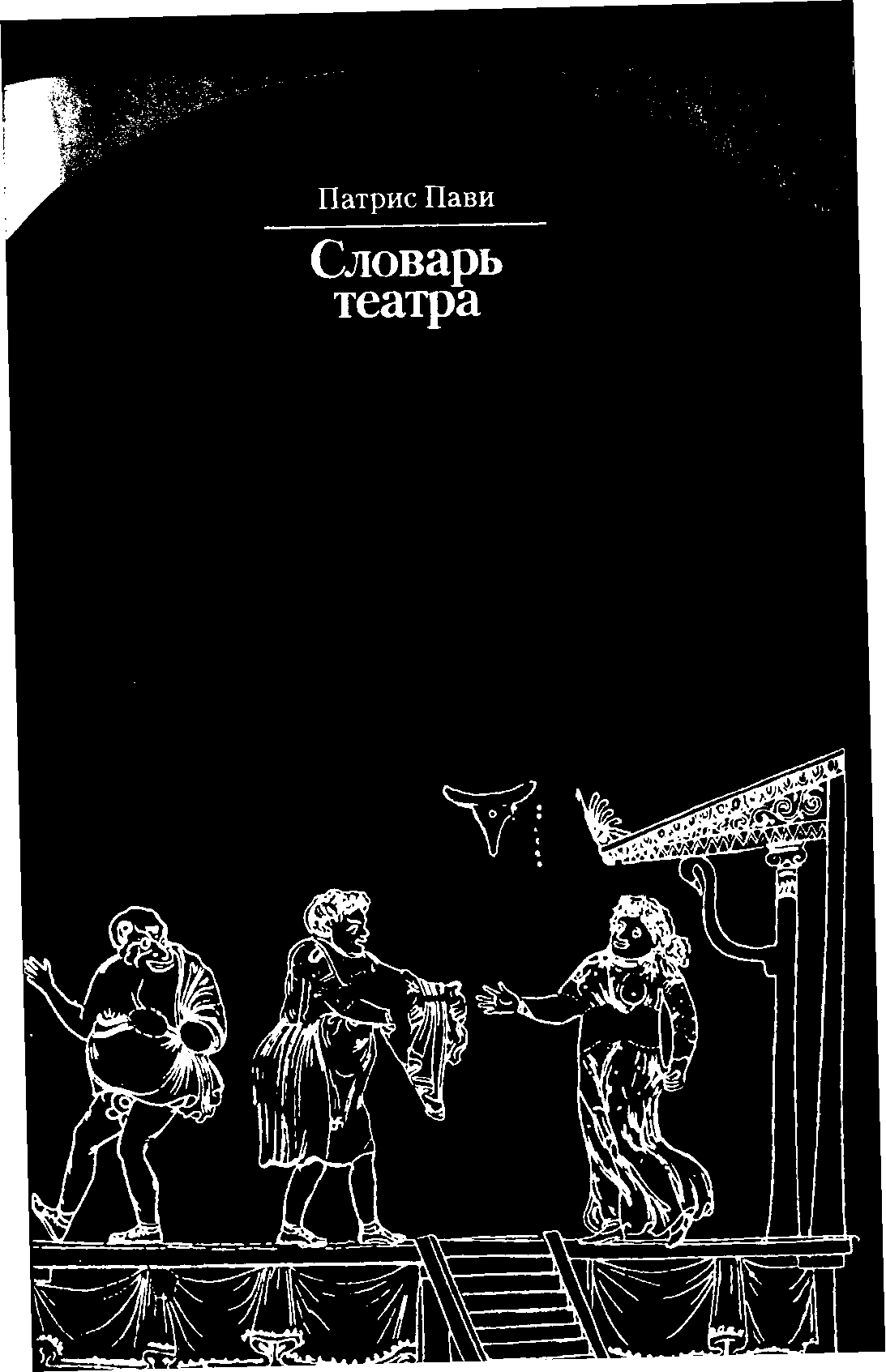
ПатрисПави

I I

Словарь театра

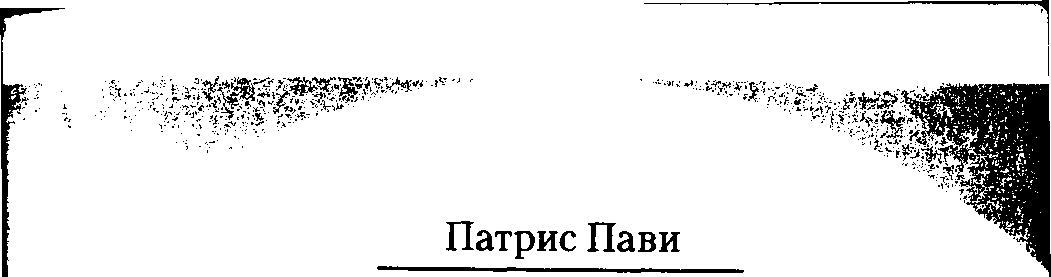


Patrice Pavis

Dictionnaire du theatre

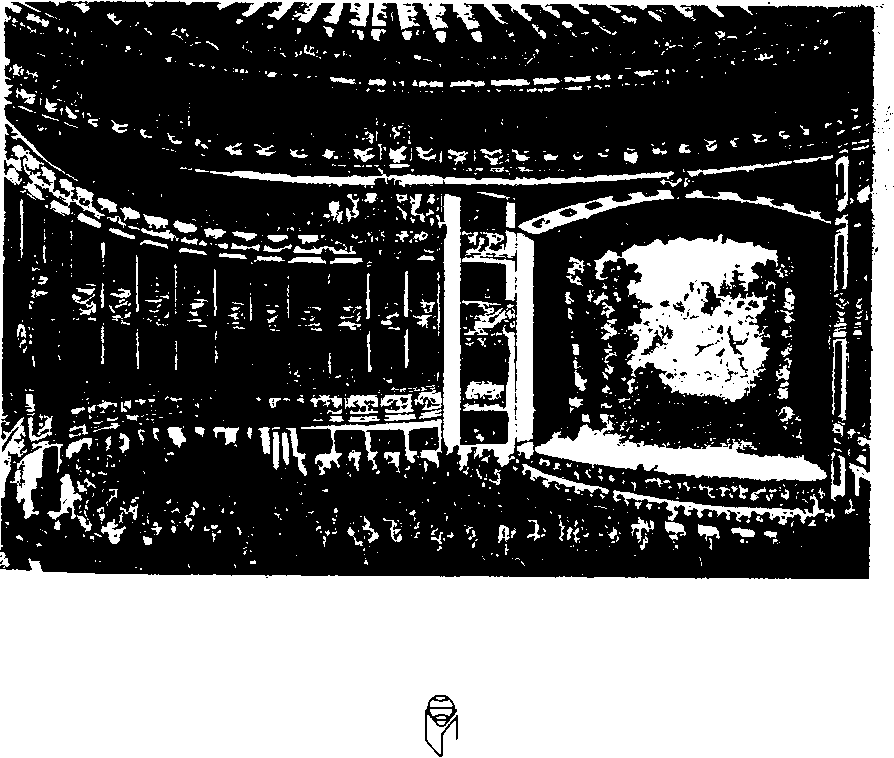


MESSIDOR EDITIONS SOCIALES PARIS 1987



Словарь театра

Перевод с французского Под редакцией К. Разлогова



«ПРОГРЕСС» МОСКВА 1991

Переводчики: Jl. Баженова, И. Вахта, О. Васильева, А. Горячев, С. Иванов, Е. Разлогова, J3. Стариков

Специальный редактор: Г. Беляева

Редакторы: Е. Губский, Е. Гущина, Г Кораблева, Н. Медведева

Художник: В. Новиков

Фирма «Прогресс-Энциклопедия» Директор фирмы: Е. Губский

Пави П.

П12 Словарь театра: Пер. с фр. — М.: Прогресс, 1991. — 504 е.: ил.

Словарь П. Пави является значительным достижением науки о театре и переведен на ряд европейских языков.

В него включено около 700 основных театроведческих понятий о совре­менном театральном процессе, а также обширный библиографический мате­риал по проблемам искусства театра.

ББК 85.33

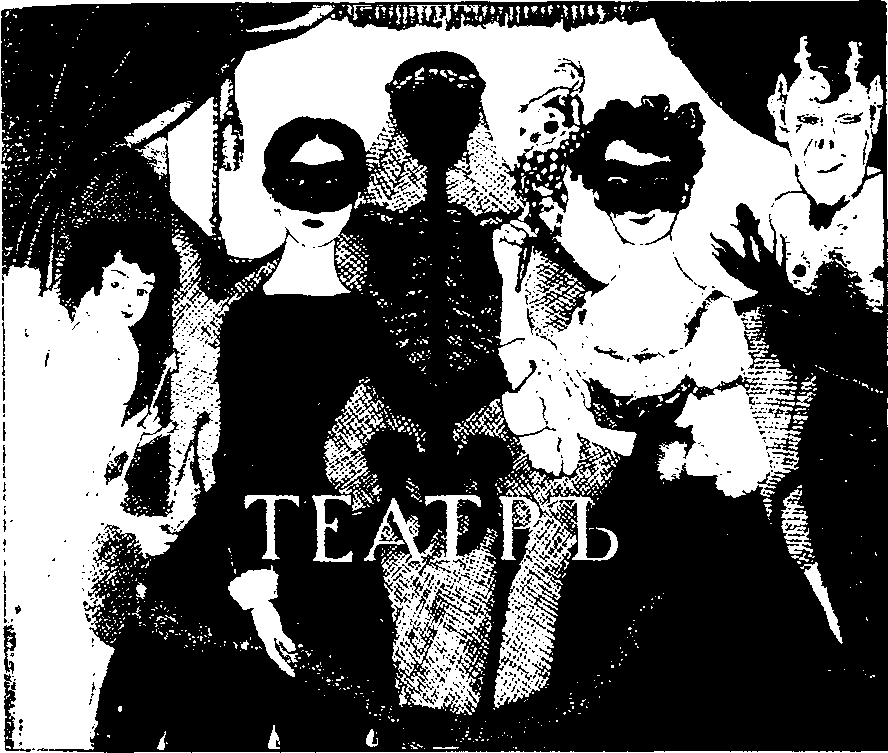
© Messidor/Editions sociales, Paris 1987 © Перевод на русский язык, иллюстрации — издательство ««Прогресс», 1991

ISBN 5-01-002106-4

\* \* \* I«

Памяти Маргиты Заградннковой Зайко-Бойко и Мумушке

+ I\* »Т 1\*\*4 И'



Вместо предисловия

Успех, выпавший во Франции на долю «Словаря театра» Патриса Пави, лучшее доказательство не только его полезности, но и необхо­димости.

Такой словарь не просто опись понятий, касающихся только од­ного лишь театра, но он имеет отношение ко всем гуманитарным наукам, так называемым проблемам коммуникации.

Известно, что театр — важнейшая художественная практика, вос­ходящая к древнейшей истории человечества. «Словарь театра» П. Пави утверждает непрерывность процесса взаимодействия меж­ду этой культурной практикой, известной с незапамятных времен, и наиболее современными формами искусства и эстетики.

Театр — закодированная практика, а расшифровка кодов необхо­дима и крайне увлекательна: идет ли речь о продолжающих сущест­вовать до сих пор кодах, определявших формы прошлого, или о новых кодах, создающихся и утверждающихся сегодня. Поневоле подобный словарь, который не является словарем истории театра (авторов и произведений), учитывает эволюцию театральных форм и методов, для того чтобы их зафиксировать. Поскольку театр пред­стает в двойственном аспекте театрального письма и художественной сценической практики, постольку «Словарь театра» представляет вы­яснение сущности современной революции, происходящей в гума­нитарных науках, и поэтому неизбежно выходит за рамки только одной театральной дисциплины.

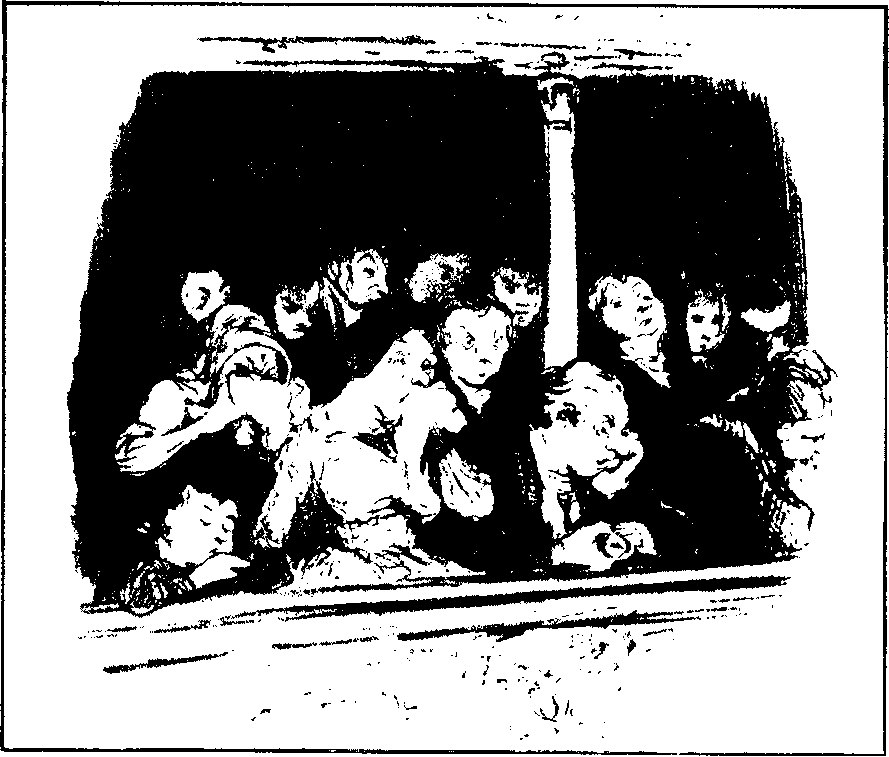
Лингвистика и семиотика становятся новыми инструментами ис­следования художественного универсума, в котором соединяются языковые средства и любая несловесная художественная практика: театр представляет собой систему самых различных визуальных, звуковых, статических и динамических, словесных и несловесных знаков. Словарь П. Пави есть справочник множественных подходов, позволяющих фиксировать это многообразие знаков.

К этому следует добавить важнейший метод — прагматику, кото­рая позволяет выявить в театре не только сложный механизм, но и коммуникационный универсум. Множественность подходов П. Па­ви скрещивает с множественностью методов, для того чтобы дать возможность с помощью отсылок обозреть ту или иную театральную сферу, а также очертить все пространство в рамках того или иного метода. Таким образом, словарь находится на стыке между семиоло­гией и прагматикой и старым театральным функциональным, исто­рическим перечнем. Цели, поставленные перед этой работой, требу­ют огромной культуры, выходящей за пределы области французско­го и даже латинского театра, античной, а также германской, англо­саксонской и всех ветвей огромной славянской культуры. Сюда во­влечены и вписаны все самые последние работы, способные непос­редственно высветить театральную сферу; имеются исчерпывающая и точно используемая библиография.

Открытость новому не мешает П. Пави отмечать понятия и фор­мулировки старой риторики и искусства театра. Он не забывает и о литературных жанрах, а «Поэтика» Аристотеля, хотя и разложена в словаре на мелкие фрагменты, восстанавливается благодаря цитатам и отсылкам.

Представленная опись способов прочтения театра была бы непол­ной, если бы одновременно со всей осторожностью и сдеражнностыо она не являлась инструментом критики, если бы она не открывала в самой идее театра теоретического и практического его исследования — одновременно прямо относящегося к делу и чуть дистанцирован­ного, точного и гибкого. Это не удивительно для П. Пави, работы которого как в области театральных форм прошлого (Мариво, на­пример), так и современных представлений, свидетельствуют о ма­стерстве критика. Театральная теория, свободно выделяемая из этого словаря, не исключает успеха различных театральных форм, однако она неизменно напоминает: они не безразличны, не формальны и не формалистичны. Формы красноречивы — они свидетельствуют об отношении художника к миру.

Анн Юберсфельд



От автора

Алфавитный порядок, в котором представлены статьи первого издания этого словаря (1980), сразу же заключил работу в пределы от I'absurde (Абсурд) до le vraisernblable (Правдоподобие). Настоящее издание, не выходит за эти трагикомические рамки, несмотря на то, что оно существенно исправлено и значительно дополнено. Энцик­лопедический замысел по-прежнему представляется мне непомер­ным как в смысле полноты, так и притязаний, однако законным и необходимым тем более, что существует стремление понять много­образие и всеобъемлющий характер театрального феномена. Не­смотря на все коварные случайности словаря и всю его жесткость, это новое издание, задуманное в том же духе, обогатилось многими статьями и добавлениями. Книга — нечто большее, чем приведение в порядок или переделка имеющегося в наличии материала. Нескон­чаемая работа с отсылками неуловимо плетет ткань текста, который требует беспрерывного пересмотра и исправлений с учетом текущего момента.

ч

В самом деле, театр — самое хрупкое, самое эфемерное, самое восприимчивое из всех искусств в контексте эпохи. Невозможно понять это, не переосмысливая основные его слагаемые и не обозре­вая периодически здание театральной критики. Радикальные изме­нения в практике и теории театра делают возможным подведение критического итога, размышления о целом. Театральная деятель­ность никогда еще не была столь интенсивной и столь неуправляе­мой, если иметь в виду множество языков, разные компоненты вос­приятия и многоликость публики. Современный зритель отличается невероятной терпимостью к экспериментам авангарда. Сейчас его трудно удивить или шокировать. Ему мало пребывать в восхищении, восторге или поддаваться очарованию, ему требуется технический или философский комментарий. Кстати, театр уже не боится теоре­тизирования по поводу своей практики, вплоть до того, что подчас оно становится предметом его творений. Примет ли человек, нако­нец, театр всерьез, будет ли считать его важнейшим и автономным искусством, а не филиалом литературы, ухудшенным вариантом кино или ярмарочным фокусничеством?

За последние годы театрология развивалась под влиянием гума­нитарных наук; бурно возросло количество предметов исследования театра и методологий. Разделенная на части, дробная форма словаря наиболее' приемлема для того, чтобы учесть фрагменты и осколки, не создавая при этом иллюзии единства или всеобъемлемости. Тео­рия требует точного метаязыка, без упрощения определяющего чрез­вычайно сложные понятия. Это поиск скорее методологического, чем терминологического порядка: он не описывает вещи с точно очерченными границами, но очерчивает эти границы, описывая предмет в движении. В бесконечном сочетании определений границ, наименований и ссылок словарь дает возможность размышлять о театре и жизни, о которой он говорит (не смею сказать: «которую он представляет»).

