансценах).

Отсюда происходит путаница в методах анализа пьесы, когда режиссеры выдают свою собственную трактовку пьесы за ее анализ. Задача драматургического анализа заключается в исследовании происходящего в пьесе и того, как организован в ней смысл. Как мы уже указывали выше, проанализировать драматическое произведение – значит рассмотреть смысловой план, действенное и внешнее построение пьесы, тем самым *исследовать структуру драматического произведения и технические приемы ее реализации.*

Творение драматурга и спектакль, созданный режиссером на его основе, во многом друг от друга отличаются. Сценическое представление является творческой интерпретацией драматического произведения. Режиссер как бы пропускает драматургический материал «через себя», он высказывает свое глубоко личное и оригинальное отношение к каждому событию и персонажу, т.е. создает свой замысел спектакля и затем выражает его в сценических средствах и формах. «Я могу поставить лишь так, как чувствую сам», – говорил А. Эфрос¹. Кроме того, режиссерская трактовка пьесы выходит за пределы построения сценических систем, т.к. задается прагматическим вопросом: а что зритель получит от представления (именно от *представления*, а не *чтения* пьесы)? Здесь мы сталкиваемся с интеграцией эстетического восприятия пьесы и социологического восприятия спектакля.

Все это приходится учитывать режиссеру, и поэтому мы считаем, что режиссерский метод анализа пьесы существенно отличается от драматургического анализа. Вот почему методы разбора пьес известных, великих режиссеров трудно исполнить на практике, ибо они являются авторскими методами. Из чтения книг о Товстоногове, Эфросе, Любимове, Гончарове студент мало что может вынести для драматургического анализа.

Другой, не менее важной проблемой в исследовании пьесы является то, что она одновременно подчиняется законам литературы и законам театра.

¹ Эфрос А.В. Профессия: режиссер. М.: «Искусство», 1979. С. 48.

Такое определение мы встречаем в «Театральной энциклопедии»: драма – это «род литературного произведения в диалогической форме, предназначенного для сценического представления»².

Шлегель, например, считал, что 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 добавлял, что для непосредственного своего созерцания она должна исполняться на сцене³.

Хализев В.Е. рассматривает драму как литературно-художественную форму, обладающую определенным содержанием. Он пишет: «Драма как содержательно значимая форма словесного искусства – вот главный предмет нашей работы»⁴. Автор рассматривает художественные возможности драмы исходя из, во-первых, ее словесной природы, а уже во-вторых (!) – из ее предназначенности для сцены.

Нам кажется, такая позиция во многом неверна, т.к. драма в первую очередь пишется как произведение, предназначенное для постановки, что налагает 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»⁵. Таким образом, драма пропускает приемы и средства словесно-художественного выражения сквозь фильтры сценических требований.

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»⁶.

§ 2. Драматическое и сценическое.

Драматургия – именно *литература театральных возможностей*, она не род литературы, не литературно-художественная форма и уж тем более не высшая форма поэзии.

Для более точного понимания места драмы в театральном процессе

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

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

⁴ Хализев. Драма как явление искусства. М.: «Искусство», 1978. С.8.

⁵ Аристотель. Поэтика, 1455a20.

⁶ Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов. / Сост., общ. ред., коммент и биографич. очерки С.В. Стахорского. М.: ГИТИС, 1988, 162-163.

необходимо рассмотреть структурную модель театрального процесса или представления во взаимоотношении пьеса (текст) / труппа / зритель и др. элементы. Возьмем за основу структурную модель театрального представления:

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 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:

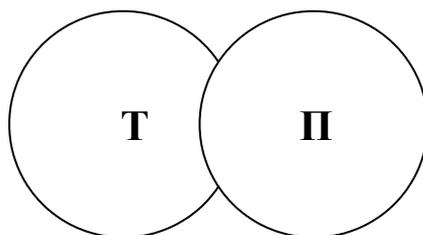
режиссер и драматург **Р** **Д** помогают актерам **А** изображать **В** на глазах у зрителей **С**

5. Конец XX века:

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

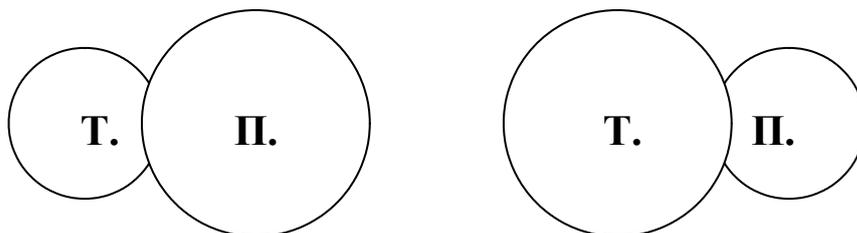
Таким образом, мы наглядно наблюдаем эволюцию не только драматургии, но и всего искусства театрального представления – от мистериально-ритуальной основы к доминирующему положению драматурга, что впоследствии привело к отождествлению театра с драмой, а саму драму – с литературой и поэзией. Затем с появлением 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 один из главных действующих лиц в театре. С появлением режиссуры происходит постепенное отеснение на второй план драматурга и драматургии, 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 Анн Юберсфельд⁷, 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

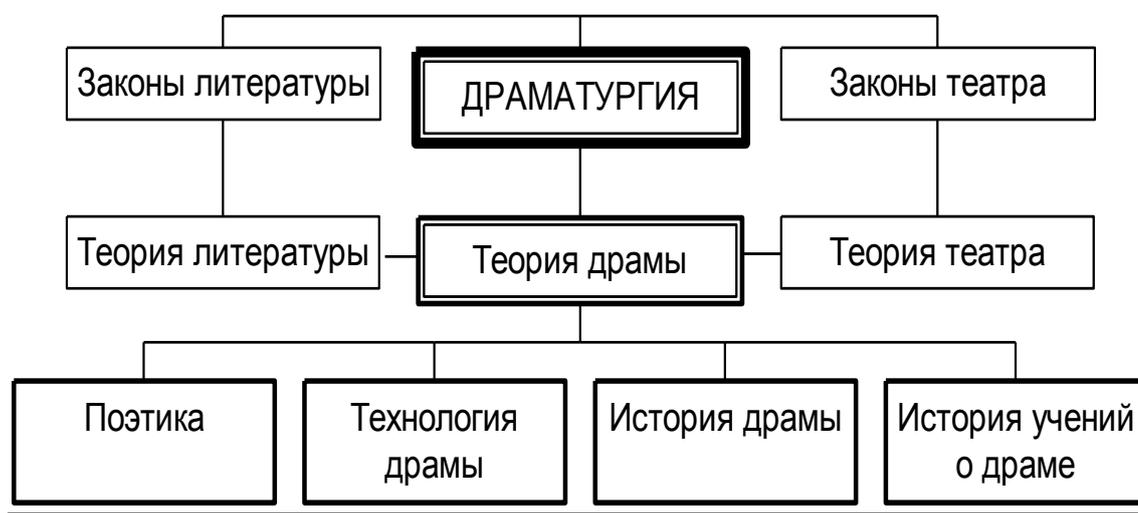
⁷ См.: Ubersfeld A. Lire le theatre. Paris, 1977.

для сцены, – нем. Leserdrama, англ. Closetdrama.

Исходя из вышеизложенного, мы можем дать такое определение драматическому произведению в целом и драме (пьесе) в частности.

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 потому, что драматургия находится на стыке различных искусств и дисциплин, как это можно видеть на следующей схеме:



К драме нужно подходить одновременно как к произведению, предназначенному для сценического воплощения, и как литературному произведению. На нее оказывают 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.

§ 3. 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 марионетками, 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.

Действие. 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 совершенно невозможно отделить идею от ситуации, в которой она существует, хотя это может быть познано только после просмотра всей пьесы. Задумывает 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.

Стиль. 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, не зависящий 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, жестах актера, а также оттенках речи, темпе и модуляции 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 также 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 обнаруживающиеся 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 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 будет точно 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, расположенный 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 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 имели разные выражения лица, чтобы передать 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 же 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, санскритской драмы Индии, комедий Ренессанса и современной социальной драмы, все формы драматической литературы имеют некоторые общие точки соприкосновения. Тем не менее различия между пьесами весьма существенны, несмотря на 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 ограничен своим общественным и экономическим статусом, его религиозной или политической позицией. Литературная форма пьесы зависит не только от ее стилистических элементов, она находится под влиянием традиций 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 драматурги 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.

Рекомендуемая литература:

1. Аль Д.Н. Основы драматургии. – СПб.: СПбГУКИ, 2004.
2. Анализ драматического произведения. Межвузовский сборник. Под ред. В.М. Марковича. – Л.: Издательство ленинградского университета, 1988.
3. Театральная энциклопедия. Под ред. Мокульского С. В 5 т. – М.: Советская энциклопедия, 1961-1967.
4. Хализев В. Е. Драма как род литературы. – М., Издательство Московского Университета, 1986.

* * *

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 также 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 в «Поэтике» первым попытался определить тип сцен, которые организуют внутреннее 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 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 деление на:

- *массовые сцены* – сцены борьбы одного лица с группой (массой); группы с группой (начало «Ромео и Джульетты»);
- *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 в своем «Словаре театра» («Связки сценические»), 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 спасается бегством от другого.

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

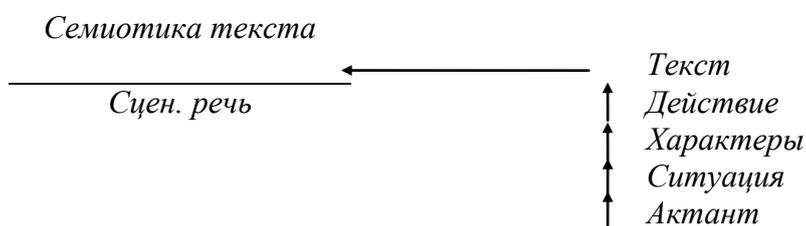
- *реплика* – отдельно взятое, самостоятельное, целое по смыслу высказывание действующего лица. Существует реплика как ответ на предшествующий дискурс;
- *реплика a parte* – реплика, адресованная не персонажу, а самому себе и публике. В целом она не выпадает из рамок действия как монолог. Ее можно считать своеобразным диалогом с публикой. Типология реплики:
 - 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. *situatio*, «расположение») – 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 стремится 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» основываются на изучении, и анализе действия. При этом анализируется ряд действий отдельных персонажей, а затем создается ситуация, которая охватила бы их всех.

Это иногда называется «событием», но, на наш взгляд, это не совсем верное определение, т.к. событие – это действенный факт, в корне 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 *эпизодами*, 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*.

Иногда драматурги употребляют названия *действие* вместо *акта*, а *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 деления 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 и более одного дня, и всего лишь в 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*.

Рекомендуемая литература:

1. Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Прогресс, 1978.
2. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.

* * *

СИСТЕМА АНАЛИЗА ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. Краткая ретроспектива.

За всю историю развития театра у каждого режиссера, руководителя труппы, театра, драматурга (как постановщика) были свои определенные способы и приемы сценической реализации пьесы. Это были сугубо индивидуальные методы, и вплоть до конца XIX века не приходится говорить об анализе пьесы как особом театральном методе. В двадцатом веке появился ряд методов анализа драматического произведения, о которых мы здесь коротко расскажем.

Стоит особо подчеркнуть, что мы опираемся в этом очерке только на методы, которые были изложены авторами в специально написанных (ими или систематизированы их учениками) и отдельно изданных работах (трактатах). Мы говорим о трактате как о специфической литературной форме, соответствующих научному сочинению, содержащему обсуждение какого-либо вопроса в форме рассуждения (часто полемически заостренного), ставящего своей целью изложить принципиальный подход к предмету <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B0%D1%82> - [cite_note-2](#)

Мы также не берем во внимание мысли отдельных режиссеров, их публицистику, очерки и пр., т.к. стараемся рассмотреть методологию работы по анализу драматургического произведения, а не отдельные способы, при этом нисколько не принижая вклад отдельных режиссеров в развитии теории драмы. По той же причине мы не рассматриваем здесь и книги подобные «Драматургия» Волькенштейн В.М., т.к. по нашему мнению в них рассматриваются отдельные понятия и категории драматургии, но не предлагается системный метод анализа драматургического произведения.

Самый известный, и оказавший громадное влияние на всю театральную практику XX века, несомненно, *метод действенного анализа пьесы и роли*. Его авторство принадлежит великому театральному деятелю – К.С. Станиславскому, хотя в его разработку внесли много ценного и полезного его ученики и последующие режиссеры XX века.

В том, что авторство принадлежит ему, со всей очевидностью утверждает сама М.О. Кнебель: «Предложенный Станиславским в конце своей жизни новый прием работы – метод действенного анализа пьесы и роли – органично связан и последовательно вытекает из всей его предыдущей сценической и педагогической деятельности. Этот раздел работы нельзя рассматривать оторвано от всей системы Станиславского»⁸.

Этот 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. Предпосылкой создания метода явилось то, что прежний порядок репетиций основывался на искусственном разрыве (во время застольных репетиций) между психической и физической сторонами исполнителя. Поэтому Станиславским был предложен метод анализа пьесы и роли, состоящий из трех этапов:

I. Краткий логический разбор пьесы – «разведка умом».

II. После этого актеру предлагалось выйти на площадку, для того чтобы выполнить свои действия в конкретной обстановке, – «разведка действием».