Сложность теорий является, однако, всего лишь бледным отраже­нием бесконечного богатства театральных экспериментов в совре­менную эпоху. Многие из них получили определенную завершен­ность, идет ли речь о поисках новых пространственных структур, пластической выразительности, прочтения заново классиков или же важнейшей связи между актером и зрителем. С другой стороны, мы питаем недоверие к декларациям, провозглашающим конец теат­ральной режиссуры, исчезновение теории, возврат к очевидности текста или неоспоримость примата актера, ибо в целом эти деклара­ции свидетельствуют об отказе мыслить и познавать смысл, о воз­вращении к критическому абскурантизму. В эпоху идеологической неуверенности, когда довольно двух каких-нибудь быстро устарева­ющих понятий или герменевтических новаций, чтобы списать гума- мистическое наследие, историческое и структуральное мышление представляется нам более чем когда-либо необходимым, дабы не поддаться головокружению от релятивизма и теоретического эсте­тизма.

В этом словаре прежде всего предпринимается попытка прояснить весьма запутанные понятия, бытующие в критике. Даже если это делается окольным путем, издание помогает высветить практиче­скую работу по анализу режиссуры, как сущности театрального твор­чества в собственном смысле слова. Чаще, чем этимологию слов и компиляцию определений, словарь представляет и рассматривает различные положения, вводя размышления о театре в более широ­кий интеллектуальный контекст, оценивая влияние средств массо­вой информации, исследуя существующие и воображаемые методо­логические инструменты. Предполагается возможность создания базового словаря театральной критики, с помощью которого осуще­ствлялось бы наблюдение эстетического и идеологического функци­онирования драматического или сценического произведения. Любая лексика фиксирует язык в данный момент его развития, учитывает называющие знаки и очерчивает названные вещи, исходя из суще­ствующих терминов. Таким образом, в первую очередь, я установил список этих терминов. Здесь и начались трудности, так как если существуют понятия, преодолевающие время и границы, то имеют­ся также исторически датированные и устаревшие концепты, ибо они слишком тесно связаны с каким-либо жанром или частной пробле­матикой. Потребовалось выявить оба типа терминов. Хотя я более всего привержен современному употреблению терминологии, мне показалось полезным сохранить также понятия более классические, если учесть, что некоторые из них переосмысляются (например: Актер, Вымысел, Катарсис). Следовательно, одно и то же понятие нередко имеет отсылку к историческому или же иному противореча­щему употреблению.

Эта толковая энциклопедия касается, главным образом, западной театральной традиции, в общем от Аристотеля до Боба Вильсона... Она не включает внеевропейские формы, в частности, традиционно­го театра Востока, которые относятся к совершенно иному ценност­ному плану. Кроме того, она ограничивается собственно театром и исключает — подчас несколько произвольно — смежные зрелищные формы: танец, цирк, пантомиму, оперу, кукольный театр и т. п. Эти формы рассмотрены лишь в той мере, в какой они относятся к театру вообще (ср.: Марионетка и актер, Музыка к спектаклю и т. д.). С другой стороны, влияние средств массовой информации, в частно­сти кино, телевидения и радио, настолько велико, что во многих статьях я счел необходимым выявить его признаки в современной практике.

Здесь отсутствует список художников, творческих направлений и театров (даже в том случае, когда в статьях словаря совершенно очевидны ссылки на них), зато содержится представление о крупных проблемах драматургии, эстетики, герменевтики и театральной се­миологии.

Наряду с этими достаточно техническими понятиями я уделил большое внимание статьям, касающимся обширных вопросов эсте­тики, методов анализа или форм представления. Здесь меньше, чем где-либо лексиколог не мог бы претендовать на объективность. Ему необходимо сказать свое слово в существующих дискуссиях, выра­зить собственные соображения, не прятаться за колонки словаря. И поэтому я счел также необходимым дать ссылки на позиции статей собственной библиографии. Ради большей точности можно обра­титься к более подробной библиографии, указанной в некоторых статьях.

Общее определение, которым открывается большинство статей, является ориентировочным и не претендует на незыблемость терми­нов и проблематики. Таким образом, определение имеет самый об­щий смысл и не должно пониматься как безоговорочное. Методоло­гическая дискуссия направлена на то, чтобы способствовать упроще­нию определения, расширяя обсуждение и включая его в теоретиче­ский и эстетический контекст. И здесь разница между словарем и систематическим научным сочинением проявляется наиболее яр­ко. Каждая статья демонстрирует трудности ее использования в общей теории; она как бы отправная точка и открытие в направле­нии драматического и сценического универсума; она позволяет угадывать в целом тончайшую конструкцию, которая его очерчи­вает и предполагает. Отсюда частые отсылки, помимо разгрузки текста позволяющие наметить некоторые тропинки и маршруты в весьма «густом критическом лесу». Читатель сможет, если ему угодно, продвигаться с собственной скоростью, с помощью систе­матического указателя (с. XV—XX).

Представляя собой мгновенно запечатленную картину эволюции театра, эта книга, я надеюсь, не имеет ничего общего ни со спокойной уверенностью телефонного справочника, ни с добросовестностью уголовного кодекса. Ибо, если она и предлагает структурную интер­претацию текстового и сценического функционирования, то эта мо­ментально запечатленная картина не содержит ничего ни оконча­тельного, ни нормативного. Острота взгляда здесь как бы зиждется на хрупкости. Всякий неуместный термин делает неуместным и зда­ние в целом: у меня была возможность убедиться в этом за последние десять лет...

Учтенные в словаре термины, избранные как в виду их употреби­тельности в истории критики, так и с точки зрения их полезности для описания феноменов, можно было бы сгруппировать на основе сопо­ставления, в восемь категорий систематического указателя:

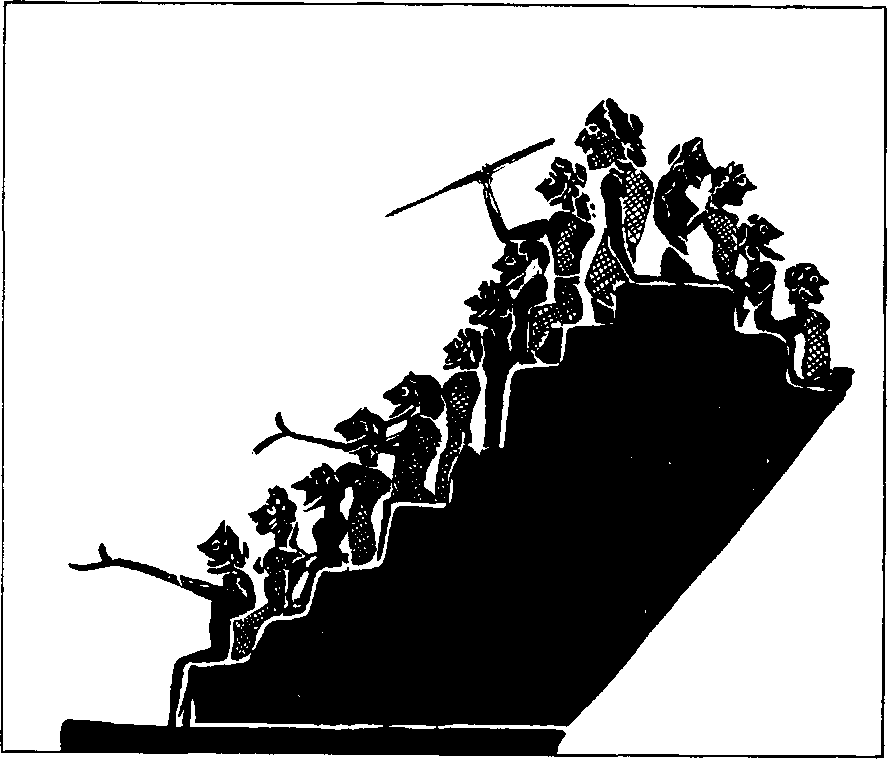
* драматургия, изучающая действие, персонажей, пространство и время, все вопросы, способствующие созданию театральной прак­тики;
* текст и дискурс, основные компоненты и внутренние механизмы представления;
* актер и персонаж, составляющие обе стороны всякого представ­ления человеческих действий и поступков;

—жанры и формы: перечисляются и описываются основные подраз­деления, в частности существующие поныне; —режиссура и способ донесения смысла и значения пьесы, за иск­лючением технических терминов театральной машинерии;

* структурные принципы и вопросы эстетики, не связанные непос­редственно с театром, но необходимые для осмысления вопросов театральной эстетики и организации;
* восприятие спектакля с точки зрения публики, включая все гер­меневтические действия, которые предполагает это восприятие;
* семиология, отнюдь не являющаяся новой наукой, подменяющей собой другие дисциплины, но представляющая пропедевтичское эпистемиологическое размышление о создании, расположении и восприятии знаков.

Такая структура энциклопедического словаря беспрепятственно позволяет рассматривать проблемы практики и теории театра. Этот сизифов труд, по меньшей мере, помогает выправить семантиче­скую и историческую неупорядоченность: происходящие от одного греческого корня thea (процесс смотрения) theoria (теория) и theatron (театр), в течение короткого момента всего лишь в тридцать веков оказались разделенными. На всем пространстве между Vabsurde (Аб­сурд) и le vraisemblable (Правдоподобие), за исключением нескольких страниц предисловия, я хотел бы навсегда примирить их.

ПатрисПави, ноябрь 1986 г.



Систематический указатель

Драматургия

Агон

Адаптация Акт

Анагноризис Анализ драматургиче­ский

Аналитическая (техника,

драма) Апарте

Аранжировка (мизансце­на) Вестник Внесценическое Внетекстовое

Возможный Время

Вымысел (художествен­ный) Гамартия Гибрис Глашатай Гэг

Действие

Действие словесное Deus ex machine, Диегесис Дилемма Драматизация Драматическое и эпиче­ское

Драматург

Драматургический ана­лиз Драматургия Драматургия классици­стическая Единства (три) Единство времени Единство действия Единство места Заключение Замедление действия Имбролио Имитация Интерес Интрига

Интрига вторичная

Историзация

История

Источник

Катастрофа

Квипрокво

Композиция драматурги­ческая Композиция парадосаль-

ная Контрапункт Контринтрига Конфликт Концовка

Краткое содержание Кризис

Крупный план Литература драматиче­ская Массовка Мимесис Миф

Моделирование

Молчание

Мотив

Мотивация

Напряжение

Напряженное ожидание

Недоразумение

Необходимое

Неожиданная развязка

Неожиданный поворот

Неожиданный поворот

действия Нить

Осложнение

Ошибка

Парабазис

Парабола

Пароксизм

Пауза

Перипетия

Правдоподобное, правдо­подобие Практика театральная Предисловие Предуведомление Препятствие Примирение Примирение финальное Пространство внутрен­нее

Пространство драмати­ческое Протазис

Процесс театральный Пружина драматическая Пьеса бравурная Работа за столом Работа театральная Развязка Размышление Разрядка комическая Реальность представлен­ная

Реальность театральная

Резкая перемена

Репертуар

Репетиция

Реплика

Ретроспекция

Связки сценические

Случай

Спор

Среда

Структура драматическая

Сцепление

Сюжет

Театрализация

Театроведение

Театрология

Теория театра

Тейхоскопия

Точка зрения

Точка интеграции

Точка кульминационная

(кульминация) Точка отправная Точка поворота Три единства Узел

Узнавание

Учреждение театральное Фабула

Фокусирование (фокали-

зация) Функция Хор

Экспозиция Эпизация театра Эпизод Эпилог Эпитазис

Эпический (театр...)

Текст и дискурс

Автор пьесы Александрийский стих

Анализ повествования Афоризм Версификация Высказывание-резуль­тат, высказывание- процесс Грамматика текста Двусмысленность Дейксис Диалог Диалогизм Дидаскалии Дикция Дискурс Дифирамб Зонг

. Интонация Канва

Конкретизация

Контекст

Красноречие

Лейтмотив

Максимы

Меяопея

Метафора, метонимия

Модализация

Модальность

Монолог

Монтаж

Название пьесы

Нарративность, наррато-

логия Паратекст

Перевод театральный Письмо сценическое Повествование (нарра- ция)

Повествователь (нарра-

тор) Подтекст Посвящение Пословица драматиче­ская

Поэма драматическая

Предисловие

Пресуппозиция

Программа

Пролог

Просодия

Пространство текстовое

Разговор

Рассказ

Резюме пьесы

Речитатив

Риторика

Сентенции (или макси­мы)

Сказанное и несказанное

Скандирование

Скетч

Скрипт

Слово авторское Советник литератур­ный Солилоквий Стансы Стихомифия Тезис

Текст драматургический Текст и контртекст Текст и сцена Текст основной, текст

второстепенный Текстуализация Теория текста Тирада

Указания пространствен-

но-временные Указания сценические Чтение наизусть Чтец Эпилог

Актер и персонаж

Актант

Актантная (модель...) Актер

Актер (сотёШеп)

Алазон

Амплуа

Антагонист

Антигерой

Антономазия

Арлекинада

Архетип

Безречевого выражения

(прием...) Биомеханика Бродячий артист Буффон (шут) Взгляд Видение

Выражение драматичское Выражение лица Выразительность тела Выходная роль

Герой

Gestus ("гест") Голос

Девтерагонист

Декламация

Дикция

Dramatis personae

Естественное

Жест

Жестуальность (пласти­ка) Игра

Игра (средневековая) Игра драматическая Игра и контригра Игра и предыгра Игра немая Игра сценическая Игра языковая Идентификация Имена действующих лиц Импровизация Инженю

Интерлюдийность

Камеристка (горничная)

Кинесика

Комедианство

Конфигурация

Корифей

Лацци

Марионетка (и актер)

Мим

Мимика

Наперсник

Пантомима

Паралингвистические

(элементы...) Переодевание Переодевание (костюми­ровка) Персонаж Пластика Позиция Призрак Присутствие Проксемика Просодия Простодушный Протагонист Работа с актером Распределение ролей Резонер Роль Слуга

Совокупность действий

Созвездие персонажей

Состав исполнителей

Социальное положение

Список действующих лиц

Статисты (фигуранты)

Стереотип

Субретка

Сюрмарионетка

Тело

Теория актера Тип (или типический пер­сонаж) Тон (манера говорить) Тритагонист Фантом (призрак) Фанфарон Фигляр Фигура Характер

Характеристика (персо­нажа) Язык жестов

Жанры и формы

Авангард Агитация Антимаска Антитеатр

Аристотелевский (те­атр...) Ателланы Аутосакраменталь Балет придворный Бульвар Буржуазный Водевиль Выступление Героикомическое Героический Двусмысленность Дивертисмент Дидактический Документальный (те­атр...) Драма

Драма буржуазная Драма историческая Драма литургическая Жанр

Жестикуляционный Игра (средневековая)

Игра драматическая

Интерлюдия

Интермедия

Кафе-театр

Comedia

Сот€ die й tiroir

Комедия

Комедия античная Комедия-балет Комедия буржуазная Комедия бурлескная Комедия высокая и низ­кая

Комедия героическая

Комедия идей

Комедия интриги

Комедия легкая

Комедия новая

Комедия нравов

Комедия пасторальная

Комедия салонная

Комедия сатирическая

Комедия сентименталная

Комедия серьезная

Комедия ситуаций

Комедия слезливая

Комедия темпераментов

Комедия характеров

Комедия черная

Commedia deU'arte

Commedia erudita

Леве де ридо

Лоа

Маски

Маскарад

Массы

Мелодрама

Метатеатр (метапьеса)

Мимодрама (пантомима)

Миракль

Мистерия

Моралитэ

Настроение

Остроумный пустячок

Парад

Пародия

Педагогический (театр...)

Перформанс

Повседневность

Поучение

Психодрама

Пьеса

Пьеса дидактическая Пьеса для чтения

Пьеса историческая Пьеса народная Пьеса немая Пьеса одноактная Пьеса плаща и шпаги Пьеса проблемная Пьеса программная Пьеса, пышно постав­ленная Пьеса с использованием

механизмом Пьеса, хорошо сделан­ная

Радио и театр

Радиопьеса

Ритуал (театр и...)

Сайнет

Соти

Спектакль в концертном

исполнении Спектакль-чтение Средства массовой ин­формации и театр Страсти Театр абсурда Театр агитпропа Театр-арена Театр бедный Театр бульваров Театр буржуазный Театр в кресле Театр в театре Театр герильи Театр дидактический Театр документальный Театр женский Театр жестокости Театр камерный Театр-лаборатория Театр массовый Театр материалистиче­ский Театр мира Театр народный Театр невидимый Театр окружающей среды Театр пластический Театр повествования Театр повседневности Театр политический Театр программный Театр синтетический Театр спонтанный Театр тотальный Театр улицы

Театр участия Театр чистый Театр эксперименталь­ный

Театр эпический Телевидение и театр Трагедия

Трагедия домашняя (бур­жуазная) Трагедия политическая Трагикомедия Трагикомическое Трагическое Участие Фантасмагория Фарс Феерия Фиабеска

Формы театральные

Хроника

Хэппенинг

Церемония

Экспериментальный

Экспромт

Энтремес

Эпический (театр...)

Режиссура

Ad spectatores

Анимация

Антракт

Веристское (представле­ние...) Голос Грим

Декорация Декорация звуковая Декорация конструируе­мая

Декорация симультанная Декорация словесная Декорация устная Журнал заведующего по­становочной частью Заведующий постановоч­ной частью Занавес Звук

Звукомонтаж Искусства представления Искусство спектакля Искусство сценическое

Искусство театральное

Картина

Картина живая

Костюм

Кулисы

Материалы сценические Машинист сцены Место сценическое Место театральное Механизация театра Мизансцена Модель (постановки...) Музыка к спектаклю Натуралистическое (представление...) Образ Объект

Обращение к публике

Опсис

Оркестр

Освещение

Перемещение

Площадка игровая

Подмостки

Помощник режиссера по литературной части (редактор) Портрет актера Постановочная часть Правая и левая сторона

сцены Практик Пратикабль

Представление верист- ское

Представление натурали­стическое Представление театраль­ное

Премизансцена Производство театраль­ное

Пространство (театраль­ное)

Пространство игровое

(жестикуляционное) Пространство сцениче­ское Психоанализ Радиопостановка Разучивание Рампа Расстановка

Реалистическое (пред­ставление...)

Режиссер Реквизит

(Ре)театрал изация

Ритм

Ритмика

Руководитель (театраль­ной труппы) Свет Событие Спектакль Сцена

Сцена другая

Сценарий

Сценический

Сценография

Творчество коллективное

Театрализация

Театральность

Театральный

Театрон

Текст зрелищный Текст и сцена Текст сценический Темп

Тетрадь (постановки) Устройство сцены Фантазма (теаггр...) Фестиваль Формализация Фотография театраль­ная

Хореография (и театр) Четвертая стена Эффект звуковой Эффект шумовой

Структурные принципы и вопросы эстетики

Абсурд

Адаптация

Актуализация

Аналогон

Анимация

Антропология театраль­ная

Аполлоновское и диони-

сийское Благопристойность и со­блюдение сценической условности

Брехтовский

Бурлеск

Вкус

Воспроизведение Выразительность (экс­прессия) Гротеск Двойник

Двусмысленность

Диалектика

Дионисийский

Дистанция

Забавный

Закрытость

Ирония

Искусство драматиче­ское Карикатура

Категория драматическая

(театральная) Клише Коллаж Комическое Магия Маска

Математический метод в

театре Мелодраматический Необычное Опыт эстетический Остранение Отрицание Оценка Очуждение Патетическое Пафос Перспектива Правдоподобное, правдо­подобие Прием

Прием перспективы, ухо­дящей в бесконечность Простонародный Раздвоение Разрыв Рамка Ритм

Сакральный

Самопредставление

Саморефлексивность

Сатира

Смех

Смешной

Социокритика

Специфика театральная

Стилизация Стратегия Сущность театра Теория театра Тема

Тревожащая странность

Фантастическое

Форма

Форма закрытая

Форма открытая

Формализм

Ценность

Цитата

Эстетизм

Эстетика театральная Эффект актуализации Эффект очуждения Эффект реальности Эффект театральный Эффект узнавания

Восприятие спектакля

Аплодисменты

Восприятие

Воссоздание

Герменевтика

Доходчивость

Зрелищное

Зритель

Игра и предыгра

Иллюзия

Интерпретация

Катарсис

Клака

Критика театральная Наслаждение от театра

Ожидание

Описание

Опыт эстетический

Отношения сцена—зал

Ощущение

Тема

Условность

Позиция

Посвящение .

Предуведомление

Прочтение

Публика

Связи театральные Сострадание и страх Успех произведения

Семиология

Актантная (модель...) Визуальное и текстуаль­ное

Вопросник-анкета Высказывание—резуль­тат, высказывание- процесс Gesamtkunstwerk Дейксис

Декупаж (деление на час­ти)

Единица минимальная Запись

Знак иконический

Знак театральный

Значение

Избыточность

Изотопия

Индекс

Интертекст

Интертекстуальность

Кодификация Коды в театре Коммуникация несловес­ная

Коммуникация театраль­ная

Компетентность Метаязык Мир возможный Означаемое Означающее Партитура театральная Последовательность (це­почка) Прагматика Праксис

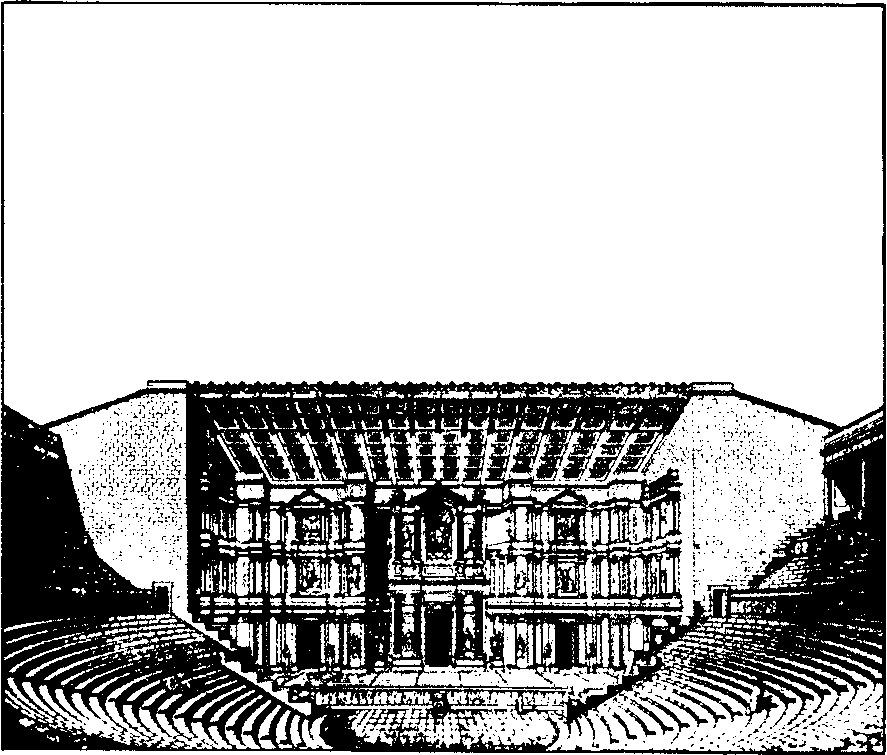
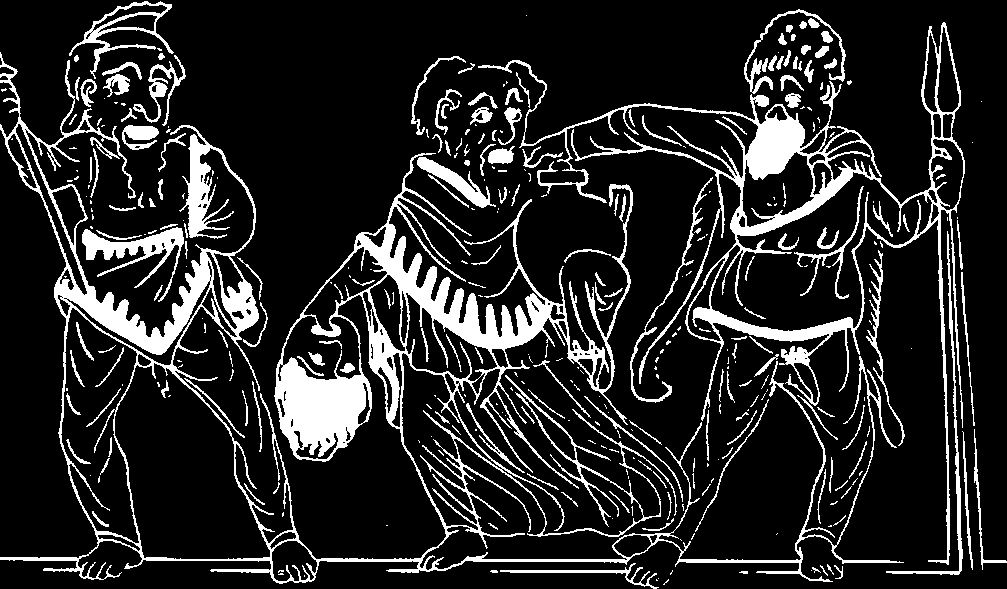
Практика означающая Референт Рефлексивность Сегментация (деление на части)

Семиология театраль­ная

Семиотизация Семиотика театральная Символ Символизация Символизм Система означающая Система сценическая Ситуация высказывания Ситуация драматическая Ситуация языковая Смысл и значение Сообщение театраль­ное Сценограмма Теория театра Язык драматургический, сценический, театраль­ный

К ЧИТАТЕЛЮ

В словаре дается перевод названии статей на францл^ ский, англшскш% немецкий и испанский языки. От­сутствие перевода понятия на один из этих языков оз­начает, что не существует его реального эквивалента. Слова в тексте,\* выделенные курсивом со знаком %, аместе с приведенными в конце статей другими корре­лятивными понятиями состаатяют систему отсылок. Даты в скобках после имен авторов или названий ра­бот позволяют отыскать статью или книгу, о которой идет речь в библиографии в конце словаря. При этом надо иметь в виду, что перед датой стоит порядковый номер, по которому в библиографическом списке мож­но найш автора и произведение. Названия работ, цитируемых в статьях, в списках до- полшггельной литераторы в конце статей не повторя­ются, и в общей библиографии, как правило, указыва­ется дата первого издания. \* 9 Систематическш1 указатель в начале словаря позволя­ет определить место понятия или термина в его кон­цептуальном поле.



АБСУРД

Франц.: absurde; англ.: absurd; нем.:

dasAbsurde; исп.: absurdo.

1. Абсурд осознается как нечто ирраци­ональное, лишенное всякого смысла и логической связи с текстом или сцени­ческим воплощением. Понятие «аб­сурд», пришедшее из философии экзи­стенциализма, включает в себя то, что не находит рационального объяснения; оно отказывает человеку в философ­ском и политическом обосновании его деятельности. Следует различать эле­менты абсурда в театре и современный театр абсурда\*.

В театральном искусстве можно гово­рить об элементах абсурда, не вписыва­ющихся в драматургический, сцениче­ский, идеологический контекст. Такие элементы обнаруживаются в отдельных театральных формах задолго до возник­новения абсурда 50-х гг. (АРИСТОФАН, ПЛАВТ, средневековый фарс, commedia deU'arteЖАРРИ, АПОЛЛИНЕР). Пьесы «Лысая певица» ИОНЕСКО (1950) и «В ожидании Годо» БЕККЕТА (1953) провозгласили рождение театра абсурда в качестве жанра или централь­ной темы. АДАМОВ, ПИНТЕР, ОЛБИ, АРРАБАЛЬ, ПЕНЖЕ—его современ­ные представители.

Помимо алогизма диалога и сцениче­ского воплощения, абсурд часто подра­зумевает аисторичную и недиалектиче­скую драматургическую структуру. Че­ловек есть вечная абстракция, он не спо­собен отыскать точку опоры в безысход­ном поиске постоянно ускользающего от него смысла. Его деятельность утра­чивает внутренний смысл (значение и направленность): фабула подобных про­изведений зачастую кольцеобразна, ее направляет не драматическое действие, а поиск и игра со словами.

1. Это течение восходит к произведени­ям КАМЮ («Посторонний», «Миф о Си­зифе», 1942) и САРТРА («Бытие и небы­тие», 1943). Во время войны и в послево­енный период эти философы написали полный разочарования портрет разру­шенного и раздираемого идеологиче­скими противоречиями мира.

К театральным традициям, предвосхи­тившим современный абсурд, относят фарс\*, парад\*, гротескные интермедии ШЕКСПИРА и романтического театра, commedia dell'arte, не поддающиеся клас­сификации драматические произведе­ния АПОЛЛИНЕРА, ЖАРРИ, ФЕЙДО или ГОМБРОВИЧА. Пьесы КАМЮ и САРТРА («Калигула», «Недоразумение», «За запертой дверью») не отвечают ни одному формальному критерию абсур­да, хотя их персонажи выражают его фи­лософию.

Драма абсурда возникает как антитезис классицистической драма!ургии, эпи­ческой системы БРЕХТА и реализма народного театра {антитеатр\*). Из­любленная форма драмы абсурда ха­рактеризуется отсутствием интриги и четко определенных персонажей: в ней безраздельно царят случайность и изо­бретательность. Театр абсурда отверга­ет всякий психологический и жестику­ляционный миметизм, любые иллюзи­онные эффекты и делает это так ус­пешно, что зритель принимает физиче­скую условность новой фантастиче­ской вселенной. «Фабула» строится вокруг проблемы коммуникации; дра­ма абсурда часто преобразуется в рас­суждение о театре, в метапьесу\*. В сюрреалистских поисках автоматиче­ского письма абсурд почерпнул спо­собность сублимировать в парадок­сальной форме «послание» сна, под­сознания и духовного мира и отыски­вать сценическую метафору для образ­ного его изображения.

1. Существует несколько «стратегий» аб­сурда:

* нигилистский абсурд, не позволяю­щий извлечь даже минимальные сведе­ния о мировоззрении и философских импликациях текста и игры (ИОНЕ­СКО, ХИЛЬДЕСХАЙМЕР);
* абсурд как структурный принцип от­ражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармоничного образа человечества (БЕККЕТ, АДАМОВ);
* сатирический абсурд (в формулиров­ках и интриге), достаточно реалистично описывающий мир (ДЮРРЕНМАТТ, ФРИШ, IPACC, ХАВЕЛЬ). 4. Театр абсурда уже принадлежит исто­рии литературы и даже имеет своих классиков. Его диалог с реалистической драматургией оборвался на полуслове, поскольку БРЕХТ, намечавший адапти­ровать «В ожидании Годо», так и не осу­ществил свой проект. Возрождаясь на Востоке в творчестве таких авторов, как ГАВЕЛ и МРОЖЕК, или на Западе в языковых играх а la Витгенштейн (ХАН- ДКЕ, ХИЛЬДЕСХАЙМЕР), абсурд про­должает оказывать влияние на стиль со­временных произведений и намеренно вызывающие постановки сугубо «клас­сических» текстов.

\*Другие коррелятивные понятия:

Комическое, Трагикомическое, Тра­гическое.

'Дополнительная литература:

Hildesheimer, 1960; Esslin, 1962;

Ionesco, 1955,1962,1966.

АВАНГАРД

Франц.: avant-garde; англ.: avant- garde; нем.: Avantgarde; и с п.: vanguardia.

См.: ТЕАТР ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ

АВТОР ПЬЕСЫ

Франц.: auteur dramatique; англ.: dramatist, playwright; нем.: Biihnenautor, DramatUcer, исп.: autor dramdtico.

1. В настоящее время этот термин употребляется чаще, чем термин дра­матург\* (во французском языке уста­ревшего или употребляемого в совре­менном, профессиональном смысле «литературный консультант»), или «по­мощник режиссера по литературной части», или «редактор», а также термин «драматический поэт» (архаичного и относящегося к автору, пишущему преимущественно стихи, но не работа­ющему над спектаклем). С течением времени положение автора существен­но менялось. До начала XVII в. автор во Франции — всего лишь простой по­ставщик текстов. И только благодаря П. КОРНЕЛЮ драматург становится личностью в общественном смысле, лицом, играющим важнейшую роль в работе над представлением. В ходе эволюции театра его роль может пока­заться даже непропорционально боль­шой по сравнению с ролью постанов­щика и режиссера (функции которого определяются только к концу XIX в.) и особенно по сравнению с актером, по выражению ГЕГЕЛЯ, лишь «инстру­ментом, на котором играет автор, губ­кой, впитывающей краски и передаю­щей их безо всякого изменения».

* 1. Теория театра имеет тенденцию подменять автора пьесы глобальной темой театрального дискурса, являю­щегося совокупным процессом выска­зывания, неким эквивалентом наррато- ра (рассказчика), встречающегося в тексте романа. Субъект автора, однако, можно уловить только в сценических указаниях (см. указания сценические \*), хоре\* или тексте резонера\*. Но здесь это будет не что иное, как литературная (подчас разочаровывающая) подмена автора пьесы. Разумнее было бы, если бы он занимался структурированием фабулы, монтажом действий, трудно уловимой совокупностью перспектив и семантических контекстов диалогизи- рующих исполнителей (ВЕЛЬТРУСКИ, 664, 1941; ШМИД, 583, 1973). Нако­нец, когда речь идет о классическом тексте, однородном по форме, характе­ризующемся просодическими и лекси­ческими суперсегментными чертами по всему тексту, авторство непременно обнаруживается, несмотря на множест­во ролей.
  2. С другой стороны, автор пьесы яв­ляется лишь первым (основным в том смысле, что слово есть самая точная и стабильная система) звеном произ­водственной цепи, которое формиру­ет текст сквозь мизансцены, актер­скую игру, конкретное сценическое представление и его восприятие пуб­ликой.

•Другие коррелятивные понятия:

Дискурс, Пьеса.

АГИТАЦИЯ

Франц.: agitation; англ.: agit-prop theatre; нем.: Agitprop-Theater, исп.: teatro de agitatidn.

См.: ТЕАТР АГИТПРОПА

АГОН

(От греч. agon — состязание)

* + 1. Состязания спортсменов и артистов, ежегодно проводившиеся в Древней Греции. Существовал агон хоров, драма­тургов (510 г. до н. э.), актеров (450—420 гг. до н. э.).
    2. В аттической комедии (АРИСТО­ФАН) агоном называется диалог и кон­фликт противников, составляющий стержень пьесы.
    3. В широком смысле агон, или агонисти- ческий принцип, обозначает конфликт­ную связь между протагонистами. Эти последние противопоставляются друг другу в диалектике речи/ответа Каждый из них включается в спор, который на­кладывает отпечаток на драматическую структуру и составляет ееконфликт\*. Некоторые теоретики считают даже, что диалог (и стихомифия\*) — обозначение драматического конфликта и в целом те­атра. Однако нужно помнить, что некото­рые произведения драматургии (напри­мер, эпические или абсурдистские) не ос­нованы на агонистическом принципе ха­рактера действия.
    4. В теории театральной игры Р. КАИУА {129, 1958) агоном называется один из четырех принципов, управляющих иг­ровой деятельностью (вместе с illyrix — поиском головокружения, а\еа — ролью случая, mimesis — склонностью к подра­жанию).

•Другие коррелятивные понятия:

Диалектика, Диалог, Протаго­нист,

\* Дополнительная литература:

Duchemin, 1945; Romilly, 1970.

AD SPECTATORES

(От лат. — обращение к публике) См.: ОБРАЩЕНИЕ К ПУБЛИКЕ

АДАПТАЦИЯ

Франц.: adaptation; англ.: adaptation; нем.: Buhnenbearbeitung, Adaptation, Adaption; исп.: adap- tatidn.

1. Переработка произведения или пе­ренос его в другой жанр (например, ро­ман — пьеса). Адаптация (или драма­тизация•) более или менее верно, а иногда со значительными отклонения­ми передает нарративное содержание (повествование, фабулу\*). Дискурсив­ная структура радикально трансфор­мируется, в частности в результате пе­рехода к совершенно иному методу высказывания. Роман, например, адап­тируется для сценической, кинемато­графической и телевизионной поста­новки. В данном случае семиотическая операция заключается в изложении ро­мана в диалогической форме (причем диалоги часто существенно отличают­ся от оригинальных) и, главное, в сце­нической интерпретации с использо­ванием всех выразительных средств, присущих театру (жесты, образы, му­зыка и т. д.). Пример: адаптация произ­ведений ДОСТОЕВСКОГО, осуществ­ленная ЖИДОМ и КАМЮ. 2. Драматургическая работа на основе текста, предназначенного для поста­новки на сцене. Допустимы разнооб­разные операции с текстом: купюры, изменение структуры повествования, «смягчение» стиля, сокращение числа персонажей или места действия, дра­матическая концентрация на несколь­ких ярких эпизодах, использование по­сторонних текстов, монтаж\* и кол­лаж\* инородных элементов, транс­формация заключения, фабулы в зави­симости от идеи постановки. Адапта­ция характеризуется большей сте­пенью свободы, чем перевод (см.: Пе­ревод театральный\*) или актуализа­ция\*; она позволяет смело изменять смысл оригинального произведения даже на прямо противоположный (брехтовские адаптации — Bearbeitungen - ШЕКСПИРА, МОЛЬ­ЕРА и СОФОКЛА и «переводы» Хайне- ра МЮЛЛЕРА, например «Проме­тей»). Адаптировать — значит полно­стью переработать текст, рассматрива­емый просто в качестве исходного ма­териала. Эта театральная практика по­могла осознать роль драматурга\* (зна­чение 2) в разработке концепции спек­такля. Безупречный и окончательный вариант адаптации произведения про­сто немыслим. В лучшем случае воз­можно, как БРЕХТ (ii7, 1961) в книге «Modellbuch», предложить некоторые постановочные принципы и зафикси­ровать конкретные варианты интерп­ретации пьесы, которыми смогут вос­пользоваться будущие постановщики (см.: Модель \*).