III. Затем необходимо возвратиться за стол для осмысления найденного и проверки, насколько точно исполняется замысел драматурга, – «разведка

⁸ Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: «Искусство», 1982. С.3.

умом и действием».

По этой схеме строится процесс работы над всем спектаклем и над каждой ролью в частности. 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 и придумывал различные системы и методы.

Структурными элементами этого вида анализа (они же являются последовательными этапами в работе над пьесой по данному методу) являются следующие: *Предлагаемые обстоятельства; События; Оценка фактов; Сверхзадача; Сквозное действие; Линия роли; Этюдные репетиции; Второй план; Внутренний монолог; Видение; Характерность; Слово; Творческая атмосфера.*

Как мы видим, это метод не столько разбора (анализа) драматического произведения, сколько метод создания роли. И поэтому М.О. Кнебель, говоря о действенном анализе Станиславского, указывала, что речь идет о «репетиционном методе». Она в частности писала: «Мы стремились на конкретном материале показать методологию нового приема репетиционной работы путем действенного анализа пьесы и роли»⁹.

Формальный метод (техника драмы). Сергей Балухатый в 1925 г. предложил интересный метод анализа пьесы, 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 слагаемых»¹⁰. 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).
- *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.

⁹ Там же. С. 116.

¹⁰ Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Драматургия Чехова. Л.: Academia, 1927. С. 7.

- *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»¹¹.

Эти элементы и их последовательность являются своеобразным планом анализа драматического произведения, задача которого – *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»¹². 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 – Лопехин

B – Раневская

C – Продажа имения

defghigk – (тема о жизни, об интеллигенции и т.д.).

Затем строится схема следования тем:

aAвсвBdeCbeVfghBAchijkBClmBCehCf.

Движение актов.

Диалогическое строение - формы диалога, паузы, приемы речеведения.

Сценическая композиция.

Сюжетные схемы.

Функции характеров:



Заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор, декан режиссёрского факультета Театрального института им. Бориса Щукина А.М. Паламишев в 1982 г. опубликовал метод действенного исследования пьесы. Но, в отличие от метода Станиславского (для которого

¹¹ Там же. С. 21.

¹² Там же. С. 22.

это был репетиционный метод), Паламишев предлагает анализ драматического произведения. В нем «событие» – основной инструмент, а его поиск и анализ – сущность метода.

Паламишев настаивает на этом: данный анализ является лишь частью действенного анализа Станиславского и относится к так называемому «застольному периоду» или «разведке умом». Он пишет: «В нашу задачу не входит подробное описание второй стороны метода – так называемой «разведки телом»¹³.

Но все же, нам кажется, это самостоятельный и оригинальный метод, созданный Паламишевым 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 конфликтным фактом 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»¹⁴. 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:

- *Поиск первого конфликтного факта.*
- *Поиск основных конфликтных фактов.*
- *Поиск главного конфликтного факта.*
- *Создание режиссерского замысла.*
- *Проверка действием.*

Структурный анализ. Появился в конце XX века, благодаря творческой практике многих замечательных режиссеров и театральных деятелей (Будкевич М.М., Васильев А.А., Барбой Ю.М.). 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 Ю. Барбой. Он отмечает, что, «пытаясь

¹³ Паламишев А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. М.: Просвещение, 1982, стр. 163.

¹⁴ Там же. С. 39–40.

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»¹⁵. Поэтому все внимание режиссера сосредоточивается на «репетировании» не роли, а актера, «игра с актером» – по слову М. Будкевича.

§ 2. Основания и принципы драматического анализа

Театр – искусство синтетическое. 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 оказывают 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 анализа драмы – установление общих закономерностей, которым подчиняется драматургическое произведение, порождающих сюжетную смысловую организацию в пьесе.*

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. Таким образом, анализ 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, делающей их

¹⁵ Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМИК, 1988. С. 188.

- живыми;*
 ✓ *режиссуры* – не только порождающей замысел, но и координирующей весь процесс реализации смысла.

Эти положения очерчивают границы в анализе драматического произведения и раскрывают суть различных подходов (анализов) его изучения. Системный анализ драматического произведения, на наш взгляд, должен состоять из следующих этапов:

I.	Изучение круга основных тем, проблематики пьесы, ее идейного содержания	<i>Идейно-тематический анализ</i>
II.	Изучение фабулы, развития сюжетных линий, действия персонажей, организации событий	<i>Анализ действия пьесы</i>
III.	Изучение внешней и внутренней формы произведения (архитектоника, система организации формальных элементов пьесы, конструкция пьесы, композиция изложения материала)	<i>Формально-композиционный анализ</i>
IV.	Изучение языка изложения, анализ речи и дискурса персонажей, системы ремарок, нарративных инстанций, ориентации изложения	<i>Текстовой анализ</i>
V.	Выявление и осмысление основных сил драмы (актантов) и их роли в действии, системы персонажей и характеров	<i>Актантная модель</i>

Это самый логический подход к анализу драматического произведения, не оставляющий «белых пятен» в его изучении. Далее мы рассмотрим каждый из этих этапов.

Рекомендуемая литература:

1. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Драматургия Чехова. – Л.: Academia, 1927.
2. Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. – Л.: ЛГИТМИК, 1988.
3. Будкевич М.М. К игровому театру. – М.: ГИТИС, 2010.
4. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1982.
- . Паламишев А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. – М.: Просвещение, 1982.

* * *

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

§ 1. Определение понятий «тема» и «идея».

Любое художественное произведение зависит прежде всего от главной мысли, заложенной автором, или темы и идеи. Идейно-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 идейно-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 идейно-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, 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», далее добавляя, что тема – «это достаточно избитое в языке критики понятие страдает недостатком точности»¹⁶.

Можно совершенно определенно сказать, что темы как таковой, единственно присущей данному произведению, не существует. Есть ряд тем, которые объединяются общим принципом, единым устремлением, среди которых каждый исполнитель выбирает некоторое количество тем, организует их в некую совокупность и соподчиненность, называя это темой (или «своей» темой). Этот процесс иногда называется «трактовкой», т.к. она есть *самопроизвольная иерархизация тем*. С одной стороны, это нарушает

¹⁶ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 378.

приданную автором пьесе цельность, с другой – позволяет получать бесконечное количество интерпретаций.

Тематическое единство напрямую связано с единством драматического действия, поэтому можно лишь теоретически отделять тему от формы ее реализации, т.к. практически содержание и форма неотделимы 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»¹⁷. Именно поэтому «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»; также 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»¹⁸ 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»¹⁹.

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 столкновения трагической действительности с силой мечты разрешаются к благу человека».

Так авторы «Истории зарубежного театра» представляют себе периодизацию творчества Шекспира, и мы не будем ни соглашаться, ни спорить с ними, т.к. уже писали выше о «самовольной иерархизации тем». Этот 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

¹⁷ Там же.

¹⁸ 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. С. 195–196.

¹⁹ Все определения тем взяты из «Истории зарубежного театра». См. предыдущую сноску.

всего творчества Шекспира: «весь мир – театр, а люди в нем актеры»²⁰. Определяя тему, мы волей или неволей сталкиваемся с личной жизнью автора, но 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 несет в себе образность, смысловую нагрузку, символику и т.д. (об этом более подробно см. ниже: «Заглавие 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: «Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса»²¹. 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

²⁰ Недаром перефразированная строка из Гая Петрония, «Totus mundus agit histrionem» («Весь мир занимается лицедейством») – украшала здание театра «Глобус», для которого писал Шекспир.

²¹ Цит. по: Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений. М.: Просвещение, 1981. С. 113.

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, а следовательно, и технологическое смешение.

§ 2. Место идейно-тематического анализа в системе анализов драматического произведения.

Говоря об идейно-тематическом анализе как об определенном этапе в разборе драматического произведения, необходимо отметить, что не только в очередности его применения, но даже и в отношении его названия не существует однородного мнения. Так, М.Я. Поляков советует начинать анализ пьесы с «идейно-эмоциональной структуры» или «творческой концепции автора». Уже из самого определения мы видим, что:

- он лишает этот анализ понятия «темы» как категории;
- заменяет его понятием «эмоциональность», что является одной из форм психического отражения действительности, в то время как «идея» связывается со способностью человека ментально осмысливать действительность;
- 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, М.Я. Поляков, анализируя творчество Гоголя, приходит к выводу: автору свойственны такие основные мотивы, как мотив всеобщего страха, мотив обмана. Эти мотивы развертываются в присущей ему (Гоголю) гиперболической манере, перемешивая быт с фантастикой. Далее автор²² 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 основы произведения. Нам могут возразить, что нельзя отделять, тем более умышленно, форму от содержания, т.к. это вообще немислимо. Мы с этим

²² См.: Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. М.: ГИТИС, 1980.

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».

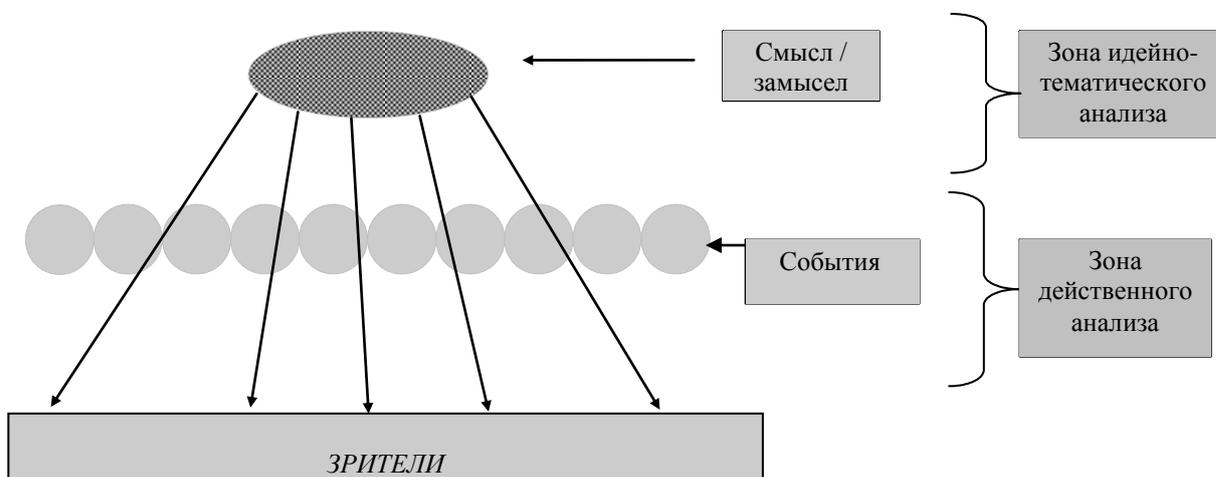
§ 3. Взаимоотношение и взаимосвязь художественно-образной системы и понятий «тема» и «идея».

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 понятиями «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 определяют образ будущей постановки, сценографию и все материальное и техническое оснащение, которое помогает донести смысл до зрителя. *Идейно-тематическое содержание в основном осуществляется через режиссерские средства выражения. Тема и идея влияют на формирование не только композиции пьесы, но в первую очередь – театрального представления.*

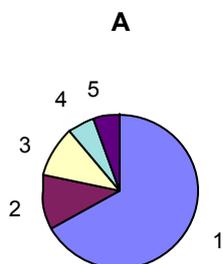
Приведем схему, иллюстрирующую последние положения.



Смысл постановки выражается автором/ми спектакля и воспринимается зрителем через:

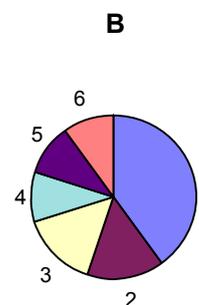
- *Фабулу.*
- *Актерское исполнение.*
- *Действие.*
- *Текст.*
- *Мизансцены.*
- *Сценографию.*
- *Музыкально-шумовое оформление.*
- *Световое оформление.*
- *Костюм, реквизит.*
- *Символ, знак.*

Как мы видим, основной смысл и содержание пьесы выражаются через режиссерские средства. Мы рассматриваем театральное представление, структура которого характерна для нашего 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 актёра 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 – 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

<i>добро</i>	<i>зло</i>
<i>любовь</i>	<i>ненависть</i>
<i>дружба</i>	<i>предательство</i>
<i>мечь</i>	<i>прощение</i>

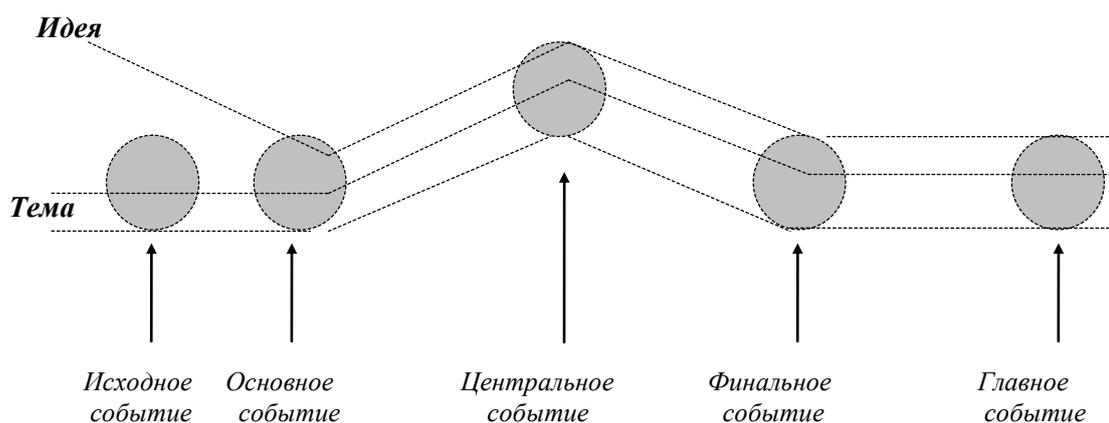
кем и кем

<i>Екатерина</i>	<i>Кабаниха</i>
...	...
...	...
...	...