3. Термин «адаптация» часто употребля­ется в значении «перевод» или более или менее верный перенос, хотя терминоло­гическая граница между этими понятия­ми оказывается весьма зыбкой. Речь идет о переводе, адаптирующем исход­ный текст к новому контексту восприя­тия, с сокращениями и добавлениями, необходимыми для переосмысления оригинала. Повторное прочтение клас­сических произведений — концентра­ция, новый перевод, включения посто­ронних текстов, новая трактовка — так­же является адаптацией, как и операция, заключающаяся в переводе иностранно­го текста применительно к культурно- лингвистическому контексту языка пе­ревода. Показательным является тот факт, что большинство переводов име­нуется сегодня адаптациями, то есть лю­бое вмешательство, от перевода до дра­матической обработки, несет в себе эле­мент творчества, а перенос форм из од­ного жанра в другой всегда порождает новый смысл.

АКТ

(От лат. actus — действие)

Франц.: acte; англ.: act; нем.: Akt\

исп.: acto.

Внешнее разделение пьесы на части примерно равноценной значимости в соответствии с временем и развитием действия.

1. Принципы структурирования

В истории западноевропейского театра разделение на акты и переход от одно­го акта к другому осуществлялись са­мыми разнообразными способами. Различны были и средства обозначе­ния смены актов: вступление хора\* (ГРИФИУС), опускание занавеса (на­чиная с XVII в.), изменение освещения или «затемнение», музыкальный ре­френ, вывеска и т. д. Разграничение между актами диктовалось самыми разными причинами (в прошлом преж­де всего — необходимостью менять свечи и декорации).

А. Временные разграничения Иногда акт обозначает единство време­ни\*, определенный момент дня (класси­цизм), целый день (испанская драматур­гия Золотого века), изредка—более про­должительный отрезок времени (ЧЕ­ХОВ, ИБСЕН).

Акт определяется как временная и нар­ративная (повествовательная) единица скорее в силу своей ограниченности, нежели в зависимости от содержания: он заканчивается после ухода всех пер­сонажей или тогда, когда происходит значительное изменение в пространст­вен но-времен ной протяженности, вви­ду того, что фабула разбивается на бо­лее крупные моменты.

Б. Разграничения нарратологические (в зависимости от логики повествования )

Это основной критерий разделения на акты: начиная с АРИСТОТЕЛЯ счита­лось, что драма должна представлять собой единое действие, разложимое на органически связанные друг с другом части, независимо от того, содержит в себе или нет фабула\* резкие повороты действия. Подобное структурирование является нарратологическим, разгра­ничение осуществляется в соответст­вии с крупными полноценными едини­цами повествования. Здесь необходи­мы три фазы: 1) протазис (экспозиция и приведение в действие драматиче­ских элементов); 2) эпитазис (услож­нение и затягивание узла); 3) развязка (разрешение конфликта и возвраще­ние к норме). Эти фазы (которые при­близительно соответствуют тройствен­ным нарратологическим моделям тео­ретиков повествования\*) становятся ядром любой льесы аристотелевской формы, магическим числом этой дра­матургии. Размышляя над театральной традицией, ГЕГЕЛЬ (300, 1832) также выделяет три ключевых момента: 1) обнаружение коллизии; 2) столкно­вение; 3) пароксизм и примирение. Эта модель, которую можно считать логи­ческой и канонической (в драматургии такого типа), претерпела множество видоизменений, поскольку внешнее разграничение не обязательно совпа­дает с тремя стадиями повествования (см.: Анализ повествования \*, Структу­ра драматическая\*).

2. Эволюция числа актов

Античной греческой трагедии не изве­стно подразделение на акты. Ее ритми­ка определялась появлениями хора, разделяющего эпизоды\* (от двух до шести). Разработкой обязательных принципов разграничения занимались латинские авторы (ГОРАЦИЙ, ДО­НАТ в своем комментарии к ТЕРЕН- ЦИЮ) и особенно теоретики Ренес­санса, которые стремились формали­зовать это разграничение, добавляя к троичной схеме два вставных элемента и доводя количество актов с трех до пяти: акт II становится развитием инт­риги, обеспечивая переход от экспози­ции к наивысшей точке. Акт IV подго­тавливает развязку или последнее на­пряженное ожидание, быстро исчезаю­щую надежду на разрешение. Пять ак­тов встречаются уже у СЕНЕКИ (кото­рый следует указаниям ГОРАЦИЯ). Пьеса в пять актов превращается в норму во Франции в XVII в., она завер­шает формирование стандартной дра­матургической структуры. Отныне ос­новной принцип определен: постоян­ное поступательное движение, без «рывков», плавно ведущее действие к необходимой развязке. Разграничения не влияют на качество и единство дей­ствия; они лишь придают ритмичность движению вперед и гармонично соеди­няют форму и содержание актов: по классической норме, эти последние должны быть уравновешены, должны образовывать самостоятельную систе­му и блистать «какой-нибудь особой красотой — будь то эпизод, или страсть, или что-либо другое равно­ценное» (Д'ОБИНЬЯК, 35, 1657, VI, 4, 299).

В подобной эстетике акт играет роль ка­тализатора и ограничителя действия: «Это ступень, шаг в развитии действия. Именно с этого разделения на ступени действия в целом должна начинаться работа поэта. [...] Диалог отмеряет секун­ды, сцены — минуты, акты соответству­ют часам» (МАРМОНТЕЛЬ, 426, 1763, статья Акт).

3. Другие модели структурирования

В классицистическую (или неокласси­цистическую эпоху: ФРЕЙТАГ, 249, 1965) разделение на три или пять ак­тов претендует на универсальность или естественность. В действительности же таковым оно являлось лишь для опре­деленного типа драматургии, который строился на пространственно-времен­ном единстве действия. Как только действие растягивается или не имеет качеств гармонического континуума, схема пятиактного построения теряет силу. В самом деле, текстам ШЕКС­ПИРА, ЛЕНЦА, ШИЛЛЕРА, БЮХ- НЕРА или ЧЕХОВА гораздо лучше со­ответствует ряд последовательно сме­няющихся сцен\* или картин\*. Даже если эти драматурги сохраняют назва­ние «акт» (или «сцена»), их тексты на деле представляют собой последова­тельность картин в нежесткой комби­нации. Это относится, например, к ШЕКСПИРУ, тексты которого впос­ледствии были изданы разбитыми на акты и сцены, или к испанским дра­матургам, сочиняющим свои пьесы за три дня, и к большинству посткласси­ческих и постромантических авторов. Когда разграничение по актам произво­дится одновременно в соответствии с действием и с эпохой, акт имеет тенден­цию охватить некий драматический мо­мент, разместить некую «эпоху» и занять «положение» картины. Исторически этот феномен проявился начиная с XVIII в. (смj Драма буржуазная\*) и чет­ко обозначился в XIX в. (ПОГО); в наши же дни это основной признак эпической драмы (ВЕДЕКИНД, СТРИНДБЕРГ, БРЕХТ, УАЙЛЬД). Еще ДИДРО не­вольно замечал переход от акта к карти­не, от драматического к эпическому (см.: Драматическое и эпическое \*). «Если ав­тор обдумал сюжет и распределил дейст­вие, он может дать название каждому ак­ту, и также, как в эпической поэме гово­рят — сошествие в ад, погребальные иг­ры, исчисление армий, противостояние мрака, в драматической говорили бы — акт подозрений, акт неистовств, акт при­знания или жертвоприношения» (ДИД­РО, 183,1758:80-81).

•Другие коррелятивные понятия:

Структура драматическая. Деку- .

паж (деление на части).

•Дополнительная литература:

Szondi, 1956; Natew, 1971.

АКТАНТ

Франц.: actant; англ.: actant (acting force); нем.:Aktant; исп.: actante.

См.: АКТАНТНАЯ (МОДЕЛЬ)

АКТАНТНАЯ (МОДЕЛЬ)

Франц.: actantiel (modtle); англ.: actantial model; нем.: AktantenmodeU; исп.: actancial (modelo).

1. Необходимость актантной модели

Понятие «актантная модель» (схема или код) утвердилось в процессе выявления основных сил драмы и их роли в дейст­вии. Преимущество модели состоит в том, что характеры \* и действие \* не раз­деляются искусственно, но раскрывает­ся их диалектика и постепенный переход от одного к другому. Успешное приме­нение модели объясняется тем, что она проясняет проблемы драматической си­туации (см.: Ситуация драматическая \*), динамики ситуаций и персонажей, воз­никновения и разрешения конфликтов \*. С другой стороны, она представляет со­бой необходимую для любой режиссуры драматургическую работу, цель которой

* выявление физических отношений персонажей, их взаимное расположе­ние. Наконец, актантная модель сооб­щает новое видение персонажа. Послед­ний не уподобляется более существу психологическому или метафизическо­му, но некоей принадлежащей глобаль­ной системе действий индивидуально­сти, меняющейся от «аморфной» формы, актанта (глубинная нарративная струк­тура) до конкретной формы актера\* (поверхностная дискурсивная структу­ра, существующая в пьесе как данность). Актант, по определению ГРЕИМАСА и КУРТЕ (282, 1979), «совершает акт (действие) или подвергается действию независимо от всякой детерминации» (282, 1979:3). Это понятие заимствова­но 1РЕЙМАСОМ (281,1966) у грамма­тиста Л. ТЕНЬЕРА (Etements de syntaxe structural, 1965).

Однако исследователи не единодушны в том, что касается формы, которую сле­дует придать схеме, и определения ее ячеек. Основополагающая идея от ПРОППА (518, 1929) до ГРЕИМАСА (281,1966) сводится к следующему:

* разделить персонажей на минималь­ное количество категорий, с тем чтобы охватить все реализованные в пьесе комбинации;
* выделить, не принимая во внимание особенности характеров, подлинных протагонистов действия, перегруппи­ровывая или сокращая число персона­жей.

2. Разработки модели

А. ПОЛЬТИ (508,1895)

Первая попытка определить все теоре­тически возможные драматические си­туации принадлежит Ж. ПОЛЬТИ, ко­торый свел основные ситуации к трид­цати шести, что является чрезмерным упрощением театрального действия.

Б. ПРОПП (518,1928)

Исходя из корпуса сказок, В. ПРОПП определил рассказ-тип как рассказ с семью актантами, принадлежащими к семи кругам действия:

* вредитель (совершающий злодеяние);
* даритель (дарующий волшебное сред­ство и силу);
* помощник (приходящий на помощь герою);
* царевна (требующая совершения по­двига и обещающая сочетаться браком);
* отправитель (отсылающий героя с по­ручением);
* герой (действующее лицо, с которым происходят различные перипетии);
* ложный герой (узурпирующий на не­которое время роль настоящего героя). Кроме того, ПРОПП дает следующее определение функций персонажей: «Меняются названия (а с ними и атрибу­ты) действующих лиц, не меняются их действия или функции». Отсюда вывод, что «сказка нередко приписывает оди­наковые действия различным персона­жам. Это дает нам возможность изучать сказку по функциям действующих лиц» (518,1965:29).

В.СУРИО(603,1950)

Основу любого драматического универ­сума составляют шесть драматических функций:

* Лев (ценность): это субъект, желаю­щий совершить действие;
* Солнце (обладатель блага): благо, же­лаемое субъектом;
* Земля (обладатель блага): тот, кому желаемое благо приносит пользу;
* Марс (противник): препятствие на пу­ти субъекта;
* Весы (арбитр): он решает, кому долж­но принадлежать благо, желаемое со­перниками;

— Луна (помощник). Эти шесть функций существуют лишь во взаимодействии. Система СУРИО пред­ставляет собой первый значительный этап формализации актантов; она вклю­чает всех возможных протагонистов. Только функция арбитра (весы) кажется менее других интегрированной в систе­му, «возвышаясь» над другими функци­ями, и иногда трудноопределима в изу­чаемой пьесе. С другой стороны, данная схемка легко согласуется со схемой ГРЕЙМАСА, который структурирует шесть функций, подразделяя их на пары функций.

Г. ГРЕЙМАС (2811966,1970) Отправитель Объект Получатель (Адресант) | (Адресат)

Помощник —► Субъект Противник

Ось адресант — адресат контролирует ценности, определяет создание ценно­стей и судит о желаниях и их распреде­лении между персонажами. Это ось мо­гущества или знания или же и того и дру­гого вместе.

Ось субъект — объект обозначает тра­екторию действия и поиск героя или протагониста. Она усеяна препятстви­ями, которые должен преодолеть субъ­ект, чтобы продвинуться вперед. Это ось воли.

Ось помощник — противник облегчает коммуникацию или препятствует ей. Она создает обстоятельства и разновид­ности действия и необязательно пред­ставлена персонажами. Помощники и противники — это иногда лишь «проек­ции воли к действию и воображаемых сопротивлений самого субъекта» (ГРЕЙМАС, 281, 1966:190). Это также ось знания или умения, то есть ось могу­щества.

Л ЮБЕРСФЕЛЬД (654,1977) Используя модель ГРЕЙМАСА, А. ЮБЕРСФЕЛЬД (654, 1977а:58- 118) меняет местами пару субъект- объект, превращая субъект в функцию, мани пули руемую парой адресант—ад­ресат, в то время как объект становит­ся функцией, взятой между помощни­ком и противником. Эта деталь корен­ным образом меняет функционирова­ние модели. В самом деле, модель ГРЕЙМАСА не исходит из наличия субъекта, сознательно сфабрикованно­го адресатом (получателем) в зависи­мости от адресанта (отправителя), субъект определялся лишь к концу пу­ти в соответствии с поиском объекта. Эта концепция представляла преиму­щество постепенного конструирования пары субъект—объект и определения субъекта не самого по себе, а в зависи­мости от его конкретных действий. За­то в схеме ЮБЕРСФЕЛЬД есть риск переоценить природу субъекта, сде­лать из него легко уловимую данность, но, по-видимому, это не является на­мерением ЮБЕРСФЕЛЬД, ибо она справедливо пишет, что «в тексте нет автономного субъекта, но есть ось субъект—объект» (б5£, 1977а:79). Из­менение модели 1ТЕИМАСА бьет ри­кошетом также по оси помощник- противник, но оно не имеет тех же по­следствий для общего функционирова­ния: в самом деле, неважно, касаются ли помощь и препятствие субъекта или объекта, разница будет заключаться лишь в эффективности и в быстроте появления помощи и возникновения препятствия.

Е. Возможные трудности и улучшение

актантных моделей Разочарование, испытываемое чаще всего в момент применения схемы, сво­дится к ее чрезмерной общности и уни­версальности, в частности в отношении функций адресанта—адресата (Бог, Че­ловечество, Общество, Эрос, Власть и т. д.). С другой стороны, удобно много­кратно примерять (в частности, для субъ­екта) ячейки, которые интересно допол­нить лишь к концу испытания, притом самым гибким способом. Наконец, сле­дует вспомнить, что смысл существова­ния актантной модели состоит именно в ее подвижности и что нет готовой и окон­чательной магической формулы: каждой новой ситуации должна соответствовать особая схема, каждая из шести ячеек спо­собна разветвляться в новую актантную схему.

Следует остерегаться без ограничений применять актантный код к персонажу (следовательно, к анализу текста). Все, что показывается на сцене, следует по­нимать также как комбинации актантов: в «Матушке Кураж» БРЕХТА использо­ванные материалы и их износ также представляют собой актантную модель. Таким образом, можно было бы устано­вить модель, шесть актантов которой были бы представлены различными со­стояниями объектов и сцены; можно было бы избежать сведения модели к комбинации персонажей. Так же можно было бы изучить систему различных со­вокупностей действий (gestus•) (о труд­ности актантной анисторическои моде­ли см.: Персонаж\*).

3. Актанты и актеры

А. Теория уровней существования персонажей

Уровень /: уровень элементарных струк­тур значения. Отношения противопо­ложности, противоречия, импликации между различными универсумами смысла образуют логический квадрат (семиотический квадрат) ГРЕЙМАСА (281, 1966,1970:137). Уровень II: уровень актантов, общих сущностей, не антропоморфных и не фигуративных (пример: Мир, Эрос, Политическая власть). Актанты сущест­вуют лишь теоретически и логически в логической системе действия или нар- ративности.

Уровень III: уровень актеров (в техни­ческом смысле термина, но не в смыс­ле «исполнитель»), единицы индивиду­ализированные, фигуративные, реали­зованные в пьесе (grosso modo: персо­наж в традиционном смысле). Уровень, промежуточный между II и III: уровень роли\*, фигуративные единицы, одушевленные, но общие и назидатель­ные (например, Фанфарон, Благородный отец, Предатель). Роль одновременно участвуете глубинной нарративной структуре и в текстовой поверхности. Уровень IV: уровень режиссуры, актеров (в значении исполнителей). Это другой уровень, внешний по отношению куров- ню персонажа.

Б. Демультипликация или синкретизм персонажа

а) Демультипликация:

* актант представлен многими актера­ми: например, в «Матушке Кураж» ак­тант «выживания» воплощается различ­ными актерами — матушкой Кураж, по­варом, солдатами, полковым священни­ком;
* один исполнитель воплощает двух персонажей: все случаи двойной роли одного исполнителя. В «Добром челове­ке из Сезуана» БРЕХТА один и тот же персонаж заключает двух актантов (бьггь человечным/ извлечь выгоду любой це­ной).

б) Синкретизм:

—два исполнителя играют одного персо­нажа или/воплощают особую грань ха­рактера (весьма распространенный в на­стоящее время прием раздвоения). Один и тот же актер может также сконцентри­ровать несколько сфер действия: напри­мер, матушка Кураж группирует актанты «извлечения пользы» и «мирной жизни».