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 «темы» - *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 некоей 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 выражаются в действии и проявляются в композиции «тема» и «идея». Это отношение можно отразить графически следующим образом:



При анализе этих выразителей «тем» и «идей» (*исходных и ведущих предлагаемые обстоятельства*) необходимо тщательно изучать не только содержание пьесы, но и ее «окружение». Под этим мы подразумеваем:

1. Изучение эпохи, в которой писалась пьеса. Исторический, политический и социальный контекст. Как это отразилось (или не отразилось) в произведении.

2. Художественный стиль в искусстве, который господствовал в момент написания пьесы, и в какой манере творил автор. Насколько это оказало влияние на идейно-тематическое содержание произведения.

3. Личная жизнь автора в момент написания пьесы. Какие личные «радости» или «трагедии», нашли отражение в произведении.

Рекомендуемая литература:

1. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
2. Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. – М.: ГИТИС, 1980.
3. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978.

* * *

АНАЛИЗ ДЕЙСТВИЯ В ПЬЕСЕ

§ 1. О разнице «метода действенного анализа пьесы и роли» и «анализа действия пьесы».

Данный анализ является одним из основных этапов в анализе драматического произведения. Сразу же отметим, что его нельзя отождествлять с «методом действенного анализа пьесы и роли», разработанным 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.

Патрис Пави²³ выделяет три уровня развития действия в спектакле и соответственно это же будут и три уровня восприятия действия зрителем.

1.	Уровень пьесы. Структура нарративная
	Действие – последовательность развития событий и поступков, составляющая основу сюжета драматического или повествовательного произведения
2.	Уровень спектакля. Структура дискурсивная
	Действие – последовательность сценических событий, происходящих главным образом в зависимости от поведения персонажей.
3.	Уровень исполнителя. Структура поверхностная
	Действие – как воплощенная в конкретную форму совокупность протекающих на сцене психологические и моральные изменения персонажей.

Динамика действия связана, (в театре закрытой формы) с появлением и разрешением противоречий и конфликтов между персонажами и между персонажем и ситуацией. Именно нарушение равновесия в конфликте заставляет одного или нескольких персонажей действовать, чтобы разрешить это возникшее противоречие. Но его действие (реакция, выраженная в поступках) влечет за собой другие конфликты и противоречия. Эта непрерывная динамика и создает движение пьесы. При этом действие не обязательно должно выражаться и, что самое главное, проявляться на уровне интриги, оно часто происходит на уровне изменения сознания героев и

²³ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 63.

выражается в слове (действие словесное).

Говоря о действии на уровне анализа причин и мотивов поступков персонажей, то можно со всей очевидностью отметить, что со времен Аристотеля не прекращается спор относительно первенства одного из двух терминов пары «действие/характеры». Само собой разумеется, один детерминирует другой, и наоборот, но мнения расходятся насчет определяющего термина противоречия.

Существуют две точки зрения в определении доминанты в паре «действие/характеры».

1. «Экзистенциальная» концепция.

Действие первично. «...Не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий, [...] без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна...» (Аристотель. Поэтика 1450a: 20-25).

При данном подходе действие рассматривается как движущая сила фабулы, поскольку действующие лица определяются лишь через него. Анализ повествования или драмы направлен на различие:

- сфер действий (В.Пропп),
- минимальной последовательности поступков, актантов, которые определяются их местом в актантной модели (Е.Сурио, А-Ж. Греймас);
- ситуаций (Ж-П. Сартр).

Общим свойством этих теорий является некоторое недоверие к психологическому анализу характеров и стремление рассматривать их только лишь по конкретным действиям.

2. Эссенциалистская концепция.

Это суждение о человеке по его сущности, а не по его поступкам и ситуации. Начинается оно с весьма тонкого анализа характеров, затем определяет их по глубине и психологической или моральной сути за пределами конкретных действий интриги. Действующие лица соответствуют своим высказываниям, противоречиям и конфликтам, как если бы действие было следствием и проявлением их воли и характера.

Таким образом, подводя краткий итог вышесказанному о действии, можно отметить, что формы действия могут быть различными:

- *Действие представленное* (происходящее непосредственно, визуально);
- *Действие рассказанное* (действие передается в рассказе);
- *Действие внутреннее* (идущее от персонажа);
- *Действие внешнее* (воздействие извне);
- *Действие главное* (движение протагониста);
- *Действие второстепенное* (дополнительная интрига);

- *Действие коллективное* (группы или народа);
- *Действие частное* (судьба героев).
- *Действие в закрытой форме* (Аристотелевский тип театра);
- *Действие в открытой форме* (Брехтовский тип театра).

Соответственно этому драматургический анализ состоит в определении специфических черт *текста*, а не *представления* и пытается прояснить переход от письма драматического к письму сценическому. Драматургический анализ осуществляется режиссером до постановки и после представления – зрителем, когда он анализирует направленность спектакля.

Драматургический анализ исследует реальность, представленную в пьесе. Каковы черты эпохи? Каково пространство? Каков тип действующего лица? Как интерпретировать фабулу? Какова связь произведения с эпохой создания, эпохой, которую она представляет, и современной действительностью? Как взаимодействуют эти исторические данности? Анализ формулирует «слепые участки» и двусмысленности произведения, проясняет аспект интриги, высказывается за определенную концепцию или, напротив, допускает несколько интерпретации.

Мы настаиваем на том, что при анализе драматического произведения необходимо применять вид анализа, выявляющий структуру формообразования события и существования в нем персонажа (*со-бытия*). Именно поэтому мы его и называем «*Анализ действия в пьесе*». 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 вычленил 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*.

Необходимо отметить, что практически во всех сочинениях 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 также 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.

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, чтобы выделить то общее и различное, что есть в этих двух анализах.

Как уже отмечалось выше, весь метод состоит из двух частей: *разведки умом* и *разведки действием*. По этой схеме строится весь процесс работы над спектаклем. Но 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 	<p><i>«Разведка умом»</i></p>
--------------------------------------	---	-------------------------------

	<ul style="list-style-type: none"> • сквозное действие 	
II. Работа над ролью	<ul style="list-style-type: none"> • оценка фактов • линия роли • этюдные репетиции 	<i>«Разведка действием»</i>
III. Работа над образом (персонажем)	<ul style="list-style-type: none"> • внутренний монолог • второй план • «видение» • характерность • слово 	<i>«Разведка умом и действием»</i>

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 драматического произведения мы можем взять из метода, предложенного К.С. Станиславским, лишь его первый этап. Элементы, которые он в себя включает, являются также частью анализа действия пьесы, поэтому мы рассмотрим их подробнее.

§ 2. Основные этапы в анализе действия пьесы.

2.1. Анализ «предлагаемых обстоятельств».

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»²⁴.

Это очень объемное определение, но оно дает нам полное представление о драматургических и сценических предлагаемых обстоятельствах. Мы можем их 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,

²⁴ Цит по: М.О. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. М.: «Искусство», 1982. С. 18

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 или пропущенный факт двигает дальнейшее исследование пьесы по неверному руслу, 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 входят 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»²⁵.

Конечно же, не существует четко зафиксированной последовательности этапов в изучении предлагаемых обстоятельств. Но можно предложить изучать их по следующей схеме:

1. Эпоха в искусстве (художественный стиль), которая господствовала в момент написания пьесы и в какой манере творил автор. Насколько этим оказало влияние на построение изучаемой пьесы. Здесь же выявляется и тип конфликта в искусстве данной эпохи.

2. 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.

3. 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

²⁵ Эко У. Имя Розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 440.

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.

4. 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? Кроме того, мы должны отойти немного от пьесы на расстояние и сделать общий обзор той жизни (т.е. среды), в которой существуют наши герои.

2.2. Определение основных событий.

Так постепенно мы подходим к моменту начала пьесы, действие которой начинается с некоего происшествия, 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 побуждает 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»²⁶.

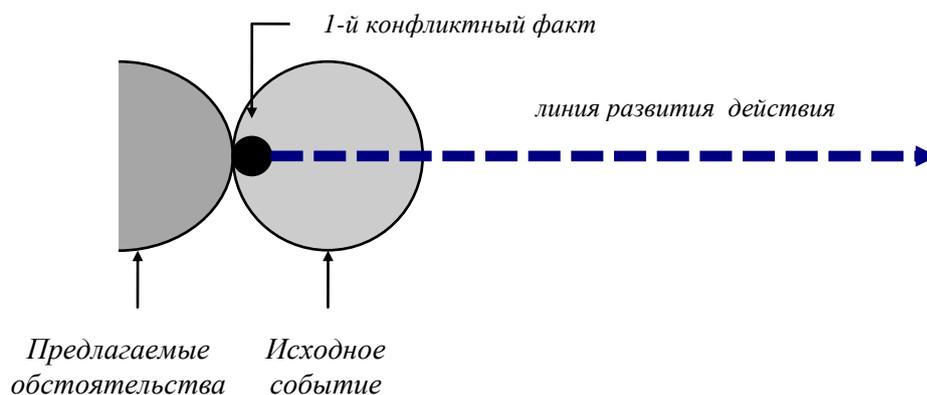
Но одних предлагаемых обстоятельств недостаточно для начала действия пьесы, т.к. это только среда, из которой рождается основное действие. Необходим некий толчок, импульс, который даст движение всем обстоятельствам, закручивая их в некий узел, в единое и стремительное действие, направляя их вперед, к желаемому разрешению. Этот импульс некоторые исследователи называют *«исходным событием»*.

Поиск единого, общего для всех лиц, открывающих действие пьесы, конфликтного факта будет, по мнению Паламишева, определением «исходного события»²⁷. 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

²⁶ Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: «Искусство», 1982. С. 23.

²⁷ Паламишев А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. М.: Просвещение, 1982. С. 139.

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, изначальности. «Первый конфликтный факт» входит в структуру «исходного события».



Насколько важен этот первый этап в анализе действия пьесы, говорит тот факт, что Паламишев 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.

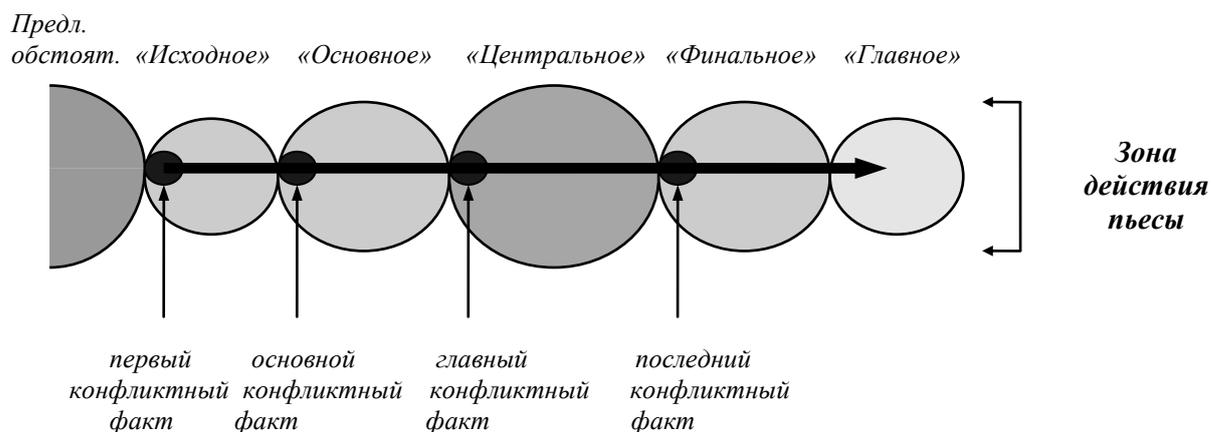
Следующим этапом в анализе действия пьесы будет поиск «основных конфликтных фактов». Ими, как пишет Паламишев, «следует считать те факты, которые являются причиной конфликтных фактов, следующих за ними»²⁸. А.Д. Попов называет следующий конфликтный факт «*основным событием*». Мы согласны с этим определением, 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 исходным событием, а принятие Хлестакова 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) порождают определенную взаимосвязь действий, которую принято называть «*событийным рядом*». Можно сказать еще так: событийный ряд – это определенная, взаимообусловленная череда событий. Все эти события имеют

²⁸ Там же. С. 145.

разные форму, объем, значение, но среди них можно выделить одно крупное событие – «*центральное*». Паламишев называет его «главный конфликтный факт». Это события 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. Не обязательно 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.