^Дополнительная литература:

Bremond, 1973; Suvin, 1981.

АКТЕР

Франц.: acteur, англ.: actor, нем.: Schauspieler, исп.: actor.

* 1. Ведущий состав

Актер, играющий/толь\* или воплощаю­щий персонаж находится в самом цен­тре сценических событий. Он — живая связь между текстом автора, сценически­ми указаниями режиссера и восприятием зрителя. В истории театра эта трудная за­дача превращала его то в личность, обо­жаемую и мистифицированную, «вели­кого актера», то в существо, презираемое обществом с почти инстинктивным страхом.

* 1. Дистанция и близость

До начала ХУЛ в. термин «актер» обозна­чал действующее лицо пьесы; затем он стал исполнителем роли, ремесленником сцены, комедиантом. В западной тради­ции, где актер воплощает персонаж, вы­давая себя за него, он прежде всего пред­ставляет его физическое присутствие на сцене, поддерживая подлинно «телес­ную» связь с публикой, которая призвана почувствовать непосредственно ощуща­емую плотскую, а также эфемерную и не­уловимую сторону его появления. В акте­ра, как часто говорят, вселяется другое существо, преобразуя его; он больше себе не принадлежит, его заставляет действо­вать некая сила в облике другого — отсю­да романтический миф актера «от бога», для которого нет разницы между сценой и жизнью. Впрочем, это один из возмож­ных аспектов связи между актером и пер­сонажем: он может также показать и рас­стояние, отделяющее актера от роли, как, например, актер театра БРЕХТА пока­зывает ее искусственное построение. Здесь заключается старый спор между сторонниками «искреннего» актера, пе­реживающего все чувства своего персо­нажа, и актера, способного усмирить и изобразить их; это «удивительный паяц, которого поэт держит за веревочку и ко­торому он каждой своей строкой указы­вает ту настоящую форму, какую тот дол­жен принять» (ДИДРО. Парадокс об ак­тере, 1775). Вопрос об искренности акте­ра принимает подчас форму конфликта между двумя концепциями актерского искусства: актер/суверенная личность, свободно творящая и импровизирующая подчас слишком вольно («великий ак­тер»), или же актер, рассматриваемый как сюрмарионетка (КРЭГ, 162), приво­димая в действие режиссером.

3. Формирование актера

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | **Система персонажей** | **Уровень существования** |
| **Поверхностная структура УровеньIY (представление)** | **Исполнители**  **С С1 С2**  *! \ \ /* | **Персонаж, воспринимаемый через исполнителя** |
| **Уровень III (текстовая поверхность)** | **а1 а2 Актеры а**  **а Роли а1 а2 а3 /\\ Актанты j**  **а**Ч**2а3 а** | **Дискурсивная структура (мотивы, темы интриги)** |
| **Глубинная структура Уровень II (синтаксис повествования)** | **Нарративная структура (логика действий)** |
| **Уровень I (логическая структура)** | **Логические операторы Логический квадрат ГРЕИМАСА** | **Элементарные структуры значения** |

Долгое время школы театрального ис­кусства не существовало или же она сво­дилась к обучению техническим при­емам, свойственным той или иной тради­ции. Формирование актера происходило по мере того, как систематизировалось и развивалось режиссерское искусство. Оно было направлено на развитие лично­сти в целом: голоса, тела, интеллекта, чувствительности, размышлений о дра­матургии и социальной роли театра Со­временный актер решительно отбросил дилеммы и мифы актера-хозяина или ак­тера-раба: он стремится играть скром­ную, но вдохновенную роль исполнителя, интерпретатора не просто персонажа, но текста и его постановки.

* + 1. Лицо высказывающее

Актер — всегда исполнитель, лицо, вы­сказывающее текст или совершающее действие; он одновременно лицо, озна­чаемое текстом (роль которого — мето­дическое конструирование исходя из чтения), и лицо, означающее текст по- новому в процессе каждой интерпрета­ции. Миметическое действие позволяет актеру будто бы придумывать слово или действие, в действительности продикто­ванные ему текстом, канвой, стилем игры или импровизацией. Он играет с произ­носимым им словом, определяя его мес­то согласно смысловому предписанию мизансцены и обращаясь через своих партнеров к зрителю, не предоставляя ему, однако, права на ответ. Он симулиру­ет действие, выдавая себя за его протаго­ниста, принадлежащего к вымышленно­му миру. В то же время он совершает сце­нические действия, постоянно оставаясь самим собой. Двойственное положение — жить и изображать, быть самим собой (существом из плоти) и другим (сущест­вом, писанным на бумаге; — волшебное клеймо его амплуа

* + 1. Актер: производитель и продукт

Несмотря на все эти вызывающие раз­очарования оговорки, актер является но­сителем знаков, средоточием сведений о рассказываемой истории, о психологи­ческой и пластической характеристиках персонажей, о связи со сценическим пространством или ходом представле­ния. Даже если его роль в спектакле ка­жется относительной и замещаемой (предметом, декорацией, голосом или машинерией), он остается целью и смыслом любой театральной практики, любых эстетических направлений с мо­мента возникновения театра. Он осозна­ет свою роль как одного из творцов спек­такля в соответствии с педагогической и политической задачами театра. Подчас он отказывался обманывать публику, не претендуя на легкость импровизации. В настоящее время наряду с «природой» актера нас интересует его работа, его пластическая техника и дыхательные уп­ражнения.

\* Другие коррелятивные понятия: Присутствие, Ритм.

'Дополнительная литература:

Talma, 1825; Brecht, 1961; Stanislavski, 1963, 1966; Asian, 1974; Dort, 1977b, 1979; Barker, 1977; Brauneck, 1982; Roubine, 1985.

АКТЕР (COMfeDIEN)

Франц.: comddien; англ.: actor, нем.: Schauspieler, исп.: comediante (actor).

* + - 1. Актер

В настоящее время актер 9 исполняет ро­ли в трагедии, комедии, драме, а равно и в любом другом жанре. В классической ли­тературе актер иногда противопостав­лялся трагику. Сейчас этот термин объе­диняет всех артистов сцены; следова­тельно, он применим для какого угодно сочетания жанров и стилей. Луи ЖУВЕ, отдавая дань теоретической традиции, восходящей к XIX в., а также к ДИДРО, систематизировал имплицитное (неяв­ное) различие между понятиями «acteur» и <ссотёШеп». Первый способен испол­нять лишь некоторые роли, соответству­ющие его амплуа или характеру, второй выступает в любых ролях, полностью пе­ревоплощается — это профессионал сце­ны. Подобное противопоставление близ­ко к другому: актер (acteur) рассматрива­ется как драматургическая функция, как протагонист в действии; актер (сотёШеп) — член общества, профессионально за­нятый театральной деятельностью, че­ловек эмоциональный, чувственный вне той вымышленной роли, которую он воплощает.

* + - 1. Положение актера

В эпоху классицизма актер (сотШеп) — термин, обозначающий профессию, по­ложение актеров (актеры его Высочест­ва, 1658, актеры театра «Комеди Фран- сез», 1680). В течение долгого времени актер занимал низкое общественное по­ложение.

Сейчас, если актеру удалось пробить се­бе дорогу, он приобретает общественное положение, пользующееся уважением и престижем. Его роль в искусстве неоп­ределенна и изменчива. С конца XIX в. на смену тенденции великих актеров и театра актера пришла эра театра режис­сера, о которой МЕЙЕРХОЛЬД, напри­мер, приводит такое свидетельство: «Ре­жиссер не боится на репетиции пойти на конфликт с актером вплоть до драки. Его положение прочно, ибо в противопо­ложность актеру он знает (или должен знать) то, что завтра следует ожидать от спектакля. Он одержим идеей ансамбля, а потому он сильнее актера» (449, 1963:283).

3. Эмансипация актера

В настоящее время, кажется, намечается движение в пользу творческого права ак­тера и коллективной концепции спек­таклей, созданных с использованием внетеатральных материалов (репорта­жи, коллажи\* текстов, пантомимиче­ские импровизации \* и т. д.). Актера не устраивает функция глашатая, нанятого режиссером\*, столь же «отечески» на­строенного, сколь и тиранически-авто- ритарного; ему надоело служить драма- тургу\*, обремененному идеологически­ми проблемами: актер требует своей до­ли участия в творческом процессе (ср.: Творчество коллективное как в Театре Солнца или «Аквариуме»). Представле­ние теряет фетишизированный харак­тер памятника: оно поставляет лишь се­рию зрелищных моментов, цепь дивер­тисментов. Возможно, антагонизм акте­ра/режиссера диалектически преодо­лим с появлением художественного ру­ководителя труппы, на которого возла­гается функция социальной и эстетиче­ской координации проблем спектакля (Ж. САВАРИ, А. ГАТГИ, А. МНУШ- КИН, П. БРУК). Это движение служит децентрализации и демократизации власти как в отношении центральной, так и периферической части труппы.

4• Актер как комедиант

Комедиант — уничижительный термин, употребляется по отношению к человеку

2—1145 **неискреннему, скрывающему свои чув­ства; так говорят, когда видят, как актер превращается в плохого актера Именно комедиантство попустительствует тому, что он всячески пытается выделиться в ущерб своим коллегам, исполняемой ро­ли, задаче сценического вымысла и ил­люзии, наконец, в ущерб зрителю, от ко­торого требуется, чтобы он созерцал на сцене глупца Кроме социальной и про­фессиональной профанации ремесла ак­тера, превратившегося в комедианта, в комедиантстве заложено также демаго­гическое соучастие с публикой, которая понимает, что актер — виртуоз, владею­щий своей ролью, и что он способен пре­рвать себя, чтобы дать это понять.**

'Дополнительная литература:

Diderot, 1773; Jouvet, 1954; Stanislavski, 1963; Duvignaud, 1965; Villiers, 1968; Strasberg, 1969; Chaikin, 1972; Eco, 1973; Asian, 1974; Schechner, 1977; Dort, 1977b, 1979; Voies de la creation th&trale, 1981, vol. 9; Roubine, 1985.

АКТУАЛИЗАЦИЯ

Франц.: actualisation; англ.:

actualization\*, нем.: AktudUsierung;

исп.: actualizacidn.

Операция, состоящая в адаптации к со­временности старого текста с учетом но­вых условий, вкуса публики и изменений фабулы, продиктованная эволюцией об­щества.

Актуализация не затрагивает основную сюжетную линию, сохраняя характер от­ношений между персонажами. Измене­ния претерпевают только время и соот­ветственно контекст, в котором развива­ется действие.

Актуализация пьесы возможна на не­скольких уровнях: от простого осовреме­нивания костюмов до адаптации\* к за­просам публики и различным социаль- но-историческим ситуациям. Отсюда бытовавшее некоторое время наивное представление о том, что достаточно иг­рать «классику» в современной одежде, чтобы пробудить зрительский интерес к предлагаемой проблематике. Сегодня постановщики в гораздо большей степе­ни озабочены тем, чтобы предоставить публике необходимый инструмент для правильного прочтения \* пьесы; они не стремятся устранить, а, напротив, усили-

11

вают контраст между прошлым и настоя­щим. Актуализация становится в этом случае историзацией \* (например, брех- товская актуализация).

'Другие коррелятивные понятия: Драматургический анализ, Пере­вод театральный.

'Дополнительная литература: Brecht, 1963,1972.

АЛАЗОН

(От греч. atazon — хвастун) См.: ФАНФАРОН

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ

Франц.: Alexandrine англ.: alexandrine; нем.:Alexandriner, исп.: alejandrino.

См.: ВЕРСИФИКАЦИЯ

АМПЛУА

Франц.: emploi; англ.: casting, char­acter type; нем.: RoUenbesetzung, Rottenfach; исп.: parte.

Тип роли \* актера, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры: амп­луа субретки, героя-любовника и т. д. Амплуа зависит от возраста, морфоло­гии, голоса и личности актера. В частно­сти, различают комические, трагические амплуа. Кодификация амплуа свиде­тельствует о необходимости узаконить отношения в области актерского искус­ства, подобно тому как это сделал Напо­леон, опубликовав список амплуа в сво­ем Московском декрете. Понятие «по­бочное» амплуа (стоящее между персо­нажем\* и актером, исполняющим роль)

* это синтез физических, моральных, интеллектуальных и социальных черт. Классификаций амплуа существует множество, и производятся они соглас­но различным критериям:
* социальное положение: король, слуга, щеголь и т. д.;
* костюм: роль в мантии (первые роли и роли отцов в комедии); роль в корсете (например, горожанки в комической опере, одетые в корсет и нижнюю юбку, и т. д.);

— характер: инженю, любовник, преда­тель, благородный отец, дуэнья и т. д. Эта «физиологическая» концепция рабо­ты актера уже отошла в прошлое, однако она действует в случае постановки буржу- азной драмы, классицистической комедии или commediadeU'arte\*. Она основывается на том, что актер должен соответствовать важнейшим типам репертуара и вопло­щать соответствующий, «свой» персонаж. В экспериментальном же театре это поня­тие выходит из употребления. В совер­шенно другом контексте амплуа использу­ется некоторыми режиссерами (МЕЙЕР­ХОЛЬД, 449,1975:81-91).

'Другие коррелятивные понятия: Распределение ролей, Тип (или ти­пический персонаж), Характери­стика.

'Дополнительная литература:

Pougi, 1885; Abraham, 1933; Herzel, 1981; Annuel du spectacle, 1982-1983.

АНАГНОРИЗИС

(От лат. — признание) См.: ПРИЗНАНИЕ

АНАЛИЗ

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ

См.: ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

АНАЛИЗ

ПОВЕСТВОВАНИЯ

Франц.: analyse du гёсН', англ.: narrative analysis; нем.: Hand- lungsanalyse; исп.: andlisis del relato.

1. Понятие рассказа в театре

А. Состояние исследований Анализ рассказа (который надо четко отличать от построения фабулы \* в зна­чении 1. Б) обращен преаде всего к про­стым повествовательным формам (сказки, легенды, новеллы), а затем уже к роману и системам с множеством ко­дов (комиксы или кино). Театр не стал по-настоящему объектом систематиче­ского анализа не только по причине его исключительной сложности (количест­во и многообразие означающих систем), но еще и потому, что критика ассоции­рует его скорее с мимесисом \* (подража­нием действию), чем с диегесисом\* {рас­сказом \* повествователя), и в особенно­сти потому, что театральный рассказ — всего лишь частный случай повествова­тельных структур, законы которых неза­висимы от природы используемой се- миологической системы. Под анализом рассказа подразумевается изучение по- вествовательности в театре, а не изуче­ние рассказов действующих лиц.

Б. Мимесис и диегесис Традиционно определяемый (со време­ни «Поэтики» АРИСТОТЕЛЯ) как под­ражание действию, театр не рассказыва­ет какую-либо историю с точки зрения повествователя. Сообщаемые факты не объединены сознанием автора, который сочленил бы их как серию эпизодов; они всегда передаются из «гущи» коммуни­кативной ситуации, зависящей от дан­ного места и настоящего времени сце­нического действия. Однако, с точки зрения зрителя, который объединяет субъективные точки зрения различных персонажей, театр в большинстве случа­ев представляет фабулу\*, которую мож­но резюмировать в одном рассказе. У этой фабулы есть все для целой серии тем с соответствующей логикой, следо­вательно, анализ рассказа возможен при условии работы над пересказом по тео­ретической повествовательной модели. Таким образом, рассказ помещается на глубинном уровне, на уровне актантного кода. Многие трудности в исследовани­ях рассказа появляются оттого, что не уточняется, на каком уровне рассказ по­мещен: на поверхностном уровне после­довательности видимых мотивов интри­ги \* или на глубинном уровне конфигура­ции актантной модели\*. Рассказ подда­ется формализации на двух уровнях: в последовательности интриги, разложен­ной на мельчайшие элементы (такой, ка­кой она предстает во всех сценических ситуациях), или же, напротив, внутри об­щего кода человеческих поступков (ак­та нтный код), кода, воссозданного по тексту и предусмотренного в своей об­щей форме логики действия.

В. Общее определение рассказа Самое общее определение рассказа со­ответствует определению рассказа в те-

2\* **атре: *он всегда представляет «моносе- миологическую (роман) или полисемио- логическую систему (комиксы, кино­фильмы), систему антропоморфную или неантропоморфную, регламентирую­щую сохранение и трансформацию смысла внутри ориентированного вы­сказывания» (АМОН,* 293*,1974:150).***

2. Методы анализа рассказа в театре

А. Анализ функций или мотивов За исключением чрезвычайно кодифи­цированных типов театров (фарс, на­родный театр, средневековая мистерия), невозможно определить четкое количе­ство рекуррентных функций (нарратив­ных, повествовательных мотивов) по методу ПРОППА (518, относительно народной сказки в его труде «Морфоло­гия сказки», 1929). Действие в театре не бывает настолько кодифицированным и подчиненным фиксированному порядку возникновения функций.

Б. Текстовые грамматики в театре Грамматика текста предполагает суще­ствование двух уровней текста: глубин­ная нарративная (повествовательная) структура исследует возможные отно­шения между актантами на логическом, неантропоморфном уровне (актантная модель); поверхностная дискурсивная структура определяет конкретную прак­тику персонажей и ее манифестацию на уровне дискурса (речи). Трудность со­стоит в нахождении закономерности пе­рехода актантных макроструктур на по­верхность текста и сцены, в связывании логики пересказываемых событий с по­вествующим дискурсом. Таким образом, исследуется переход:

* от актанта к актеру, от нарративного к дискурсивному (актантная модель\* пер­сонаж\*)',
* от рассказанной истории к повеству­ющему дискурсу.

В. Сочленение рассказа Из-за невозможности установить точ­ное количество функций или правил по­строения дискурсивной поверхности попытаемся определить некоторые со­членения рассказа:

а) По-видимому, следует довольство­ваться очень общим описанием обяза­тельных этапов всякого рассказа. Лю­бой анализ связан с понятием «препят-

13

ствие», воздвигаемым перед героем, который принимает или отвергает вы­зов в конфликтной ситуации и либо выходит из нее победителем, либо ос­тается побежденным. Если герой при­нимает вызов, он облечен доверием ад­ресанта (то есть распределителя мо­ральных, религиозных, человеческих ценностей и т. д.) и становится реаль­ным субъектом действия (АМОН, 293, 1974:139).

б) Вот, например, правила функциони­рования рассказа у РАСИНА, описан­ные ПАВЕЛ ЕМ: персонажи «1) влюб­ляются с первого взгляда; 2) подверга­ются действию запрета, пытаются бо­роться со страстью и иногда думают, что преуспели в этом; 3) понимают бесполезность этой борьбы и отдаются своей страсти» (ПАВЕЛЬ, 489,1976:8).