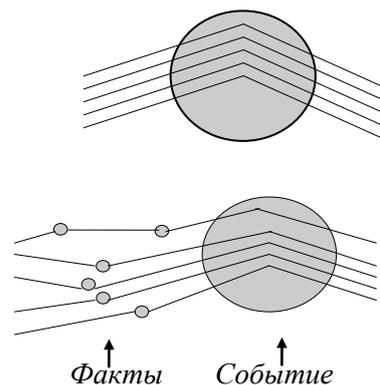
Для определения события Аристотелем был придуман хороший метод – «метод исключения». Впоследствии его ввел в обиход режиссерской практики К.С. Станиславский. Его суть заключена в следующем: необходимо исключить какое-либо действие, происшествие из пьесы и посмотреть, не изменилось ли что-то в действии 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»²⁹.

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»:

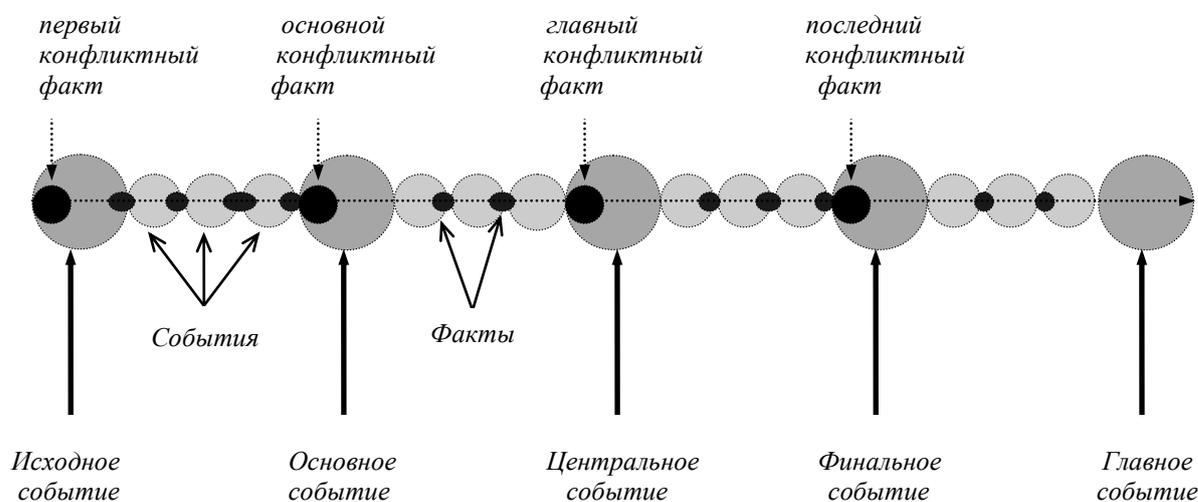
«Событие» – это изменение действия всех персонажей пьесы. В зону события вовлекается все, что заполняет внутреннее пространство пьесы. После свершения события действие начинает развиваться по совершенно новому направлению.

«Факт» меняет действие отдельного персонажа или нескольких персонажей, но не оказывает того существенного воздействия, что событие, на весь ход пьесы.



2.3. Построение событийного ряда.

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 внутреннее пространство пьесы, создавая ее оригинальную композицию, ее особенности и атмосферу. Весь же событийный ряд выглядит следующим образом:



²⁹ Аристотель. Поэтика, 1451a35.

Теперь мы перейдем к следующему этапу в анализе действия пьесы. Здесь нам будет необходимо остановиться на двух понятиях, введенных 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.

2.4. Поиск «сверхзадачи».

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»³⁰.

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 стремится? 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»³¹. 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, 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*»³², - писал Станиславский. Об этой двойной природе понятия «сверхзадачи» 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

³⁰ Цит. по: Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: «Искусство», 1982. С. 32.

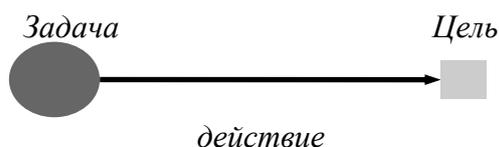
³¹ Там же. С. 33.

³² Там же.

говорим о «сверхзадаче» писателя / пьесы.

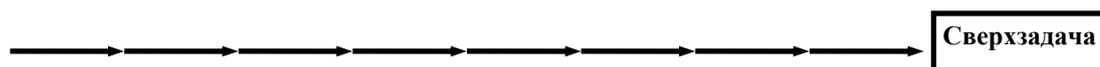
2.5. Определение «сквозного действия».

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.

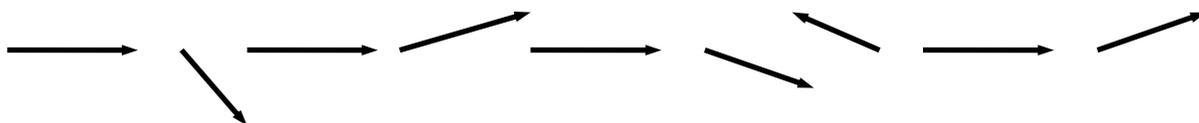


Подобных задач, которые решаются по ходу пьесы всеми персонажами, множество, все они складываются в одну «сверхзадачу», так же и все отдельные действия в итоге сливаются и составляют одно «сквозное действие», направленное на достижение сверхзадачи.

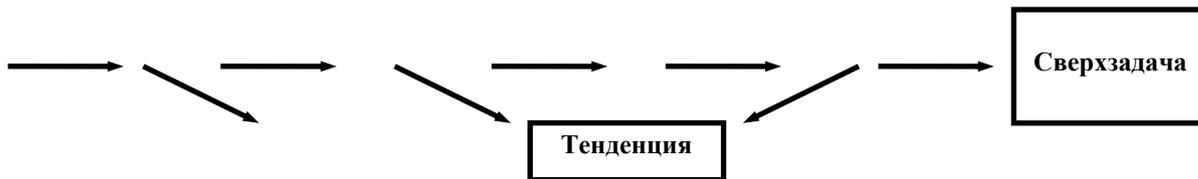
Мы используем для иллюстрации ряд схем, предложенных Станиславским для объяснения принципа функционирования сквозного действия и превращения его в тенденцию при отсутствии сверхзадачи. Станиславский отмечал необходимость того, чтобы все без исключения задачи и их короткие линии действия роли направлялись 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 «перекос», 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

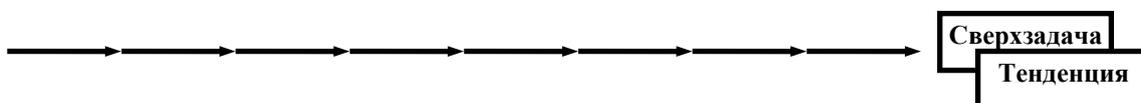


отвлекаться в сторону привнесенной тенденции.

Любой смысловый 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 Станиславского.

В заключение напомним еще раз основные этапы в «*анализе действия пьесы*»:

- 1. Анализ предлагаемых обстоятельств.**
- 2. Определение основных событий:**
 - a) исходное, основное, центральное, финальное, главное;*
 - b) конфликтные факты.*
- 3. Построение событийного ряда (отделение событий от фактов).**
- 4. Поиск сверхзадачи.**
- 5. Определение сквозного действия.**

Рекомендуемая литература:

1. Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. – Л.: ЛГИТМИК, 1988.
2. Владимиров С. Действие в драме. – СПб.: Государственная академия театрального искусства, 2007.
3. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1982.
4. Паламишев А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. – М.: Просвещение, 1982.

* * *

ФОРМАЛЬНО–КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ

Формально-композиционный анализ является одним из важных этапов в разборе драматического 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 драматического произведения. Его название составляют два понятия, на которых строится анализ внешнего строения пьесы: «*форма*» и «*композиция*». По существу же формально-композиционный анализ изучает:

1. Форму изложения.
2. Формальное построение (деление на акты, действия, явления).
3. Композицию событий.

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. Начнем мы с формы изложения материала не только в драме, но и в литературе, т.е. с попытки описать и передать некое действие, затем рассмотрим вопросы композиции и, наконец, перейдем к самому методу формально-композиционного анализа.

I. ФОРМА.

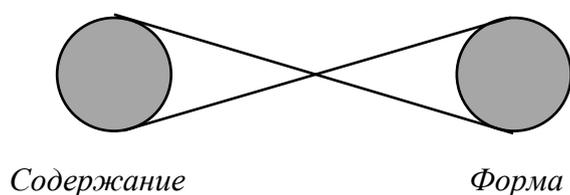
§ 1. О форме и содержании.

Эта категория является одной из важнейших 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»³³. Но форма не является

³³ Цит. по: Эстетика: словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 322.

лишь внешним атрибутом содержания, подобное умаление очень часто приводит к тому, что появляются внешне безынтересные, формально не организованные произведения. Замысел художника – мы знаем это из истории – может оказаться так и не реализованным, если художник не находит для его воплощения выразительной формы. Но здесь необходимо отметить и другую проблему – превращение формы в самоцель, что ведет к разрушению художественного образа (который она призвана воплощать/выражать) и тем самым – 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»), поэтому она столь категорична в своем отрицании любых формальных исследований.



Степень соответствия между формой и содержанием зависит (соответствует) от того, 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 от мировоззрения художника или позиции, занимаемой по отношению к искусству, это отношение может меняться как в одну, так и в другую сторону.



Таким образом, мы видим, что степень соответствия формы и содержания является не 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 следствие, всего этого, дискредитации самого содержания. В случае 2 формальное выражение оказывается настолько ярче и интереснее содержания, что превращается иногда в само содержание представления. Это отнюдь не теоретические положения, можно вспомнить достаточно много серых спектаклей и произведений «классиков» советской драматургии, 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 его 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 стремились 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, создавшего 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, Вельфлин, Фидлер, Хильдебранд. В их работах ставился вопрос о порождении действительности искусством, о «формотворчестве» и др. Но это пристальное внимание к внешне формальной стороне нисколько не принижало *содержание*, даже при том, что понятие *форма* приобретало фетишизированные черты. Это необходимо было сделать для того, чтобы привести 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 он предпочитал называть «уже не формальным, а формалистическим». Из всех исследований нам хочется отметить работы русских формалистов (Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум, Брик, Балухатый 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 Шкловский³⁴.

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 ни смотрел. Отсутствие в теории театра формального метода исследования пьесы приводит к тому, что внешнее строение пьесы зачастую остается так и неисследованным и, как следствие этого, рождается внешне невыразительная, невзрачная 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 внутреннее, 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 театральных, нельзя не привести мнение Пави, отметившего, что в настоящее время «это сочетание слов употребляется, вероятно, для обновления слишком часто употребляемого термина «жанр»»³⁵. Вряд ли это утверждение бесспорно, но тем не менее Пави подметил интересную особенность – попытки обновить жанр, которые переводят его в совершенно 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». Здесь мы говорим лишь о драматургических формах, которые не всегда совпадают с их театральным воплощением.

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

³⁴ Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.–Л.: Молодая гвардия, 1928. С. 8.

³⁵ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 413.

сценических возможностей», предназначенная для театра и нерасторжимая 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 «технологию 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»³⁶.

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 основной конфликт разрешается в финале. Необходимо

³⁶ Пави. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 411.

отметить главную особенность в развитии основного действия: в пьесах «закрытой формы» оно всегда совпадает с основной сюжетной линией. Обязательным является закон триединства: места, времени, 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 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» также 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»³⁷. 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 просто слепое отрицание всего предыдущего опыта, а совершенно самостоятельная драматургическая школа. 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 и эпизод представляют собой базовые единицы, которые в своем сочетании образуют

³⁷ Там же. С. 411–412.

эпическую последовательность. Эти базовые единицы не организуются в соответствии с логикой, порядком и четко определенной последовательностью, а, наоборот, широко используют привнесение элементов случайности, противоречия, 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 макрочаса: от нескольких минут до целой человеческой жизни (драматургия театра парадокса). Время может становиться 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. Принципам «открытой формы» соответствуют пьесы Брехта, Маяковского, Булгакова («Багровый остров»), Андреева («Жизнь человека»).

§ 4. Форма изложения материала.

Допустим, мы решили изложить некое происшествие, состоящее из трех событий, и возьмем два примера, различных по временной продолжительности:

Опоздание на работу.

Окончание школы.

Ссора с начальником.

Сдача вступительных экзаменов.

Увольнение.

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 лиц³⁸.

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 изложения материала присущи 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.

³⁸ Аристотель. Поэтика, 1448a20.

Часть 2 – Журнал Печорина

- Рассказ
- Дневник
- Рассказ.

Так в одном произведении Лермонтов демонстрирует широкую палитру способов и форм повествования, мастерски владея ею. Но вернемся к нашим событиям (**А, Б, В**). 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 сочетание *проза + стих* (например, «Борис Годунов»). От чего зависит 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. 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 «чудом»). 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 схемам 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 «воспоминаний», 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 выделяя из всех событий этих историй наиболее значимые происшествя, 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 многоактные пьесы, скорее, это этюды или одноактные пьесы.

§ 5. 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-актного деления («Мистерия-буфф» Маяковского). Деление на явления также весьма характерно.

Так, например, в пьесе «Ревизор» Гоголя 5 действий и 67 явлений:

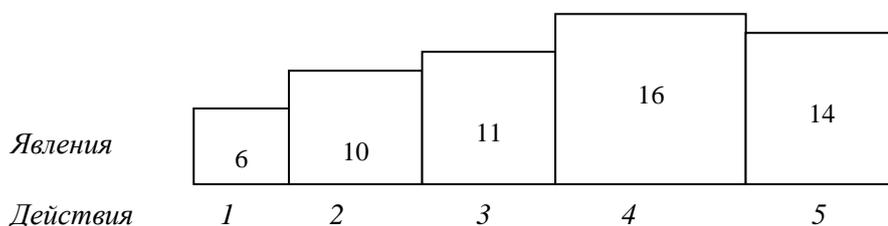
1 – 6; 2 – 10; 3 – 11; 4 – 16; 5 – 14

В «Бесприданнице» Островского в 4-х действиях 44 явления:

1 – 7; 2 – 11; 3 – 14; 4 – 12

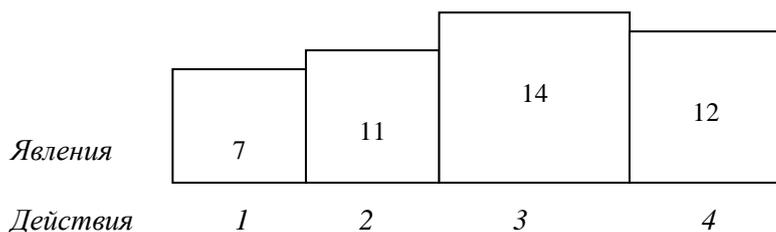
Так можно рассмотреть множество пьес, но мы ограничены рамками данной работы, поэтому лишь отметим, что подобная операция является одним из этапов формально-композиционного анализа. Необходимо не только рассмотреть строение или подразделение на акты и действия какой-либо конкретной пьесы, но и соотнести 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 бесцельным 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

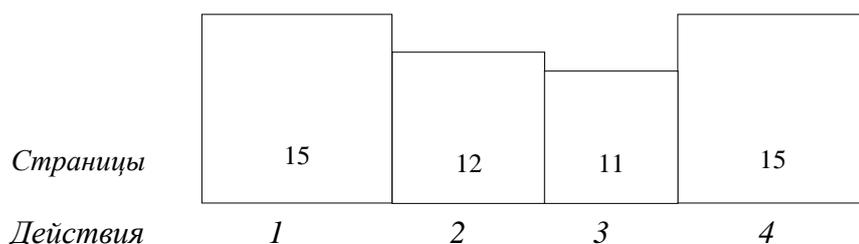


Этот метод позволяет нам наглядно увидеть, что действие в данной пьесе развивается с непрерывным нарастанием от первого к четвертому, которому автор уделяет наибольшее внимание. Так же и финал более чем вдвое превышает начало. Это является прямым указанием режиссеру при постановке данной пьесы.

Подобную модель мы можем наблюдать и в *«Бесприданнице»* **А.Н.Островского**:

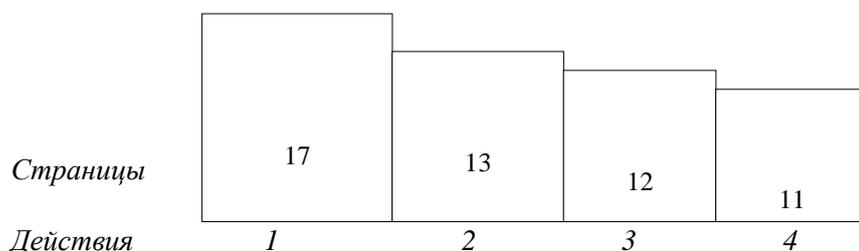


Но не всегда в пьесах присутствует деление на явления, например у **А.П. Чехова**. Тем не менее мы все же можем вычислить примерный объем если не сценического, то текстового материала, если взять за единицу измерения страницы. Естественно этот метод весьма приблизителен, но, при всей его грубости, он дает некоторую основу для анализа «удельного веса» и объема того или иного действия. Например, *«Чайка»* **А.П. Чехова**³⁹.



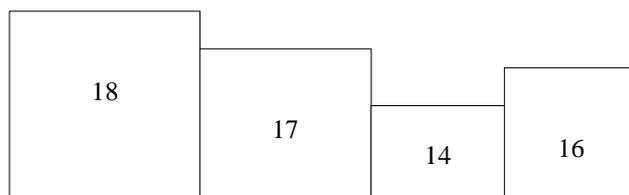
Мы можем отметить, что в данной пьесе большую важность автор придает началу и финалу, т.е. зарождению и окончанию событий, составляющих основу данного драматургического произведения. Действие также может строиться и на постепенном, непрерывном убывании (как бы «угасании»), что будет являться главным принципом постановки. Подобную модель мы можем наблюдать в пьесах *«Три сестры»* и *«Вишневый сад»* **Чехова**.

«Вишневый сад»

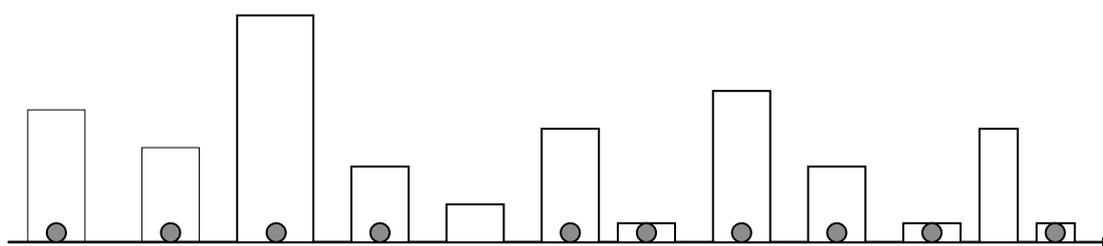


³⁹ Для анализа этой и всех последующих пьес были взяты издания стандартного формата 84x108 1/32.

«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:

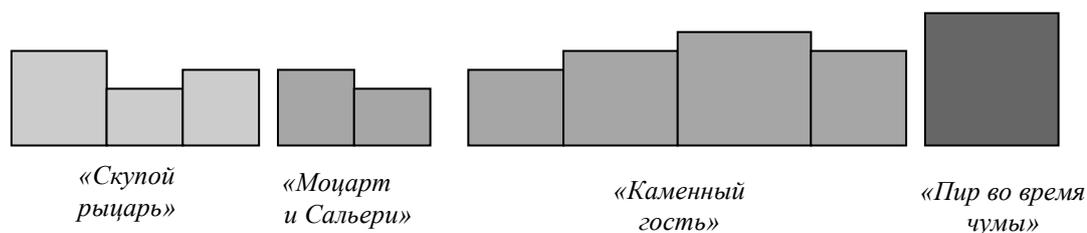


Картины: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

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. Этим 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 такой последовательности:

Семь грехов смертных

Гордость.
Сребролюбие.
Блуд.
Гнев.
Чревоугодие.
Зависть.
Уныние.

«Маленькие трагедии»

Скупость (Сребролюбие).
Зависть.
Блуд.
Уныние / Чревоугодие.

§ 6. Элементы формального анализа пьесы.

6.1. «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 – от Эсхила до Мрожека – и проанализировали количество персонажей в этих пьесах. 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**⁴⁰.

⁴⁰ Мы отметим, что наши подсчеты носят примерный характер. Любой заинтересовавшийся может

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 действия 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 плана» 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 по мере появления их в пьесе;
- по *группировкам* – например, в «Сирано де Бержераке» противопоставление мужчин и женщин.

Кроме того, в афише указываются 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. Также 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 именам (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 заключение 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»⁴¹.

6.2. 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 пристального рассмотрения. Ну что тут такого? С

⁴¹ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 327.

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 определяет собой все построение...»⁴⁴. Эта доминанта 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 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 У. Эко, – уже ключ к интерпретации»⁴⁵. 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»⁴⁶. Эко, говоря об интерпретации заглавия, отмечает, что здесь уже задается

⁴⁴ Выготский Л.С. Психология искусства. Мн.: Современное слово, 1998. С. 175.

⁴⁵ Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 428.

⁴⁶ Ортега-и-Гасет. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 258.

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», «Дэвид Копперфильд», 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 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 систематически и научно изложить), как рождалось название и само художественное произведение. Но, к счастью, мы имеем редкую возможность узнать «закулисы» того, как создавался роман и что думает автор по поводу различных эстетических и технологических аспектов 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»⁴⁷.

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»⁴⁸, – 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 заключение 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*.

6.3. «Место действия».

Анализ количества мест действия дает нам возможность судить о пространственно-смысловых решениях, которые использует автор для выражения своего замысла. Практически во всех 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:

- Шекспир – 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, посредине);

⁴⁷ Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 429.

⁴⁸ Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда. М.: ТПС «Союзтеатр», 1992. С. 136.

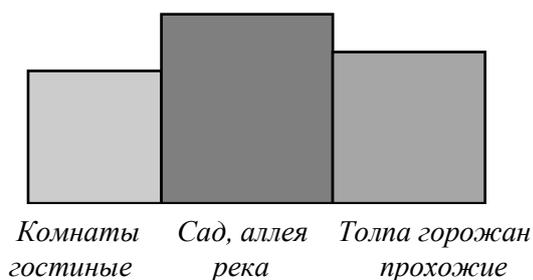
- 4 действие – *комната Ивана Петровича* (одновременно спальня, контора) и две двери (в покои и сени).
(*Prim.: в доме 26 комнат*)

6.4. «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:

<i>Пьеса</i>	<i>на природе</i>	<i>в доме</i>
«Иванов»	1 действие	3 действия
«Чайка»	2 - / -	2 - / -
«Дядя Ваня»	1 - / -	3 - / -
«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:



Для Островского вообще характерно выносить действие из помещения на улицу, вводить случайных прохожих, толпу горожан и т.д. Так, в пьесах «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».

6.5. «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:

<i>вечером</i>	в 9 действиях
<i>в полдень</i>	5
<i>утром</i>	3
<i>ночью</i>	2
<i>днем</i>	1

Недаром Чехова называли «певцом сумеречных настроений», на что он изрядно обижался.

6.6. «Разное».

Под этим пунктом может быть анализ различных элементов действия или факторов его обуславливающих. Например, Паламишев 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 наблюдение позволяет сделать определенные выводы об идейно-тематическом содержании и глубинном смысле, заложенном в этой пьесе. В «Дон Карлосе» Лопе де 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 вышеперечисленных 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 также 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 невыраженное.

В заключение нам бы хотелось отметить необходимость и важность соотнесения исследуемых элементов формы и композиции:

- *со 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 «сиюминутности» и даст возможность почувствовать ее как этап в общем развитии драмы, искусства, а значит, и духовной жизни человека.

II. 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)⁴⁹. Здесь мы также обнаруживаем те же два подхода к проблеме композиции. На это же указывал Сахновский-Панкеев, говоря о том, что одновременно возможны «изучение композиции пьесы по формальным признакам различия частей (подразделений) и анализ построения, исходящий из особенностей драматического действия»⁵⁰. Нам же представляется, что эти два подхода на

⁴⁹ Аристотель. Поэтика 1452b15.

⁵⁰ Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: «Искусство», 1969. С. 71.

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»⁵¹. 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 являются повтор, который создает определенные ритмические ряды, и нарушение этого повтора – контраст. Эти 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»⁵². 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*);

⁵¹ Алперс Б.В. Театральные очерки. В 2-х т. М.: «Искусство», 1977, Т. 2. С. 221.

⁵² Холодов Е.Г. Композиция драмы. М.: «Искусство», 1957. С. 35.

- 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. «Счастливыми или несчастливыми... бывают [только] в результате действия... [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются [лишь] через посредство действия; таким образом, *цель трагедии составляют события* (курсив наш. - И.Ч.)»⁵³. 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 выразить действие сосредоточенное не вокруг одного лица, но действия. «Потому, что с одним лицом может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют»⁵⁴. 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»⁵⁵. 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 сюжет 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

⁵³ Аристотель. Поэтика 1450 a15 - 1450a20.

⁵⁴ Там же, 1451a15.

⁵⁵ Там же, 1451a30.

понятиях см. «Поэтику»). Вышеназванные 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. теми, на которые трагедия делится по объему: пролог, эпизодий, эксод, хоровая часть.

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

Эпизодий – 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 одинаковы, 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 находится 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.

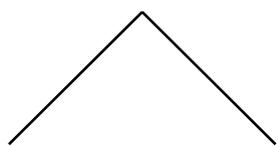
С развитием драматургии первоначальное деление на середину, начало и конец в технике драматургии более усложнилось, и на сегодняшний день эти части драматического произведения имеют следующие названия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и эпилог. Каждый элемент структуры имеет 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:

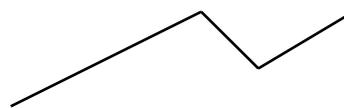
1. Вступление (экспозиция).
2. Возбуждающий момент (завязка).
3. Повышение (восходящее движение действия от возбуждающего момента, то есть от завязки к кульминации).
4. Кульминационный пункт.
5. Трагический момент.
6. Нисходящее действие (поворот к катастрофе).
7. Момент последнего напряжения (перед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

Конечно, некоторые моменты в этой схеме спорны, тем не менее это наиболее интересная схема в разработке понятия структуры композиции. В нашей стране Фрейтаг был незаслуженно 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 отметим лишь наиболее интересные.