в) В центре рассказа всегда находится узел конфликта (ценностей или дейст­вующих лиц), когда субъект вынужден переступить через ценности своего универсума. Благодаря посредничеству (вторжение извне или свободный вы­бор героя) этот поколебленный на ка- кое-то время универсум в конечном счете восстанавливается. Таким обра­зом, минимальный рассказ имеет базо­вую формулу, представленную в табли­це (см. ниже).

г) Посредничество (медиация) являет­ся ключевой точкой рассказа, ибо в оп­ределенный момент оно позволяет конфликтной ситуации разрешиться там, где актантная схема (парадигма­тическая глубинная структура соотно­шения сил) «всплывает» и достигает синтагматического уровня рассказыва­емой истории. Следовательно, посред­ничество, то есть ответ на испытание или разрешение конфликта, является местом сочленения глубинных нарра­тивных (актантных) структур и поверх­ности дискурса, где находится цепь со­бытий (интрига).

Г. Минимальная фаза рассказа На практике существует стремление свести фабулу к минимальной фазе, ре­зюмирующей действие, раскрывающей сочленения и противоречия; здесь мы возвращаемся к методу БРЕХТА, когда в коротком высказывании обнаруживает­ся gestus\* (совокупность действий) про­изведения: «У любого частного эпизода есть свой главный gestus: Ричард Глостер домогается любви вдовы своей жертвы. С помощью мелового круга находят на­стоящую мать ребенка. Бог заключает пари с дьяволом, ставка которого — ду­ша Фауста» (БРЕХТ. Малый Органон,

floHCK совокупности действий заставля- ет точно сосредоточить рассказ в глав­ном русле действия и в конфликте-по- средничестве. Минимальная фраза рас­сказа, более или менее описательная, да­ет точный отчет об эпизодах или «мета­лингвистически» резюмирует движение. В отношении «Матушки Кураж» можно было бы, например, сказать: матушка Кураж хочет выиграть войну, но теряет все. Это предложение трижды повторено в трех вариантах «выигрыша/потери», резюмируемых каждый раз секвенцией: перспектива материального выигры­ша/утрата ребенка.

Итак, рассказ о матушке Кураж склады­вается таким образом: стремление к на­живе/утрата // стремление к нажи­ве/утрата // стремление к наживе/ут­рата.

Д. Перспективы анализа повествования До тех пор пока не будут окончательно разрешены спорные вопросы, мешаю­щие возможности театрального расска­за, его анализ нельзя реально продви­нуть вперед. Следует добиваться разре­шения нескольких теоретических труд­ностей:

а) Переход от глубинных повествова­тельных структур к поверхностным дис-

Фазы рассказа

Нарративная = Нарушенный + восстановленный синтагма универсум универсум

изначальная нарушение посредничество развязка ситуация

(По Т. Павелю, 489,1976:18)

курсивным структурам в настоящее время составляет предмет исследования (ГРЕЙМАС, 281, 1970 - БРЕМОН, 118, 1973 - ПАВЕЛЬ, 489, 1976). Оба конца цепи сегодня достаточно хорошо известны. Остается найти адекватные правила трансформации и уточнить их природу в отношении каждого жанра и каждого конкретного произведения. Что касается старого вопроса, поднятого АРИСТОТЕЛЕМ относительно при­оритета действия или персонажей (Поэ­тика, 22,1450а), то работы ГРЕЙМАСА показали, как происходит постепенный переход от элементарной структуры значения к актантам, затем к актерам, затем к ролям и, наконец, к конкретным персонажам. Не устраняя ни одного из двух терминов пары «действие/ персо­наж», анализ должен рассмотреть, в чем какая-то характерная особенность пер­сонажа влияет на действие и, наоборот, в чем какое-то действие трансформирует личность персонажа.

б) Вычленение драматического повество­вания (рассказа). Вычленить существен­ные единицы повествования, кроме ис­кусственных, из подразделения на сце­ны и акты не удается. Что касается под­разделения на акты\* или картины\*, то оно важнее всего для описания двух спо­собов подхода к реальности (драматиче­ского, настаивающего на неразделимой цельности кривой линии, неизбежно ве­дущей к конфликту; эпического, брех- товского, указывающего, что реальность сконструирована и может трансформи­роваться). Но это расчленение «ак­ты/картины» ничего не дает относи­тельно движения рассказа, расположе­ния эпизодов или функций, актантной логики.

в) Описание театральности. Несмотря на постулат семиотической теории рас­сказа, независимой от манифестации (сказка, роман, пантомима), стоит за­даться вопросом, не уходит ли театр в некоторых формах благодаря своей спо­собности представлять вещи от желез­ной логики повествования (рассказа). Не исключено, что именно вследствие реакции против настойчивого утвержде­ния БРЕХТА и его последователей пере­дать фабулу, желать детерминировать смысл текста, мало заботясь о матери­альности и об означающих приемах письма, некоторые экспериментальные работы (например, в театре Боба ВИЛЬ­СОНА или «Бред энд Пап пет») зиждутся как раз на желании дать «вперемешку» сценические образы вне необходимой и однозначной связи. Даже если бы мини- рассказ и был возможен для каждого сценического образа, множество рас­сказов и их противоречивость помешали бы созданию макрорассказа, сообщаю­щего о логике событий. Как бы то ни было, открытие нарративных структур не могло бы передать все пластическое богатство спектакля. Таким образом, анализ рассказа является очень частной дисциплиной театрологии \*.

•Другие коррелятивные понятия:

Повествование (наррация), Пове­ствователь (нарратор).

•Дополнительная литература: Br£mond, 1973; Chabrol, 1973; Mathieu, 1974, 1986; Com­munications, 1966, №8; Prince, 1973; Greimas et Courtes, 1979; KiWndi-Varga, 1981; Segre in Amossy (ё&), 1981.

АНАЛИТИЧЕСКАЯ (ТЕХНИКА, ДРАМА)

Франц.: analytique (technique, drama); англ.: analytical playwriting; нем.: analytische Technik; исп.: analltico (Ucnica, drama).

* 1. Драматургическая техника, состоя­щая во включении в настоящее действие рассказа о событиях, происшедших до начала действия пьесы. Самый знаме­нитый пример — «Эдип-царь» СОФОК­ЛА: «Эдип в некотором смысле пред­ставляет собой всего лишь трагический анализ. Все уже налицо и находится в развитии» (269, письмо ГЁТЕ к ШИЛ­ЛЕРУ, 2 октября 1797).
  2. Анализ мотивов, приведших к катаст­рофе, становится единственным объек­том изображения в пьесе, что (если иск­лючить драматическое напряжение и напряженное ожидание) благоприятст­вует появлению эпических элементов. В творчестве некоторых драматургов, от­казывающихся от драматической фор­мы, произведение строится на эпиче­ской схеме свидетельств и прошедших событий, а также приеме \* и ретроспек­ции (ИБСЕН, БРЕХТ), при этом драма становится лишь пространной экспози­цией си!уации (например, «Мессинская невеста» ШИЛЛЕРА, «Привидения» ИБСЕНА, «Разбитый кувшин» КЛЕИ-

СТА, «Незнакомка из Арраса» CAJIAK- РУ).

3. Напротив, в синтетических технике и драме (или в драматургии чисто драма­тической формы) действие развивается в направлении к неизвестному вначале пункту назначения, при этом оно обяза­тельно подчиняется логике сюжета, и в некотором смысле его можно предви­деть.

'Дополнительная литература:

Campbell, 1922; Szondi, 1956;

Greene, 1969; Strassner, 1980.

АНАЛОГОН

(От I реч. analogon) См.: ЗНАК ИКОНИЧЕСКИЙ

АНИМАЦИЯ

Франц.: animation; англ.: animation;

нем.: Animation] исп.: animacidn.

1. В настоящее время обычный про­цесс создания спектакля сопровожда­ется театральной или культурно-про- светительской деятельностью, цель которой — глубокая подготовка почвы для наиболее эффективного восприя­тия произведений искусства. Это поня­тие, появившееся во Франции в про­цессе децентрализации драматических театров и деятельности по распростра­нению культуры, охватывает совре­менное театральное предприятие и его роль в обществе (идет ли речь о про­светительстве и агитации в среде, на­ходящейся в стороне от культуры, или о конкретной работе до и после спек­такля, обеспечивающей его восприя­тие). В целом эта деятельность исходит из того, что функция театра перестала сводиться лишь к анализу текста и к его постановке на сцене, а любое нов­шество и любое творчество имеют шанс быть правильно воспринятыми лишь при условии подготовки публики к театральному искусству. Таким обра­зом, эту агитационную и просветитель­скую деятельность следует начинать еще в школе: приобщая молодых зри­телей к драматической игре и восприя­тию спектакля, эта деятельность фор­мирует зрителя будущего.

2. Формы агитационной и просвети­тельской деятельности имеют широкий спектр — от дискуссий после спектакля до создания народного театра и массо­вого народного зрителя (например, На­циональный народный театр Жана ВИ- JIAPA в 50—60-е гг.), от анкетирования в городских кварталах в ходе подготовки спектакля (театры «Аквариум», «Ко- тидьен», «Кампаньол») вплоть до насто­ящего сотрудничества с населением в театральной постановке. Благодаря этой работе неосведомленная публика знако­мится с театральной техникой, которая лишается таким образом ореола таинст­венности и включается в социальный контекст. Агитационная и просвети­тельская деятельность настолько суще­ственна для успеха спектакля, что ре­жиссер подчас вынужден становиться администратором, просветителем, бо­рющимся за связь с публикой и отвеча­ющим за нее. Это множество неблаго­дарных и в то же время увлекательных задач приходит в противоречие с творче­ской деятельностью работников театра и еще более увеличивает пропасть между народным искусством, доступным ши­рокой публике, и элитарным искусством, замкнутым в самом себе. Лозунг Атуана ВИТЁЗА «элитарное искусство для всех» представляется все еще утопическим поиском равновесия между агитацион­ной и просветительской деятельностью и творчеством в чистом виде.

АНТАГОНИСТ

Франц.: antagoniste; англ.:

antagonist; нем.: Gegenspieler,

Antagonist; исп.: antagonista.

Персонажи, находящиеся в оппозиции или в конфликте друг с другом, являются антагонистами. Антагонистический ха­рактер театрального универсума — один из основных принципов драматической формы.

•Другие коррелятивные понятия:

Агон, Протагонист.

АНТИГЕРОЙ

Франц.: antMros\ англ.: antihero;

neM.:Antiheld; исп.: antiMroe.

См.: ГЕРОЙ

АНТИМАСКА

Франц.: antimasque] англ.: anti- masque] нем.: Antimasque; исп.: antimdscara.

См.: МАСКА

АНТИТЕАТР

Франц.: antitMHtre; англ.: anti- theatre] нем.: Antitheater, исп.: antiteatro.

* + 1. Общий термин для обозначения дра­матургии\* и стиля игры, отрицающих все принципы театральной иллюзии\*. Слово возникло в 50-е гг. в момент появ­ления театра абсурда \*. Своей пьесе «Лы­сая певица» ИОНЕСКО (1953) дал под­заголовок «Антипьеса», что, вероятно, помогло критике найти термин «антите­атр» (Ж. НЕВЕ in Theatre de France, II,
       1. и Л. ЭТАН in la Croix, 8 января
       2. назвали так пьесу БЕККЕТА «В ожидании Годо»).
    2. Этот тип театра не является изобрете­нием нашего времени, ибо каждая эпоха непременно изобретает свои антипьесы: так, ярмарочный театр XVIII в. пароди­рует классические трагедии. Наиболее ощутимым отказ от традиционной лите­ратуры и хорошо сделанной психологи­ческой пьесы становится с приходом футуризма (МАРИНЕТТИ) и сюрреа­лизма.

Театр в то время устал от психологизма, утонченных диалогов и хорошо закру­ченной интриги; ослабевает вера в театр, который рассматривается как «мораль­ный институт» (ШИЛЛЕР). Для антите­атра характерно критическое и ирониче­ское отношение к традиции, как к худо­жественной, так и социальной. Действие в нем подчиняется не социальной при­чинности (как у БРЕХТА), а принципу случайности (ДЮРРЕНМАТТ, ИОНЕ­СКО). Человек здесь всего лишь ни­чтожная марионетка, хотя и продолжает оставаться героем (в пьесах так называ­емого социалистического реализма).

* + 1. Антитеатр скорее журналистское, чем научное понятие, в которое можно «уп­рятать» все что угодно. Оно пригодно как для эпических форм, так и «изыскан­ных», и театра абсурда, и форм театра без действия (например, Sprechtheater ХАН- ДКЕ), и хэппенинга\* (импровизирован­ного бесфабульного театрализованного действия). Трудно определить, относит­ся ли отрицание к искусству вообще или только к драматургии. В первом случае бунт, как у футуристов и дадаистов, на­правлен против самой идеи художест­венной деятельности: кажется, что театр готов сам себя уничтожить, что ему под­час удается у ПИРАНДЕЛЛ О, МРОЖЕ- КА, БЕККЕТА или ХАНДКЕ. Во втором случае речь, по-видимому, идет всего лишь о формальном протесте против ус­тановленной нормы: в таком случае сю­да, вероятно, следует отнести БРЕХТА с его стремлением создать антиаристоте­левскую драматургию, а также ИОНЕ­СКО, занимавшегося антитеатром лишь потому, что старый театр рассматрива­ется как единственный в своем роде. Из-за отсутствия эстетической доктри­ны антитеатр занимает общую критиче­скую позицию по отношению к тради­ции: это позиция отказа от подражания, иллюзии, это иллогизм действия, упраз­днение причинной связи в пользу случая, скептицизм по отношению к дидактиче­ской или политической власти сцены, антиисторическая редукция драмы в на­правлении к абсолютной форме или ли­тературной экзистенциальной типоло­гии, отрицание всех ценностей, в част­ности ценностей положительных геро­ев \*. Эта эстетическая и аполитичная по­зиция тотального отрицания парадок­сально приводит к консолидации мета­физического, трансисторического и, следовательно, идеалистического ха­рактера антитеатра, что в конечном сче­те служит возрождению традиционной театральной формы, которую абсурд и «анти-изм» намеревались ликвидиро­вать.

'Дополнительная литература:

Ionesco, 1955,1962; Pronko, 1963;

Grimm, 1982.

АНТОНОМАЗИЯ

Франц.: antonomase\ англ.: anto- nomasia; нем.: Antonomasia; исп.: antonomasia.

Стилистическая фигура, заменяющая имя персонажа перифразой или именем нарицательным, характеризующим имя собственное. «Влюбленный судия», «Скупой» или «Тартюф» суть антонома­зии персонажей по имени Альцест, Гар­пагон или Тартюф (в последнем случае созвучие невольно производит на слу­шателя неприятное впечатление слаща­вого человека, бормочущего молитвы). Имя персонажа, экспрессивно и.потен­циально содержащее психологическую характеристику,—это тоже фигура анто­номазии. Кроме комического эффекта и выигрыша во времени ради информа­ции зрителя относительно характера персонажа, этот прием сразу указывает на замысел автора, подготавливает наше критическое суждение и облегчает абст­рагирование и рефлексию на примере частного случая повествуемой истории. Эта мотивация поэтического знака уси­ливает связь между означающим (харак­теристикой имени и персонажа) и озна­чаемым (сущностью персонажа): фигу­ра Тартюфа неразрывна с его именем и его речью и таким образом создает ил­люзию автономного поэтического знака. «Следует всегда тщательно вопрошать имя собственное, — пишет Р. БАРТ, — ибо имя собственное, если так можно сказать, всегда во главе означающих; его коннотации богаты, социальны и сим­воличные (in ШАБРОЛЬ, 135,1973:34).

'Дополнительная литература:

Carlson, 1983.

АНТРАКТ

Франц.: entracte; англ.: intermission;

нем.: Pause; исп.: intermedio.

Антракт — промежуток времени между действиями, в течение которого игра прерывается, а публика может покидать зал; разрыв, означающий возврат реаль­ного социального времени, разрушение иллюзии, возможность размышления. Антракт необходим для перемены деко­раций, во время длинной паузы, затем­нения или изменений на глазах у зрите­ля. Но главная его функция — социаль­ная; она утвердилась в придворном теат­ре эпохи Ренессанса, так как позволяла зрителям встречаться и демонстриро­вать свои туалеты (отсюда ритуал в фойе «Гранд-Опера» или «Комеди Франсез» в XIX в.).

Драматургия классицизма допускает ан­тракты, стараясь их мотивировать и за­ставить служить созданию иллюзии: «В перерыве между актами театр свободен, но действие продолжается вне сцены» или: «Антракт означает отдых только для зрителей, но вовсе не для действия.

Предполагается, что персонажи продол­жают действовать в перерывах между актами» (МАРМОНТЕЛЬ, 426, 1763). Длительность антракта несущественна, если он мотивирован действием, про­должающимся за кулисами: «Поскольку действие не останавливается, нужно, чтобы, как только движение прекраща­ется на сцене, оно продолжалось за сце­ной. Ни остановки, ни пресечения» (ДИДРО, 183,1758, XV). Но у антракта множество других оп­равданий, кроме иллюзии правдоподо­бия. Это прежде всего психологическая необходимость для зрителя, внимание которого трудно удерживать без пере­рыва более двух часов. Точно так же нуждаются в отдыхе и актеры. Это воз­вращение к действительности застав­ляет зрителя, хочет он того или нет, за­думываться об увиденном, судить о те­атральной работе, обобщать и систе­матизировать множество впечатлений. Это момент пробуждения критичности, и неудивительно, что эпическая драма­тургия способствует увеличению таких пауз в спектакле, вынуждая публику «вмешиваться» в моменты разрушения иллюзии. И наоборот, спектакли, осно­ванные на гипнотическом воздействии и подчиненные специфическому рит­му, сегодня нередко вовсе отказывают­ся от таких передышек. Прикованный к своему месту, вынужденный молчать, испытывая неудобства от неподвижно­сти, современный зритель не может высказать свое неудовольствие: он должен включиться в «мессу на сцене», не потерять нить спектакля. В этом ис­пытании на выносливость есть своего рода заговор с целью предотвратить «утечку мозгов» из театрального про­странства.

'Другие коррелятивные понятия:

Акт, Время, Молчание, Монтаж.

АНТРОПОЛОГИЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: anthropologic thtdtrale; англ.: theatre antropology; нем.: Theaterantropologie; исп.: antro- pologta teatral.