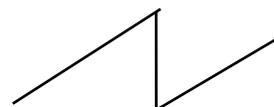
Аристотель
(начало – середина – конец)



Фрейдтаг
(повышение – трагический момент – катастрофа)

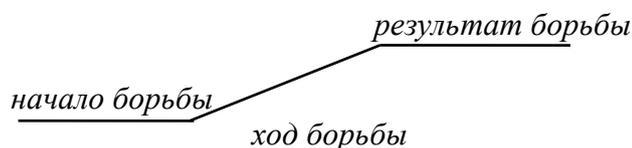


Волькенштейн
(непрерывное нарастание)



А. 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 многом 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 завязке 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. Также 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 драматического произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия. В ее задачу входит изложение всех предлагаемых обстоятельств драматического произведения. Даже само название пьесы служит в известной степени экспозицией. В задачу экспозиции кроме изложения всей предыстории пьесы входит и экспонирование действия. В зависимости от замысла экспозиция может быть *прямой* (специальный монолог), *косвенной* (раскрытие обстоятельств по ходу действия).

Также в роли экспозиции может быть показ событий, происшедших задолго до основного действия пьесы (например, «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 и действительно готовит *завязку*. Завязка и экспозиция – неразрывно связанные элементы единого, начального этапа пьесы, которые образуют 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., относящееся 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»⁵⁶. 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»⁵⁷;
- 3-й – разрешение в предельном 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* находится и *кульминация* – еще один структурный 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

⁵⁶ Гегель. Эстетика. В 4-х т. М.: «Искусство», 1969-1973, Т.3. С. 549-550.

⁵⁷ Там же. С. 550-551.

логично сопряжена с завязкой. Расстояние от одной до другой – это зона сюжета. Именно здесь заканчивается сквозное действие пьесы 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»⁵⁸.

Волькенштейн, наоборот, считал, что эпилог является обычно «статистическими сценическими положениями: признак неумелости автора дать в последнем акте исчерпывающее разрешение драматической борьбы»⁵⁹. Весьма спорное определение, но все же не лишённое своего смысла. Действительно, некоторые драматурги чересчур злоупотребляют эпилогом для выражения не столько своих идей, но и 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»⁶⁰. Под эпилогом можно понимать и некий взгляд в будущее, отвечающий на вопрос: что будет с персонажами пьесы в дальнейшем?

Примерами художественно решенного эпилога могут послужить «немая

⁵⁸ Цит. по: Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Л.: Academia, 1927. С. 103.

⁵⁹ Волькенштейн В.М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1960. С. 81.

⁶⁰ Холодов Е.Г. Композиция драмы. М.: «Искусство», 1957. С. 176.

сцена» в «Ревизоре» Гоголя, примирение кланов в «Ромео и Джульетте» Шекспира, бунт Тихона против Кабанихи в «Грозе» Островского.

§ 4. Законы композиции.

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.

Закон новизны. Новизна выступает как всеобщий закон искусства, проявляющий свое действие в том, что художественный образ – это всегда новое в искусстве и по форме, и по содержанию. И поскольку художественный образ всегда решается в новой композиции, то новизна в композиции, как в главной художественной форме произведения искусства, действует как закон и, таким образом, принимает форму закона композиции.

Целостность. Произведение искусства должно восприниматься как единое и неделимое целое. Главная черта закона целостности – неделимость композиции означает невозможность воспринимать ее как сумму нескольких, хотя бы в малой степени самостоятельных частей. неделимость закладывается в композиции через нахождение автором так называемой «идеи», которая способна объединить в одно целое все компоненты будущего произведения.

Взаимосвязь и соподчиненность. Закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу обязывает художника создавать цельное по восприятию, выразительное, идейно-содержательное и высокохудожественное произведение. Этот закон требует, чтобы организация произведения во всех деталях и частях подчинялась не мертвым формалистическим схемам построения композиции, а идейному содержанию.

В своей работе над произведением автор через композицию выражает то, что его заинтересовало, увлекло, показывает свое отношение к изображаемому, его понимание, т.е. дает нравственную и эстетическую оценку. В противном случае это будет ремесленное, фотографическое копирование объектов реальной действительности.

Соразмерность. Все элементы структуры художественного произведения должны быть подобраны, расположены и взаимосвязаны так, чтобы достигались внутренняя слаженность, или гармония, и фундаментальное соответствие драматической ситуации.

Кроме того, этот закон отражает необходимость согласования целей каждого персонажа. Они должны быть направлены на поддержание основной цели более общего характера. Цели отдельных персонажей должны обеспечивать достижения общей цели, т.е. выступать совместно как средства достижения этой цели.

Контрастность. Закон контрастов – один из основных законов композиции. В произведении возникают и действуют различные виды

контрастов: характеров, состояний, положений, а также контрасты, связанные с идеями (контрасты идей, проблем, мотивов), контрасты в построении сюжета (контрасты в темпоритме и событийном ряде) и т.д.

Контрасты являются законом композиции, представляющим собой специфическое проявление всеобщего закона диалектики – закона единства и борьбы противоположностей. Без контрастов нельзя создать не только произведения искусства, но даже простое изображение, даже линейный рисунок. Контрасты – это необходимое условие для того, чтобы зритель увидел изображение в «объеме». Контрасты создают выразительность произведения искусства и поэтому выступают воздействующей силой композиции. Контрасты в композиции выступают как композиционная сила и поэтому основная работа над произведением связана с проблемой определения характера контрастов в связи с созданием художественного образа.

Типизация и обобщение. Типизация – такое свойство, которое образуется путем отбора характерных существенных черт ряда людей, предметов, явлений, творческого соединения их и показа в образе одного человека, предмета, явления. Типические, общие, существенные черты редко концентрируются и оказываются выраженными со всей полнотой в одном явлении, одном лице, одном характере. И задачей художника является как раз соединение (т.е. обобщение) этих черт как бы в фокусе, в одном образе.

Единство содержания и формы. Это важнейший закон художественного творчества, суть которого заключается в том, что форма художественного произведения органически связана с содержанием и определяется им; содержание, в свою очередь, проявляется только в определенной форме.

Содержание не существует без формы, а форма существует лишь как форма данного содержания. Форма бывает как внутренней, так и внешней. Внутренняя форма есть способ существования и выражения содержания. Внутренней формой, например, художественного произведения выступают стиль, композиция, речь, ритм и т.д. Единство содержания и формы предполагает, тем не менее, их относительную самостоятельность, которая проявляется в том, что одно и то же содержание способно облекаться в различные формы.

§ 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 действия;
- 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.

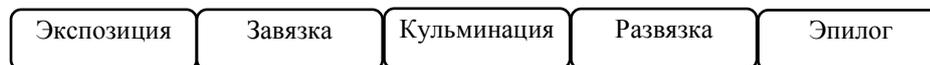
В пьесе, состоящей из 2-х актов:

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

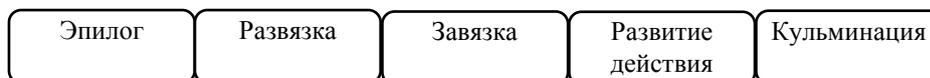
В одноактной пьесе, естественно, все располагается в одном акте.

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.



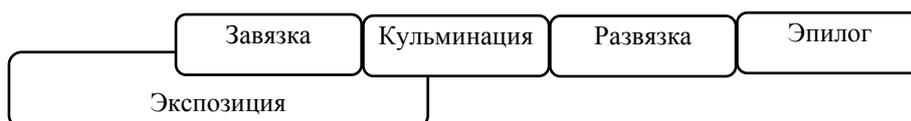
Обратная – в этом виде композиции события хоть и располагаются (следуют) линейно, но в обратном порядке.



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



Детективная – мы называем ее так, потому, 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 для режиссерских инноваций.

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*, происшедших хронологически от *формы изложения* этих событий. Это нас подводит к понятию диспозиции, которое мы и рассмотрим.

§ 6. Диспозиция и композиция.

Данное понятие (диспозиция) употребляется Л.С. Выготским 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, б, с совершенно меняют свой смысл... если мы их переставим в таком порядке, скажем: б, с, а; б, а, с»⁶¹. 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. «естественным расположением событий»⁶².

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 всей схемы изложения материала.

Для пояснения понятия диспозиции, коль уж мы заговорили о Выготском, воспользуемся рассказом «Легкое и дыхание». Итак, диспозиция рассказа «Легкое дыхание» И.А. Бунина существенно отличается от его

⁶¹ Выготский Л.С. Психология искусства. Мн.: Современное слово, 1998. С. 164.

⁶² Там же. С. 167.

композиции. События, происшедшие 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 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 его 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 перед убийством 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 рассказа в жизни Мещерской, сам же он ставит его в финал.

Рекомендуемая литература:

1. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. – Л.: Academia, 1927.
2. Волькенштейн В.М. Драматургия. – М.: Советский писатель, 1960.
3. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
4. Холодов Е.Г. Композиция драмы. – М.: Искусство, 1957.

* * *

ТЕКСТОВОЙ АНАЛИЗ

§ 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 predetermined 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»⁶³.

«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»⁶⁴. В отличие от литературного 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»⁶⁵.

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 диалекта: на санскрите говорят цари,

⁶³ Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Драматургия Чехова. Л.: Академия, 1927. С. 8.

⁶⁴ Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.–Л.: Молодая гвардия, 1928. С. 62.

⁶⁵ Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. М.: ГИТИС, 1980. С.15.

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 – 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 эта 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»⁶⁶. 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 выразить простые понятия как простые люди»⁶⁷.

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

⁶⁶ Поэтика, 1458a18.

⁶⁷ Пушкин А.С. «О народной драме и о «Марфе Посаднице» М.П. Погодина.

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 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 многом другом, о чем вроде бы должно быть ясно персонажу, но зрителю это необходимо пояснить.

В-третьих, словесное действие в театре продиктовано спецификой самого театра, его размером, 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, чтобы 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 не поддающейся распознаванию, нулевой разборчивости»⁶⁸.

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 ангелы 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!

⁶⁸ Комякова Г.В. Технические средства обучения в воспитании навыков сценической речи. Л.: ЛГИК, 1990.

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 Гоголем речи своих героев: «Почтмейстер умащивал речь множеством разных частиц, 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»⁶⁹. 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*;
- *образ*;
- *звукосочетание*;
- *ритм*;
- *действие* в ряду других действий.

Здесь необходимо заметить, что есть два вида действия в пьесе: это непосредственно *действие – поступок* и *действие – слово*. Ремарка – первое; словесное действие в тексте – второе. Сам художественный текст также имеет двойственную основу: с одной стороны, текст выдает себя за саму реальность, обладающую независимым бытием, «вещью среди вещей реального мира»⁷⁰; 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»⁷¹. 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

⁶⁹ Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.–Л.: Молодая гвардия, 1928. С. 60.

⁷⁰ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 116–117

⁷¹ Там же. С. 178.

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»⁷².

§ 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 рассмотрению театрального текста, согласно которому фраза принадлежит речи, а не языку. Юберсфельд определяет дискурс как «совокупность (ансамбль) лингвистических знаков, созданных в театральном произведении»⁷³. Но это определение, по ее мнению, слишком неопределенное, 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 обусловливает.

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 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 пользуются автор/ы спектакля. В учебной практике «создать дискурс» означает овладеть всеми сценическими системами (фонологической, действенной, семантической) и умение индивидуально их использовать.

⁷² Там же. С. 179.

⁷³ Ubersfeld A. Lire le theatre. Paris, 1977. P. 247.

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.⁷⁴

§ 4. Приемы построения речи персонажей: диалог, монолог, полилог, 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, полилог, реплика. Именно их мы и определяем как приемы построения речи персонажей.

4.1. 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.;
- *экспрессии* (эмоции);
- *конструкции*.

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.

4.1.1. Связь между диалогом и действием.

В классицистской драматургии диалог символизировал начало действия, он его причина и следствие. В натурализме диалог лишь видимая и

⁷⁴ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 82–83.

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.

4.1.2. Механизм диалога.

- *смена темы* – 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* – перебиваемая тема всплывает в другом месте (иногда неоднократно) и завершается;
- *срыв темы* – тема прерывается без завершения.
(Обычна форма темоведения: *вопросно-ответная и подхватная*)

4.1.3. 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 употребления 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 получают признаки эмоционального протекания или лирического охвата.

4.2. 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 высказывания 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-то:

- обращение к антропоморфному партнеру (судьбе);
- обращение к отсутствующему персонажу;
- репетиция предстоящего диалога;

- воздействие на самого себя;
- упражнение в решении;
- укоры;
- выбор;
- диалог переходит в монолог (увлекшись при партнере).

4.3. Полилог.

Полилог (ρόλῳ – «много»; λόγος – «слово») – форма устной речи, одновременный разговор между несколькими лицами или произнесение реплик, звуков, восклицаний одновременно несколькими персонажами.

Полилог может проявляться в хоровой речи актеров как своеобразного разговора «в унисон»:

- 1) когда все говорят одновременно;
- 2) когда ничего, кроме нечленораздельных звуков (типа ш-ш-ш!), они произнести не могут;
- 3) когда все замолкают (как в заключительной сцене трагедии Н.В.Гоголя «Ревизор»).

Говоря о персонажной части обобщенно-персонажного аспекта авторской речи в драматургическом тексте, мы, естественно, подразумеваем в первую очередь ее отнесенность к персонажу как к действующему лицу, произносящему сценическую речь, то есть к говорящему. Но в этом словесном выражении он оказывается окруженным:

1. Другими действующими лицами, синхронно с ним находящимися на сцене в момент говорения, но до определенного времени не вступающими в разговор.
2. Несколько лицами, говорящими одновременно в силу слишком сильного душевного потрясения.
3. Личного переживания говорящего персонажа.
4. Бесконтрольного поведения.

Кроме этих моментов заслуживает внимания еще один момент персонажного представления авторской речи, который является по своей сути *моноцентричным*. Особенность данного момента заключается в том, что он предполагает одновременное произнесение несколькими персонажами одной и той же фразы, а потому:

- *во-первых*, связан одной и той же авторской речью, которая объединяет говорящих;
- *во-вторых*, сама авторская речь дается драматургом как впереди, так и после, то есть она может предшествовать, а может не предшествовать хоровому унисону;
- *в-третьих*, она выступает в виде моноцентричного момента, показывающего сам факт слияния речи персонажей в единый

хоровой комплекс как синтезированную речь нескольких лиц, действующих на сцене синхронно.

4.4. 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 репликами. 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).

§ 5. 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 времени действия;*
- *раскрытие психологического состояния;*
- *указание на simultaneity.*

В театральной практике сложилось двойное отношение к ремарке. Первое характеризуется полным исполнением указаний автора. Второе – пренебрежением и необязательным исполнением ремарок. Вопрос по

существом 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.

5.1. Система ремарок.

1. Ремарки характеристики («в поддевке», «в сапогах»).
2. Жестовые - движения тела в ограниченном пространстве:
 - бытовая функция («повязывая салфетку»);
 - характеризующая функция;
 - 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 («утирается 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 («пауза»);
 - 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 содержит 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-бытовая, 39 мизансценических, 30 жестовых, 29 действенных, 21 адресатная, 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.

§ 6. 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 мало-помалу 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, все с тем же, подходит в третий, все пытается. Взяло меня за сердце. «Мне самому, говорю, лицо ваше знакомо. Не сидели ли мы с вами вместе в остроге в Казани?». Да при всей публике-то. Так он не знал, как откатиться от меня».

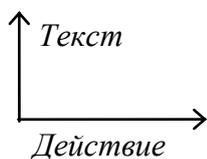
Прием «текст в тексте» выполняет ряд функций, например:

- *играть роль смыслового катализатора;*
- *менять характер основного смысла;*
- *остаться незамеченным;*
- *носить игровой характер;*
- *иронический;*
- *быть пародией.*

§ 7. 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).

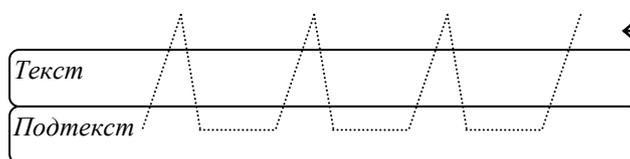
А.



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.



Зоны выражения подтекста:

паузы, зоны молчания, взгляды, музыка, свист, мизансцена, движение, жесты и т.д.

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

героя, с которым он приходит в пьесу»⁷⁵. Также не стоит соотносить подтекст и с «внутренним монологом», который помогает актеру существовать в моментах немой игры или бессловесного действия.

§ 8. 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 дополнение к основному семантическому значению, которым обладают слово и предложение сами по себе, контекст придает им добавочное значение, 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. Умберто Эко по этому поводу приводит пример из своего творчества. Когда он создавал 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»⁷⁶.

Иногда контекст целиком определяет значение определенного термина. 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:

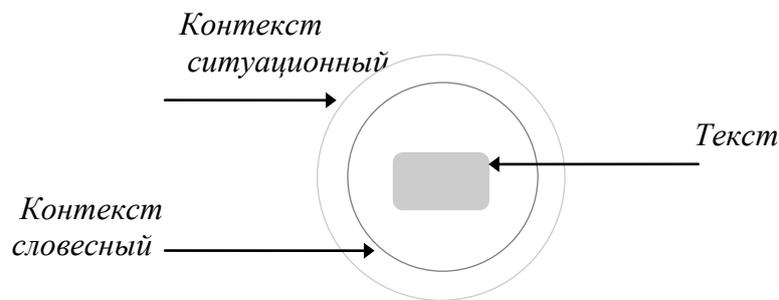
- *пространственно-временные координаты;*
- *природа субъекта;*
- *природа дискурса;*
- *тема произведения.*

Патрис 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»⁷⁷. В более узком понимании контекст является непосредственным окружением слова, фразы, поступка. Здесь следует сразу же разделить театральный контекст на *словесный* и *ситуационный*.

⁷⁵ Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: «Искусство», 1982. С. 64.

⁷⁶ Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 434.

⁷⁷ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 160.



В системе представления многие слова тирады, реплики имеют смысл и соответствующее 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 знания 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. Тра - 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, чтобы 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»⁷⁸. 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 текст пьесы и само представление. Для восприятия зрителем (а театру – созданием) 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 наслоение 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.

§ 9. 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 – 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 также можно считать и описание тех или иных фактов.

Эко описывает пример о тройной нарративной инстанции в его романе

⁷⁸ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 59.

«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 свидетелем 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»⁷⁹. 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 «наррация» в театральном творчестве обусловлена, на наш взгляд, тем, что театр не является (даже в наше время) объектом систематического, а уж тем более научного изучения ввиду многообразия означивающих 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 происшедшего 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 Малютиним подтвердилась. Но все остальное мы воспринимаем только лишь *со слов офицера*. Это наррация, которой не находится никакого

⁷⁹ Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 443.

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»⁸⁰. 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.

§ 10. 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, которыми 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, выдал: – *А ты?*

⁸⁰ Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: «Искусство», 1978. С. 73

Совершенно справедливо Эко задает вопрос: в каком случае читатель располагает большей свободой? В первых двух вариантах ему предоставляется полная свобода, и он рискует создать не мотивированное 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 непроизносим, «ориентация изложения» – основной инструмент в передаче 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 борются 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 ограничивает. 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 Грушницкого!» – подумал я.

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

– И княгиня также?..

– 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 ни 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 вышеприведенном 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 покупатель!

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. 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.

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 предоставляет намного больше внешне выразительных художественных средств, чем литература. Именно это и позволило ему так на первый взгляд «вольнo» 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, нисколько 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.

§ 11. 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 – *функцией 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 voyageur 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...»⁸¹.

Если классифицировать слова, имеющие культурный компонент, то их можно разделить на три 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 остается 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».

§ 12. «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

⁸¹ Гамлет в русских переводах. XIX–XX. вв. М.: ИНТЕРБУК, 1994.

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 высказыванием. 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).*⁸²

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

⁸² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1979.

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 чтобы 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».

§ 13. Анализ текста.

В разборе драматического 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»⁸³. На языке многих действующих лиц, например в пьесах Островского, сказывается не только речевая практика среды, но даже круг их чтения и влияние прочитанного⁸⁴. В конечном итоге *психологический* анализ текста сводится к созданию правдоподобного сценического образа, вербально соответствующего его внутреннему, психологическому

⁸³ Холодов Е.Г. Композиция драмы. М.: «Искусство», 1957. С. 155.

⁸⁴ 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 использована 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.

содержанию.

Кроме того, персонаж и его речь предстают в качестве актанта, который имеет конкретное семантическое значение. Он выступает как структурный элемент, организующий и конструирующий этапы повествования, т.е. фабулы и сюжета. Для 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 ампула. Семиотический аспект обусловлен еще тем, что персонаж интегрирован в систему других персонажей. Он лишь часть в сложной системе 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 относится 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 постепенной интеграции 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 *диггесиса* (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 ввиду исключительной сложности театра как означающей, так и означаемой системы.

Текстовый анализ включает в себя также исследование строения диалога, его основных форм. Рассматриваются также монологи, полиологи, приемы теихоскопии. Это лучше всего делать графически или схематически, тогда наглядно видна конструкция текстового поля пьесы.

Например, можно сделать схему одного акта (затем и последующих) так:

.....	<i>динамичный диалог</i>	I акт//.....//.....//.....
_____	<i>затянутый диалог</i>		x...//...//.....
/////	<i>короткие фразы (реплики)</i>	II актo.....//.....
o	<i>монолог</i>	//.....
x	<i>полилог</i>	III актo.....o//o.....
t	<i>тейхоскопия</i>		t.....o.....o.....

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

1. Язык изложения – стих, проза, их сочетание.
2. Язык персонажей – психологический и семиотический аспект.
3. Анализ речи дискурса персонажей: *диалог, монолог, полилог, реплика.*
4. Система ремарок.
5. Текст в тексте.
6. Темоведение.
7. Ориентация изложения.
8. Нарративные инстанции.

Рекомендуемая литература:

1. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Драматургия Чехова. – Л.: Академия, 1927.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998.
4. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
5. Шкловский В. Техника писательского ремесла. – М.–Л.: Молодая гвардия, 1928.

* * *

АКТАНТНАЯ МОДЕЛЬ

Мы решили включить в число анализов, применяемых при разборе драматического 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 позволяют 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 неиспользование данной модели в системе анализа драматического произведения очень часто приводят 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»⁸⁵. 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»⁸⁶.

Главной и существенной особенностью, позволившей появиться модели, следует считать желание исследователей разделить персонажей (действующих лиц) на минимальное количество категорий, с тем чтобы 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, существующие в драматургии можно свести к 36, остальные –

⁸⁵ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 6.

⁸⁶ Там же.

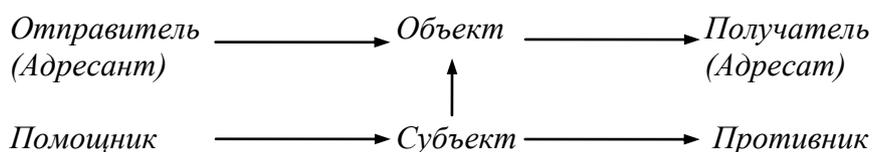
лишь их комбинация. В. Пропп в своей работе «Морфология сказки» (1928) выделил из корпуса сказок рассказ-тип с 7 актантами, принадлежащими к 7 кругам действия. Это:

- *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»⁸⁷.

В 1950 г. Е.Сурио в книге «200 тысяч драматических ситуаций» выделил 6 функций любого драматического универсума, что явилось первым значительным этапом (после Проппа) формализации актантов. А-Ж 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



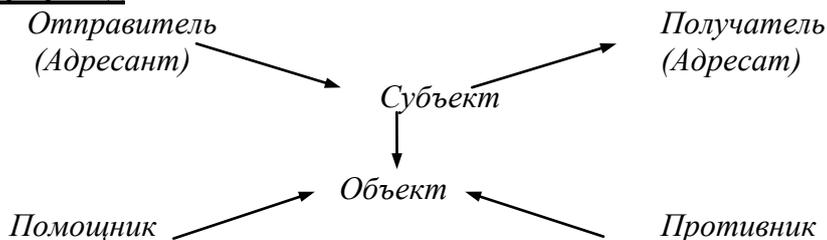
Ось «адресант – адресат» контролирует ценности, определяет их и судит о желаниях и их распределении между персонажами.

Ось «субъект – объект» обозначает траекторию действия и поиски героя или протагониста. Она усеяна препятствиями, которые должен преодолеть субъект.

Ось «помощник – противник» облегчает или препятствует коммуникации⁸⁸.

Следующим значительным и финальным шагом в разработке и формировании актантной 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

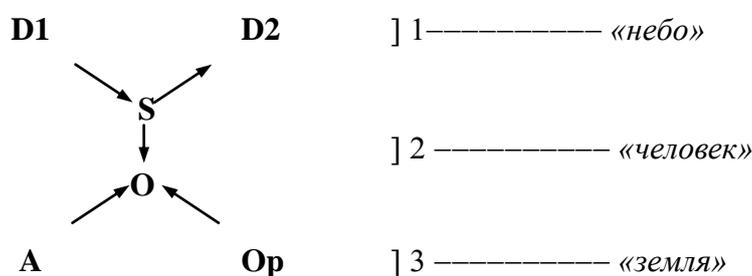


⁸⁷ Пропп В. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. С. 29.

⁸⁸ См.: Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 7.

Пави, являясь учеником Юберсфельд, тем не менее указывает на недостаток этого изменения как определенной степени риска переоценить природу субъекта и сделать из него «легко уловимую данность». На наш взгляд, модель Юберсфельд во многом избегает тех недостатков, которые есть в модели Греймаса. В первую очередь Юберсфельд делает модель более действенной, уводя ее от чрезмерного теоретизирования, помещая субъекта между отправителем (D1) и получателем (D2) в такие «тиски», что действие субъекта становится просто необходимым. В модели же Греймаса действие субъекта обусловлено воздействием на него пары «помощник – противник», а объект представляет собой некую ценностную данность, к которой стремится субъект. Данность эта, обусловленная D1 и D2, приобретает гипертрофированные формы и преувеличенное значение.