Театр для антропологии — прекрасный предмет для исследования, который дает возможность наблюдать артистов, создающих на сцене разноплановые человеческие образы. Ее цель состоит в анализе и показе поведения людей в обществе. Театр и театральная антро­пология помещают человека в экспе­риментальную среду, что позволяет воссоздавать различные микрообщест­ва и выявлять связи, возникающие между индивидом и группой. Невоз­можно лучше представить себе челове­ка, не создав его образ на сцене. ШЕХ- НЕР считает, что в это время происхо­дит сближение между антропологиче­ской и театральными системами: «Те­атр антропологизируется, равно как антропология театрализуется» (575, 1985:33) — такова логика театральной антропологии.

Но на практике все оказывается значи­тельно сложнее. Теоретически теат­ральная антропология претендует на организацию театроведческого знания, но в настоящий момент мы видим лишь жажду знания и не видим сло­жившейся дисциплины: перед нами бескрайняя целина. Но освоение ее уже началось благодаря ИСТА (International School of Theatre Antro- pology) Э. БАРБЫ, проводящего с 1980 г. стажировки: «ИСТА — это учрежден ние, где преподается, преобразуется и претворяется в жизнь новая театраль­ная педагогика; это лаборатория меж­дисциплинарных исследований. Она позволяет группе театральных деяте­лей внедриться в окружающую соци­альную среду через интеллектуальную деятельность и спектакли» (БАРБА, 52, 1982:81). Недавно вышедшая книга того же Э. БАРБЫ и Н. САВАРЕЗЕ «Анатомия актера. Словарь театраль­ной антропологии» (53, 1986) подво­дит итог исследованиям ИСТА и на­мечает программу театральной антро­пологии: «Изучение биологического и культурного поведения человека в ус­ловиях представления, то есть челове­ка, использующего свое физическое и духовное присутствие в соответствии с принципами, отличными от принци­пов повседневной жизни» (53, 1986:1). Учитывая важность выво­дов БАРБЫ и ИСТА, мы еще к ним вернемся. Но сначала кратко изло­жим причины зарождения антропо­логической мысли в театре, расска­жем об условиях эпистемологиче­ского успеха этого начинания и о ходе дискуссии по некоторым ос­новным вопросам.

1. Причины возникновения

А, Сопоставление культур

Идея о рассмотрении театра с позиций антропологии или теории культуры воз­никла не сегодня. Почти все театраль­ные исследования склоняются к этому подходу в своих гипотезах о происхож­дении театра. Генеалогическая мысль XX в., в частности АРТО, свидетельству­ет о стремлении вернуться к истокам и приводит к сопоставлению западной культуры с очень далекими от нее куль­турами. Театральная антропология воз­никает, вероятно, в результате осозна­ния ^недомогания цивилизации» (ФРЕЙД), неадекватности культуры и жизни, что почти совпадает с «диагно­зом», поставленным АРТО: «Никогда о цивилизации и культуре не говорили так много, как в этот период, когда иссякает сама жизнь и возникает странный па­раллелизм между повсеместным круше­нием жизни, лежащим в основе сегод­няшней деморализации, и заботой о культуре, никогда не совпадавшей с жиз­нью и созданной, чтобы поучать жизнь» (26, 1964Ы9). Ощущение крушения на­шей культуры и утрата основополагаю­щей системы отсчета приводят теат­ральных деятелей (БРУК, ГРОТОВ- СКИИ, БАРБА) к переоценке старого опыта, пробуждают интерес к экзотиче­ским театральным формам и заставляют их взглянуть на актера с этнологических позиций. Эти театральные эксперимен­ты частично смыкаются с антрополо­гией ЛЕВИ-СТРОССА, пытающегося понять человека «с момента, когда тип ископаемого объяснения стремится примирить искусство и логику, мысль и жизнь, чувственное и сверхчувственное» (К. ЛЕВИ-СТРОСС. Тексты о..., Париж, 1979:186).

Б. Недостаточность рациональной логики

В соответствии с традицией, отличной от симптоматического мышления ФРЕЙДА, символ ставится над поня­тием, и такие мыслители, как, напри­мер, ЮНГ, КЕРЕНИ и ЭЛИАД (213, 1965), связывают символ «с усилием выражения того, что в интимном опыте психического или в коллективном бес­сознательном выходит за пределы по­нятия, не подвластно понятийным ка­тегориям, что, следовательно, не может быть, строго говоря, показано, но, од­нако, может «мыслиться», узнаваться через формы выражения, в которые вписывается стремление человека к необусловленности, абсолюту, беско­нечности, целостности, то есть, говоря языком религиозной феноменологии, к открытости святости» (ВЕРНАН, 665, 1974:229). Открытость святости часто сопровождается неосознанным воз­вратом к религиозности, он принимает иногда, что было показано М. БОРИ, форму угрызений совести у западной антропологии перед идеализирован­ными примитивными обществами и поиска утраченной подлинности: «Раз­ве театр, который еще до АРТО, все чаще понимается не как пространство, предназначенное для иллюстрации текста и подчиненное примату письма, но как наилучшее место для конкрет­ного физического контакта между ак­терами и зрителями, не представляет собой превосходное поле для экспери­мента на тему возврата к подлинности человеческих отношений?» (БОРИ, 104, 1980:345). Театр участия\*, по­иски коллективного хэппенинга \* или автобиографическая перформация пи­таются из источника подлинности, по­рожденного театральной коммуника­цией.

В. Поиск нового языка Поиск святости и достоверности нуж­дается в языке, не подчиненном есте­ственному языку или слишком рацио­нальному письму: «Разрушить язык, чтобы прикоснуться к жизни, — значит создать или переделать театр; важно не верить, что это искусство должно оста­ваться святым, то есть сдержанным. Важно верить, что не всякий может это сделать, что необходима подготовка» (АРТО, 26, 1964b: 17). Эта подготовка требует найти некий кодированный язык, который был бы одновременно языком создателей сценического пред­ставления, участников театральной це­ремонии и актеров, которые «подобны подверженным сожжению мученикам, делающим знаки на костре» (26, 1964:18). Можно сказать, что непросто отыскать ключ к решению этой про­блемы. Герменевтика \*, не доверяющая рационализму и a fortiori семиологиче- скому позитивизму, хочет расшифро­вать мифологический театральный язык, называемый иероглифическим (МЕЙЕРХОЛЬД), идеограммой (ПЮ- ТОВСКИЙ), «довыразительной базой актера» (БАРБА, 52,1982а:83).

2. Эпистемологические условия театральной антропологии

Для того чтобы основать театральную антропологию, необходимо прежде все­го объединить некоторые условия.

А. Природа антропологии Обычно различают физическую антро­пологию (изучение физиологических ха­рактеристик человека и рас), философ­скую антропологию (изучение человека в целом, например, в понимании КАНТА: теоретическая, прагматическая и мо­ральная антропология), культурную и социальную антропологию (изучение об­ществ, мифов, повседневной жизни). «Провозглашает ли себя антропология «социальной» или «культурной», она всегда стремится познать тотального человека, который изучается в одном случае по продуктам его деятельности, в другом — по представлениям» (ЛЕВИ- СТРОСС, 403, 1958:391). Театральная антропология (в частности, театральная антропология БАРБЫ) занимается од­новременно физиологическим и куль­турным аспектом актера в ситуации представления. Но возникает вопрос: что именно надо изучать и измерять в ходе исследования биоса актера? Надо ли замерять работу мускулатуры, сер­дечный ритм и т. д.? Надо ли «омедици- нивать» театральные исследования? Та­кие исследования предпринимались, но их результаты не могут быть сопостав­лены с другими сериями фактов, в част­ности с социально-культурными эле­ментами.

Б. Выбор точки зрения Можно стать на позицию ЛЕВИ- СТРОССА (403,1958:397-403), заклю­чающуюся в том, что точка зрения ант­рополога характеризуется объективно­стью, тотальностью, интересом, про­являемым к значению и достоверности межличностных отношений, конкрет­ных отношений между индивидами. Од­нако театральная антропология БАРБЫ намечает другую программу. Она не вы­деляет особо внешнюю и объективную точку зрения остраненного наблюдате­ля, например этнолога, который попы­тался бы собрать все доступные наблю­дению данные. Напротив, цитируя ТА- ВИАНИ (in БАРБА, САВАРЕЗЕ, 53, 1986:197—206), он сталкивает два виде­ния — актера и зрителя, — поскольку его заботит полезность актерского наблю­дения, «аутентичный эмпирический подход к феномену актера» (1986:1) и, следовательно, feed-back (обратная связь) с практикой театральной дея­тельности: «Когда семиологи анализи­руют спектакль как чрезвычайно насы­щенную стратификацию знаков, они на­блюдают театральный феномен через призму его результата. Ничто, однако, не доказывает, что их метод может быть по­лезен актерам, занятым в спектакле, ко­торые уходят со сцены в середине дей­ствия и для которых то, что увидят зри­тели, является пунктом назначения. Центральное понятие театральной ант­ропологии БАРБЫ — «техника тела» (МАУСС), но в отличие от МАУССА он помещает его в контексте «специфиче­ского экстраповседневного использова­ния тела в театре» (БАРБА, 52,1982а: 1).

В. Ситуация «техники тела» Здесь мы можем — именно так поступа­ет ВОЛЛИ (in БАРБА, САВАРЕЗЕ, 53, 1986:113—123) — обратиться к статье Марселя МАУССА «О технике тела» (440,1936), а именно о «традиционных способах владения телом, которые ис­пользуют люди в разных обществах». МАУСС приводит множество примеров, характеризующих все виды человече­ской деятельности, но не упоминает о театре и искусстве, или во всяком случае не выделяет их особо, поскольку, по его мнению, любая техника — повседневная и артистическая — определяется обще­ством. БАРБА заимствует у МАУССА понятие тела для того, чтобы ввести оп­позицию между обыденной ситуацией и ситуацией представления. «В повседнев­ности мы имеем технику тела, обуслов­ленную нашей культурой, социальным положением, профессией. А в ситуации представления существует совершенно иная техника тела» (52,1982:83). БАРБА предполагает, что во время пред­ставления техника тела меняется корен­ным образом и что актер больше не под­чинен культурной обусловленности. Од­нако не совсем ясно, что вызывает эту метаморфозу, что заставляет актера по­менять тело, когда меняется обстановка. Даже во время представления актер ос­тается в плену своей изначальной куль­туры, в частности обыденной жестику­ляции. Сама идея отделения жизни от представления кажется странной, ведь используется одно и то же тело и пред­ставление не может стереть предшест­вующий опыт. Это разделение на по­вседневность и представление может привести к противопоставлению приро­ды (повседневное тело) и культуры (тело в представлении), именно к той оппози­ции, которую антропология стремится отторгнуть. При другом рассуждении может возникнуть впечатление о возвра­те к тому времени, когда стилистика ста­ралась любой ценой различить обыден­ный язык, не объясняя, как установить distinguo. Также и в данном случае тело в представлении определяется тавтологи­чески: тело, которое участвует в пред­ставлении и обладает специфическими, отличными от повседневного тела свой­ствами. Однако, если реально устано­вить прагматическое различие, оно ос­тается поверхностным и не затрагивает жестикуляции и присутствия (ведь при­сутствие нельзя ограничивать только представлением: разве мы сами не при­сутствуем более или менее в жизни?).

Г. Поиск культурных универсалий Задача культурной антропологии состо­ит в изучении разнообразия человече­ских проявлений, и исследователи часто приходят к выводу, что вопреки разли­чиям существует общий для всех людей субстрат (один и тот же миф, например, повторяется в разных местах). ЛЕВИ- СТРОСС предлагает рассуждение, цель которого «преодолеть мнимую антино­мию между единством человеческого бытия и, по-видимому, неисчерпаемой множественностью форм его постиже­ния».

ГРОТОВСКИЙ приходит к аналогично­му выводу: «Культура, каждая частная культура определяет объективный со­циально-биологический фундамент, так как каждая культура связана с повсед­невной техникой тела. В таком случае представляется важным пронаблюдать, что же постоянно сохраняется на фоне вариативности культур, что же сущест­вует в качестве транскультуры» (in БАР- БА—САВАРЕЗЕ, 53,1986:126). БАРБА разделяет этот универсализм со своим учителем ГРОТОВСКИМ, по­скольку для него «театры похожи не спектаклями, а принципами». Книга со­держит богатый иконографический ма­териал, показывающий аналогию поз и жестов актеров, принадлежащих самым разнообразным театральным традици­ям.

Действительно, БАРБА обнаруживает транскультурный элемент на «д©эксп­рессивном уровне актерского искусст­ва» (52,1982а: 13), в присутствии, «пора­жающем зрителя и заставляющем смот­реть'на актера», в «энергетическом ядре, в искусном суггестивном влиянии, не преднамеренном, но пленяющем наши чувства». «Речь идет не о «представле­нии» или театральном «образе», а о силе, рвущейся из тела, отлитого в форму» (52, 1982а:83).

БАРБА вслед за ГРОТОВСКИМ (287, 1971:91) проявляет недоверие к пред­расположенности и стремлению актера к выразительности для означивания той или иной вещи. Он предпочитает выхва­тить актера до акта выражения, на доэк- спрессивном уровне, который, таким образом, может рассматриваться в каче­стве универсального; таковы «сила, рву­щаяся из тела, отлитого в форму» или источники (или происхождение челове­ка) различных театральных культур, способных объяснить доэкспрессивные техники как «всплеск созидательной мо­щи» (1985:124). Какую бы метафору мы ни избрали — выплескивающая сила, ис­точник, энергетическое ядро, доэкс- прессивность, — возникает вопрос: а не является ли экспрессивным уже само «тело, отлитое в форму» даже в том слу­чае, когда эта экспрессивность неинтен- циональна и некоммуникативна? Воз­можно ли не участвовать в коммуника­ции? Не является ли ситуация представ­ления коммуникацией коммуникации?

3. Другие перспективы

А. Еще раз о вопросе происхождения Одной из навязчивых идей философ­ской антропологии, в особенности XVIII в., являлся вопрос о происхождении языков. Дискуссия угасла с возникнове­нием структуральной лингвистики. Так­же и вопрос о происхождении театра и предшествовавшего ему дотеатра (ШАФФНЕР,<7г Энциклопедия спектак­лей, 1965) взволновал в свое время исс­ледователей и до сих пор продолжает бу­доражить умы (см.: НИЦШЕ, 473, 1872). Независимо от разногласий о точной датировке рождения театра все сходятся на том, что он возник в ходе постепенной секуляризации церемоний и ритуалов. Остается определить, сохра­нили ли современные театральные фор­мы приметы ритуального происхожде­ния. Даже очень близкие по духу БЕН-

ЖАМЕН и БРЕХТ противостоят друг другу в этом вопросе. БЕНЖАМЕН счи­тает, что любое произведение искусства, «даже в эпоху своего механического вос­производства» (по названию эссе 1936 г.), «находит опору в ритуале, в котором проявляется его исходная первородная функция. Этот фундамент опосредуется всеми возможными способами, но всег­да узнается в качестве секуляризованно­го ритуала даже в самых светских фор­мах прекрасного».

БРЕХТ же, напротив, считает, что осво­бождение от культа было полным: «Ког­да говорят, что театр вышел из культо­вых церемоний, то утверждают лишь то, что, выйдя из них, он стал собственно театром; к тому же он не унаследовал религиозную функцию мистерий, но од­но только наслаждение, которое находи­ли в них люди» (117, Малый Органон, §4).

БРЕХТ не принимает непрерывную ди­алектику святого и светского, отрицает возможность нового освящения театра, явления, которое наблюдается со време­ни АРТО, БРУКА и ГРОТОВСКОГО и выявлено религиозной антропологией МирсеаЭЛИАДА. Можно пойти дальше и сказать вместе с Павлом СТЕФАНЕ- КОМ (610,1976), что театр никогда пол­ностью не порывал с культом, поскольку изначально культ был театрализован­ным. Так, мы возвращаемся к мысли ШЕХНЕРА о театрализации антропо­логии и антропологизации театра—зам­кнутой и вечной формуле.

Б. Границы и перспективы мысли Заслуга оживленной БАРБОЙ антропо­логической мысли заключается в том, что она ставит под сомнение целые раз­делы западной эстетики: идентифика­цию и психологию актера, иллюзию и характерность — понятия, преобладав­шие в теоретических размышлениях от АРИСТОТЕЛЯ до БРЕХТА. Однако эти рассуждения основываются почти исключительно на восточных тра­дициях и не объясняют серьезно поведе­ние западного актера, хотя позволяют при этом думать, что могли бы охватить и эту проблему.

Не удается установить не только эпи­стемологические основы, но даже точно определить предмет исследования. Можно только сожалеть о том, что ис­следователи почти не обращаются к ра­ботам «истинных» антропологов, таких, как ЛЕВИ-СТРОСС, ТУРНЕР (652, 1982), ЛЕРУА-ГУРАН (400, 1974) и ЖУСС. Но, несмотря на это, театральная антропология, в особенности театраль­ная антропология БАРБЫ и его сотруд­ников из ИСТА, является наиболее сис­тематизированным ответом на полити­ческое теоретизирование БРЕХТА или на функционализм семиологии \*.

\* Дополнительная литература:

Eliade, 1963, 1965; Esprit, nov.

1963; Drama Review, t. 59, sept.

1973, t. 94, 1982; Brook, 1968; G.

Durand, 1969; Bone, 1980, 1981,

1982; Innes, 1981; Pradier, 1985;

Slawinska, 1985.

АПАРТЕ

Франц.: aparti\ англ.: aside; нем.:

Beiseitesprechen; исп.: aparte.

Речь персонажа, которая адресуется не собеседнику, а самому себе (и соответст­венно публике). Она отличается от мо­нолога своей краткостью и включенно­стью в текст диалога. Апарте кажется вырвавшейся репликой персонажа, «случайно» подслушанной публикой, в то время как монолог — речь более орга­низованная, нацеленная на то, чтобы бьггь воспринятой в диалогической си- туации. Не следует смешивать фразу, ад­ресованную персонажем будто бы само­му себе, и текст, сказанный специально для публики.

1. Апарте, монологическая форма, в те­атре становится прямым диалогом\* с публикой. Его важнейшая задача — вве­сти модальность, отличную от диалога. Диалог основан на постоянном обмене точками зрения и столкновении контек­стов; он служит развертыванию игры взаимосубъективных позиций и допу­скает возрастающую возможность лжи в общении персонажей. Апарте, напротив, ограничивает семантический контекст одним персонажем; он как бы говорит о «действительном» намерении или мне­нии данного характера, так что зритель знает, как ему сориентироваться, и со знанием дела может судить о происходя­щем. В апарте персонаж никогда не лжет, ибо, как правило, себе не лгут. Эти мо­менты внутренней правды являются также простоями в развитии действия, во время которых зритель вырабатывает свое суждение (эпическая функция).