В модели Юберсфельд, в отличие от Греймаса, не два, а три уровня, которые мы условно назовем так:



О триаде, тройном устроении, трехчастной композиции говорится практически в любой философской системе: например, дух, душа и тело; древнерусское строение мира – правь, навь, явь; Тримурти в Индии и т.д. Кроме того, Ю.М. Лотман отмечал, что тернарным системам характерен принцип сохранения предшествующих ценностей, бинарные же системы нестабильны, и их отличает тяга к уничтожению всех предшествующих ценностей.

§ 2. Характеристика элементов модели.

Характеризуя элементы актантной модели, приведем для начала несколько поясняющих примеров из сказок. В любой сказке (в любом практически художественном произведении) есть *герой* – мужчина, женщина, ребенок, волшебное существо и т.д. в принципе – не важно, главное – есть одна действенная функция, ее и называют **субъект**. Например, если мы возьмем сказку «Царевна-лягушка», то субъектом будет Иван-царевич. Данного героя некая сила или определенные обстоятельства заставляют совершить то или иное действие под различными предлогами (силой, угрозами, просьбой, необходимостью и т.д.). Эта действующая сила называется **отправитель**, т.к. она отправляет нашего героя совершать действия, составляющие основной сюжет. Все действия героя обращены на достижение определенной цели, овладение тем или иным предметом, человек

ли это или абстракция (например, молодильные яблоки, царевна, «то, не знаю что» и т.д.). Эта категория получила название – **объект**. В пути герою кто-то мешает выполнить свое действие, достигнуть цели и вообще препятствует коммуникации, это – **противники**; противоположный класс действующих сил стремится облегчить продвижение героя к цели, это – **помощники**. **Получателем** является не какой-то персонаж, а некое понятие. 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.

Отправителем может быть и один персонаж, и группа персонажей (новгородское вече, группа заговорщиков и т.д.), 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» Л. Андреева – отправитель, Человек – субъект.

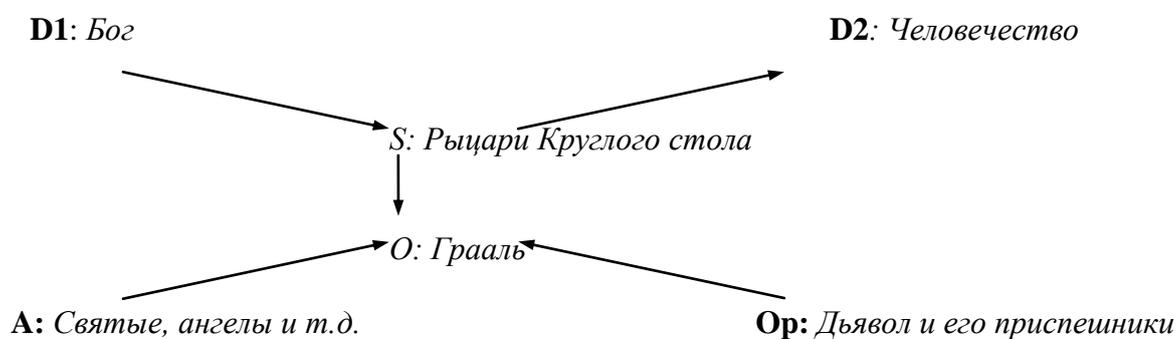
Субъект – им может являться персонаж или группа персонажей (например, Три мушкетера, Рыцари Круглого стола, «ночлежка» в «На дне» Горького и т.д.)

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.).

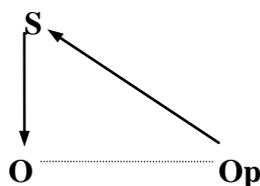
Чтобы привести какой-либо пример, мы возьмем схему, приведенную Юберсфельд⁸⁹, где D1 – отправитель, D2 – получатель, S – субъект, O – объект, A – помощники, Op – противники.



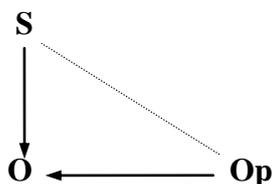
⁸⁹ Ubersfeld A. Lire le theatre. Paris 1977. P. 69.

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:

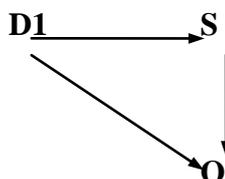


Вначале противник мешает непосредственно субъекту, чинит ему препятствия. Затем этот треугольник трансформируется, когда противник начинает удерживать непосредственно объект, это происходит, как правило, во второй половине пьесы.

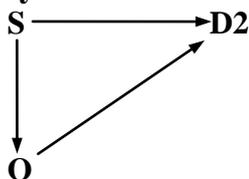


Так, например, внешнее действие в «Ромео и Джульетте» направлено непосредственно на Ромео в первой половине пьесы, даже в сцене «бала», где его главным антагонистом является Тибальт. Во второй половине пьесы, особенно после изгнания его из Вероны, внешнее действие более ориентировано на Джульетту.

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.

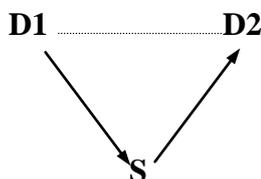


Нам кажется, что нет необходимости особо комментировать последние два треугольника, т.к. «давление» отправителя на ось «субъект – объект» присуще связям и реалиям нашего действительного мира того, что окружает нас и переживается в форме чувств, т.е. психологии. Взаимоотношение оси «субъект – объект» 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 свойствен 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:

4. «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 нетрудно увидеть, что для него ситуация ухудшается. Он разделяется, разрывается, расплывается в многочисленных интерпретациях»⁹⁰. Юберсфельд настаивает, что персонаж в его классическом виде не может более существовать. За время существования западного театра персонаж претерпел существенное изменение. В древнегреческом театре понятие «персонаж» означало ту роль, которую исполнял актер. 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»⁹¹), а Брехт начал демонтаж персонажа в пользу фабулы.

На сегодняшний день персонаж стал полиморфным и трудно определяемым. В нем необходимо видеть **актант, актера, роль**, а в перспективе современного семиотического исследования – место **функционирования** (действия), «но никак не копию сущности»⁹². Эта многозначность подхода (в отличие от тотального подхода к персонажу прошлой традиции) заставила Юберсфельд создать систему анализа персонажа. Мы на ней не будем подробно останавливаться, т.к. данная тема относится больше к сценическому существованию актера, а не к драматургическому анализу.

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 несколько 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

⁹⁰ Там же. С.119.

⁹¹ Более подробно о приеме «театр в театре» см.: Пави В. Словарь театра. С. 349.

⁹² Там же.

логическом уровне простроить или найти ошибку в элементарных структурах значений. Это самый глубинный 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 сюжетов⁹³.

При исполнении, т.е. непосредственно театральном 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 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.

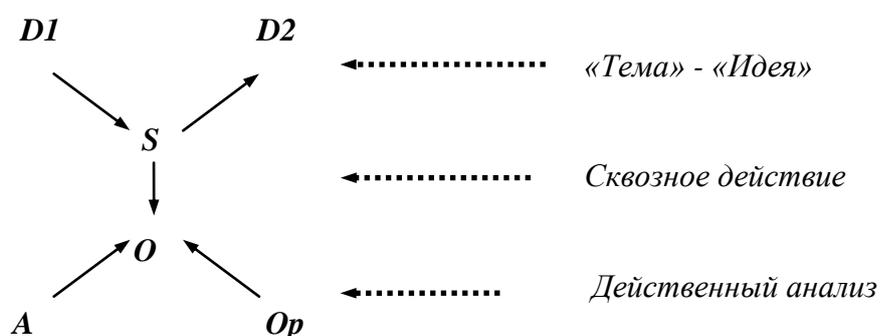
⁹³ Более подробно см.: Ubersfeld A. Lire le theatre. Paris 1977. P. 67-68.

§ 4. Место актантной модели в системе анализов драматического 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 драматического произведения целостной и органичной системой. Данная модель не подменяет собой ни 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 знакомо 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.

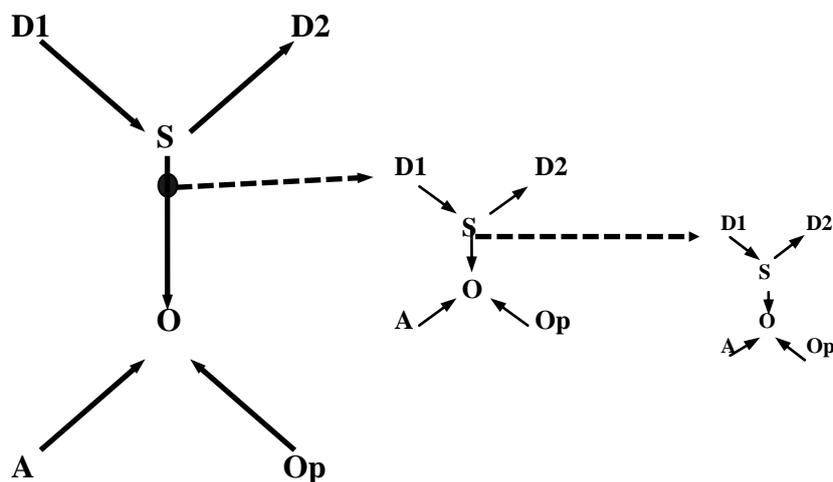


Объект заменяется понятием «сверхзадача», но тем не менее не исчерпывается. Сверхзадача – это не цель исканий, скорее смысловое назначение действия, мы бы сказали – «идея в действии». Актантная модель не подменяет остальные системы анализа, но на ней хорошо видны зоны их смыкания и пересечения. Она необходимый элемент в комплексном анализе драматического произведения.

§ 5. Особенности и затруднения в практическом применении актантной модели.

В заключение 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 шести 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:*



Рекомендуемая литература:

1. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология, 1996, № 1.
2. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.

* * *

СХЕМА АНАЛИЗА ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Подводя итог всему вышеизложенному можно предложить следующую схему анализа драматического произведения по всем вышеизложенным темам.

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;*

– *полилог;*

– *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.

* * *

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Введение.

- Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Прогресс, 1978.
- Волькенштейн В. М. Драматургия. – М.: Советский писатель, 1960.
- Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000.
- Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001.
- Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов. / Сост., общ. ред., коммент. и биографич. Очерки С.С. Стахорского – М.: ГИТИС, 1988.
- Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
- Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. – М.: ГИТИС, 1980.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1996.

Конструкция драмы.

- Гессен Р. Технические приемы драмы. Руководство для начинающих драматургов. Серия: Энциклопедия сценического самообразования. Том пятый – С-Петербург, Издание журнала театр и искусство, 1912 г.
- Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001.
- Театральная энциклопедия. Под ред. Мокульского С. В 5 т. – М.: Советская энциклопедия, 1961-1967.

Идейно-тематический анализ.

- 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.
- Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001.
- 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.
- Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. – М., Наука, 1971.
- Театральная энциклопедия. Под ред. Мокульского С. В 5 т. – М.: Советская энциклопедия, 1961-1967.
- Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория. Учебник для студентов ин-тов культуры. – М.: Просвещение, 1981.

Анализ действия пьесы.

- Блок В.Б. Система Станиславского и проблемы драматургии. – М., 1963.

- Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001.
- Кнебель М.О. Поэзия педагогики. – М.: Искусство, 1976.
- Кнебель М.О. Что мне кажется особенно важным. – М.: Искусство, 1971.
- Костелянец Б. О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. – М.: Совпадение, 2007.
- Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1957.
- Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. – М.: Искусство, 1954-1961.
- Шкловский В.Б. Развертывание сюжета. – Пг., 1921.
- Эко У. Имя Розы. – М.: Книжная палата, 1989.

Формально-композиционный анализ.

- Аристотель. Поэтика.
- Выготский Л.С. Психология искусства. – Мн.: Современное слово, 1998.
- Гегель. Эстетика. В 4-х т. – М.: Искусство, 1969-1973, Т.3.
- Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М.: ТПС «Союзтеатр», 1992.
- Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1982.
- Ортега-и-Гасет. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991.
- Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. – М.: ГИТИС, 1980.
- Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, 1969.
- Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978.
- Шкловский В. Техника писательского ремесла. – М.-Л.: Молодая гвардия, 1928.
- 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.

Текстовый анализ.

- Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977.
- Как всегда об авангарде / Антология французского театрального авангарда. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1992.
- Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1982.
- Кожин В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: в 3-х т. Т.1 – М.: Институт мировой литературы Академии наук СССР, 1964.
- Кургинян М.С. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: в 3-х т. Т.1 – М.: Институт мировой литературы Академии наук СССР, 1964.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис, 1992.

- Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. – М.: ГИТИС, 1980.
- Пушкин А.С. «О народной драме и о «Марфе Посаднице» М.П. Погодина.
- Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978.
- Холодов Е.Г. Композиция драмы. – М.: Искусство, 1957.
- Эко У. Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989.
- Якубинский Л.П. О диалогической речи. // Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. – М.: Наука, 1986.
- Ubersfeld A. Lire le theatre. – Paris, 1977.

Актантная модель.

- Пропп В. Морфология сказки. – Л.: Academia, 1928.
- Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000.
- Ubersfeld A. Lire le theatre. – Paris, 1977.