1. Типология апарте дополняет типоло­гию монолога: саморефлексия, «подми­гивание» публике, осознание, принятие решения, обращение к публике и т. д.
2. Апарте сопровождается актерской иг­рой, придающей ему правдоподобие (ак­тер отходит в сторону, меняет интона­цию, смотрит в зал). Некоторые приемы позволяют апарте одновременно «пере­шагнуть» через рампу и быть правдопо­добным, оставаясь в границах признан­ного приема: прожекторы направлены на актера, произносящего монолог (го­лос вне действия), меняется освещение, создающее другую атмосферу. Только наивная натуралистическая кон­цепция спектакля допускала критику приема апарте. Современный театр на­ходит в нем достоинства: игровые воз­можности и драматургическую дейст­венность.

* Другие коррелятивные понятия:

Ремарка авторская, Дискурс, Соли- локвий.

* Дополнительная литература: Larthomas, 1972; Guih-Pugliati, 1976; Pfister, 1977.

АПЛОДИСМЕНТЫ

Франц.: applaudissement; англ.:

applause; нем.: BeifdU\ исп.: aplauso.

В строгом смысле слова аплодисменты (хлопанье в ладони) — достаточно уни­версальное явление. Прежде всего оно свидетельствует о так называемой фи­зической реакции зрителякоторый после вынужденной неподвижности вы­свобождает свою энергию. Аплодисмен­ты всегда выполняют фатическую функ­цию (контакта), которая означает. «Я вас воспринимаю и оцениваю». В движении отрицания \* (очуждения) они значат сле­дующее: «Я разрушаю иллюзию, чтобы сказать вам, что вы мне доставляете удо­вольствие, создавая иллюзию». Апло­дисменты — это откровенная встреча зрителя с исполнителем за пределами вымысла.

Привычка аплодировать актерам вос­ходит к древности. Для такого рода де­ятельности древние греки даже приду­мали маленького очаровательного божка — Кротоса. В XVII в. привычка хлопать в ладони была распространена на всей территории Европы. В некото­рых культурах публика демонстрирует свое одобрение криками, свистом. Спорным является вопрос, можно ли аплодировать во время представления и таким образом разрушать иллюзию. Аплодисменты — элемент остранения, вторжения реальности в искусство. В настоящее время публика охотно апло­дирует «своим» актерам и их остротам или даже декорациям в начале дейст­вия; прерывает ход спектакля (в теат­рах Больших бульваров или в «комеди Франсез»). Более интеллектуальная или «авангардистская» публика прояв­ляет свой энтузиазм только после за­крытия занавеса, чтобы не поощрять актерские или режиссерские находки, а благодарить сразу всех артистов по окончании спектакля, вызывая и ре­жиссера, и художника-декоратора, и даже автора. Бывает, что аплодисмен­ты «поставлены» режиссурой. Во все времена театральные антрепренеры оплачивали услуги профессиональной клаки, чтобы заставить публику благо­склонно принять спектакль. Во время поклонов публике выходы и уходы ак­теров могут повторяться, иногда же этот ри!уал инсценирован: например, актеры продолжают играть свою роль или разыгрывают комическую сценку, для того чтобы вызвать смех у публики.

'Дополнительная литература:

Poerschke, 1952; Goffman, 1974.

АПОЛЛОНОВСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ

Франц.: apollinien et dionysiaque; англ.: Apollonian and Dionysiac; нем.: das Apollinische und das Dionysische; исп.: apolineo у dionisiaco.

НИЦШЕ в «Рождении трагедии из духа музыки» (473,1872) противопоставляет две тенденции в греческом искусстве, которые трактует как противополож­ные, но находящиеся в диалектическом единстве принципы. В своем анализе он стремится выявить побудительные мо­тивы и созидательные силы художест­венного творчества, определяющие раз­витие искусства. Аполлоновское начало есть искусство меры и гармонии, само­познания и его пределов. Образ ваятеля, придающего форму материалу, отобра­жающего реальность и погруженного в созерцание образа и грезы, выступает в качестве аполлоновского архетипа, ху­дожественной формы, подчиненной предельности мечты и принципу инди­видуализации. Дорическая архитектура, ритмичная музыка, наивная поэзия ГО­МЕРА и живопись РАФАЭЛЯ относятся к этому архетипу.

Дионисийское начало вовсе не варвар­ская анархия празднеств и языческих вакханалий; оно посвящено опьянению, неконтролируемым силам весеннего возрождения человека, примирению природы и человека. Это музыка, не имеющая выраженной формы, наводя­щая ужас в аудитории и среди исполни­телей. На место оформленности прихо­дит примитивное страдание и резонанс. Разрушая барьеры условностей и ни­спровергая традиционные ценности, че­ловек ощущает себя богом, он «уже не художник, он стал произведением искус­ства».

Аполлоновское и дионисийское, не­смотря на противоположность своей природы или скорее благодаря ей, не могут существовать одно без другого; они дополняют друг друга в творческом труде, порождают греческое искусство и, в более широком смысле, историю искусства. Данная оппозиция не совпа­дает полностью с антагонизмами: классицизм — романтизм, техника — вдохновение, чистая форма — избы­точное содержание, форма закрытая\* — форма открытаяОднако она ис­пользует и по-новому классифицирует некоторые противоречивые характе­ристики западного искусства, в частно­сти театра. Типология методов поста­новки легко обнаруживает поля напря­жения, например оппозицию между театром жестокости\*, вдохновлен­ным дионисийским началом (в соот­ветствии с представлениями АРТО), и «аполлоновским» театром, подвергаю­щим свою жизнедеятельность жестко­му контролю, как в случае брехтовско- го театра.

АРАНЖИРОВКА (МИЗАНСЦЕНА)

Франц.: arrangement; англ.: arrangement', нем.: Arrangement', исп.: arregio.

Слово употребляется по-немецки чаще, чем по-французски, в значении распо­ложения, позиции актеров и групп ис­полнителей на сцене по отношению друг к другу и передвижения с целью нагляд­ного обозначения конфликта и противо­речий.

\* Другие коррелятивные понятия: Gestus («гест»),

•Дополнительная литература: Brecht, 1961.

АРИСТОТЕЛЕВСКИЙ (ТЕАТР)

Франц.: aristot&icien (thtAtre); англ.: Aristotelian theatre; нем.: oris- totelisches Theater, исп.: aristotflico (teatro).

* 1. Термин, употребляемый БРЕХТОМ и подхваченный критикой для обозна­чения драматургиипричисляющей себя к традиции АРИСТОТЕЛЯ, дра­матургии, основанной на иллюзии и идентификации\*. Этот термин стал си­нонимом драматического театра, теат­ра иллюзионистского или театра иден­тификации.
  2. БРЕХТ (ошибочно) отождествляет эту единственную характеристику с концепцией АРИСТОТЕЛЯ, в которой последний упрекает драматургию, стремящуюся вызвать у зрителя спо­собность идентификации, с тем чтобы произвести на него эффект катарсиса, а потому мешающую критическому восприятию. Идентификация, однако, лишь один из критериев доктрины АРИСТОТЕЛЯ. К ней необходимо до­бавить принцип соблюдения трех единств\* (в частности, связность\* и унификация действия), роль судьбы и необходимость представления фабулы: пьеса строится вокруг конфликта, «блокированной» («завязанной») ситуа- ции, требующей разрешения (узел\*, развязка\*).
  3. Было бы, однако, ошибочным упо­доблять «неаристотелевский» театр эпической форме: использование эпи­ческих средств автоматически не га­рантирует критическое и преобразова­тельное отношение зрителя. С другой стороны, на пути катарсической дра­матургии могут вырисовываться дру­гие театральные формы, не парализуя при этом способности зрителя («Ли- винг театр») и не являясь обязательно рабским слепком аристотелевской формы (театр Ф. ВОЛЬФА, театр по­вседневности \*).

•Другие коррелятивные понятия: Брехтовский, Форма закрытая, Форма открытая.

'Дополнительная литература:

Luk£cs, 1927, Kommerel, 1940; Resting, 1959; Benjamin, 1969; Brecht, 1972; Frashar, 1974.

АРЛЕКИНАДА

Франц.: arlequinade; англ.: harlequinada; нем.: Harlekinade, Hanswurstiade; исп.: arlequinada, pantomima.

См.: ПАНТОМИМА

АРХЕТИП

(От греч. archetypos — первичная

модель)

Франц.: archetype; англ.: archetype;

нем.: Archetyp\ исп.: arquetipo.

* + 1. В аналитической психологии ЮНГА архетип — это совокупность врожден­ных и универсальных форм человече­ского воображения. Архетипы содер­жатся в коллективном бессознательном и проявляются в сознании в виде снов, воображения и символов. Литературная критика (ФРАЙ, 243, 1957) воспользовалась этим понятием, чтобы выделить из поэтического твор­чества систему мифов, возникших в глу­бинах коллективного постижения мира. Критика изучает следы рекуррентных образов, проявлений человеческого опыта и человеческого творчества (вина, грех, смерть, жаяеда власти и т. д.).
    2. Типологическое исследование драма­тических персонажей обнаруживает, что некоторые образы происходят от интуи­тивного и мифического видения челове­ка и отражают всеобщие комплексы и типы поведения. В этом смысле можно говорить о Фаусте, Федре или Эдипе как о персонажах-архетипах. Эти характеры интересны тем, что позволяют выйти да­леко за узкие рамки их частных стуаций в различных драматургиях и подняться к всеобщей архаической модели. Следо­вательно, архетип -г это общий и рекур­сивный персонаж, повторяющийся в том или ином произведении, в ту или иную эпоху и во всех литературах и ми­фологиях.

•Другие коррелятивные понятия: Актантная (модель), Антрополо­гия театральная, Персонаж, Тип (или типический персонаж), Ха­рактер.

•Дополнительная литература:

Bodkin, 1934; Jung, 1937; Slawinska, 1985.

АТЕЛЛАНЫ

ГОт лат. fabula atellana — басни из Ателлы)

Франц.: ateUanes; англ.: ateUane; AteUan farcer, нем.: AteUane; исп.: atelanas.

А

Короткие фарсовые представления в ду­хе буффонады, названные по имени го­рода Ателла в Кампанье, где они зароди­лись. Придуманные во II в. до н. э., ател- ланы представляют стереотипных и гро­тескных персонажей ^Маккус-простак, Букко-хвастун, старый скупец Иаппус, горбатый и хитрый философ Доссенус). Разыгрывавшиеся римскими комедиан­тами и фигурировавшие в качестве до­полнений к трагедиям, ателланы рас­сматриваются как предшественники commedia deU'arte \*.

АУТОСАКРАМЕНТАЛЬ

Франц.: auto-sacramental;. англ.: auto sacramental; нем.: Auto sacramental; исп.: auto sacramental.

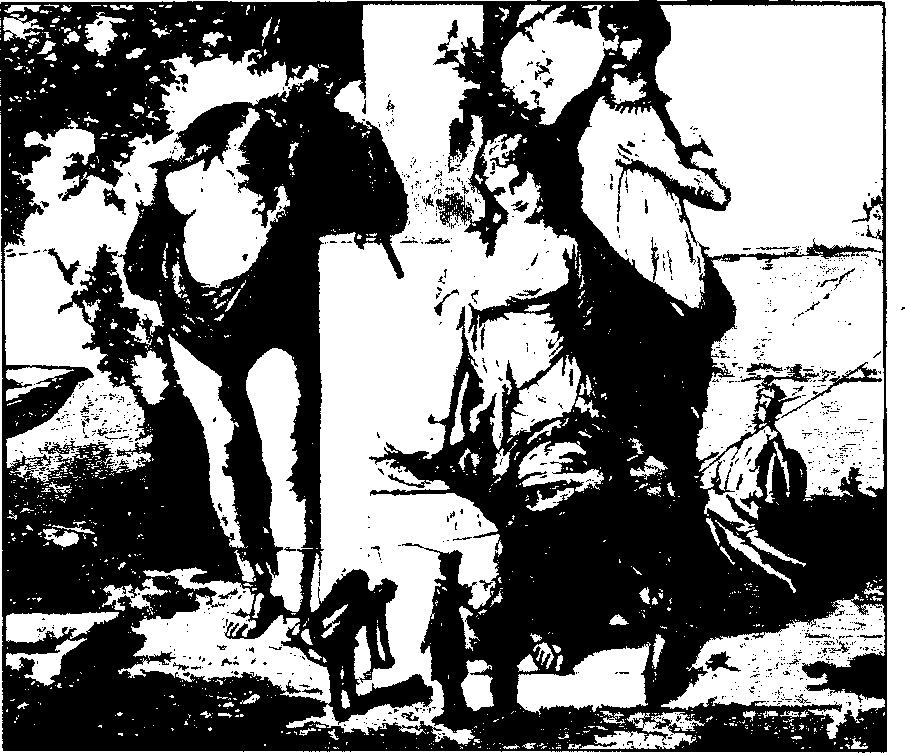
Аллегорическая религиозная пьеса, ко­торая представлялась в Испании или Португалии по случаю праздника Свято­го Причастия и в которой трактовались моральные и теологические проблемы. В спектакле священная история переме­жалась фарсами, танцами. Аутосакра- менталь разыгрывалась на повозках и предназначалась для самой широкой публики. Эти пьесы существовали на протяжении всего средневековья, их апогей приходился на Золотой век, и только в 1765 г. последовал их запрет. Они оказали глубокое воздействие на та­ких испанских драматургов, как ЛОПЕ ДЕВЕГА,ТИРСОДЕ МОЛИНА, КАЛЬ­ДЕРОЙ и др.

АФОРИЗМ

Франц.: aphorisme; англ.: aphorism; нем.: Aphorismus; исп.: aforismo.

АТЕЛЛАНЫ

См.: СЕНТЕНЦИИ (ИЛИ МАКСИМЫ)



БАЛЕТ ПРИДВОРНЫЙ

Франц.: ballet de cour, англ.: court ballet; нем.: Ho/ballet; исп.: comedia- ballet.

См.: КОМЕДИЯ-БАЛЕТ

БЕЗРЕЧЕВОГО ВЫРАЖЕНИЯ (ПРИЕМ)

Франц.: grommelots; нем.: Gemur- mel\ исп.: murmuUo.

Прием безречевого выражения актер использует, когда бормочет сквозь зубы на каком-то неопределенном языке; со­здается впечатление, что он что-то гово­рит, к тому же интонационно корректно. «Саперло Жильдаса» БУРДЕ сплошь со­стоит из выдуманных идиом, которые актеры «бормочут». Дарио ФО прибегает к приему безречевого выражения для обозначения нации или имитации груп­пы. Членораздельный язык разрушает­ся для лучшего его воссоздания в систе­ме, близкой к музыке, языку жестов, рас­сказу, вокальной экспрессии.

БИОМЕХАНИКА

Франц.: Ыотёсапщие; англ.: biomechanics; нем.: BiomechanUq исп.: biomecdnica.

Раздел биофизики, изучающий механи­ческие свойства живых тканей органов и организма в целом. Термин использует­ся МЕЙЕРХОЛЬДОМ для описания системы физической тренировки акте­ра, основной целью которой является немедленное выполнение заданий, по­лученных извне (актером от режиссера).

«Поскольку задачей игры актера являет­ся реализация определенного задания, от него требуется экономия выразитель­ных средств, которая гарантирует точ­ность движений, способствующих ско­рейшей реализации задания» (МЕЙЕР- \* ХОЛЬД. Актер будущего и биомеханика, т. 2, с. 488).

Биомеханическая техника исполнения противоположна интроспективному методу, «навеянному вдохновением», «ассоциированными эмоциями». Ин­туитивному подходу к роли должен предшествовать ее предварительный охват в целом, извне. Биомеханические упражнения подготавливают актера к кодированию жестов в определенных позициях-позах, максимально концен­трирующих иллюзию движения, выра­зительность телодвижений, gestus\* ко­торого достигается в соответствии с прохождением трех стадий игрового цикла (намерение, осуществление, ре­акция).

'Дополнительная литература:

Drama Review, 1973; Meyerhold,

1963,1969,1973,1975,1980.

БЛАГОПРИСТОЙНОСТЬ И СОБЛЮДЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ УСЛОВНОСТИ

Франц.: biens6ance\ англ.: decorum;

Htu:.Anstand\ исп.: decoro.

1. Термин классицистической драма­тургии. Соответствие литературным, художественным и нравственным ус­ловностямсвойственным эпохе и оп­ределенной публике. Благопристой­ность и соблюдение сценической ус­ловности — одно из правил классициз­ма, восходящее к АРИСТОТЕЛЮ, ко­торый настаивает на соблюдении нрав­ственных требований: приемлемость морали героя, нравственность поступ­ков, правдоподобие в изложении исто­рических фактов, запрещение показа реальности в вульгарных и повседнев­ных формах. Отвергаются также сексу­альность, изображение насилия и смерти. Й. ШЕРЕР, например, так оп­ределяет отличие благопристойности и сценической условности от правдопо­добия\*: «Правдоподобие является ин­теллектуальным требованием; оно тре­бует определенной связности элемен­тов театральной пьесы; оно исключает абсурд и произвол, или во всяком слу­чае то, что так воспринимается публи­кой. Благопристойность и соблюдение сценической условности — нравствен­ное требование; театральная пьеса не должна оскорблять вкус, нравственные представления или, если хотите, пред­рассудки публики» (576,1950:383). Понятие благопристойности и соблюде­ния сценической условности, разрабо­танное в 1630—1640-е гг. такими уче­ными, как ШАПЛЕН и ЛЕ МЕНАРДЬ- ЕР, часто вступает в противоречие с по­нятием правдоподобия (или «приемле­мости» — термин МАРМОНТЕДЯ, ст. «Благопристойность»): историческая правда часто шокирует, и драматург обя­зан смягчить ее во имя соблюдения сце­нической условности. Таким образом, приемлемость «относится к действую­щим лицам», а благопристойность и со­блюдение сценической условности «в большей мере относятся к зрителям»; первое понятие «касается обычаев и нравов времени и места действия, вто­рое, касается мнения и нравов страны и века, где действие представляется» (МАРМОНТЕЛЬ, 426, Элементы лите­ратуры).

В широком смысле благопристойность — то, что соответствует вкусам публики и ее представлению о реальности. КОРНЕЛЬ, например, так оправдывает намек на свадьбу Химены и Сида, ко­торая могла «шокировать» зрителя: «Дабы не вступать в противоречие с историей, я по необходимости туманно намекнул на возможность подобной оттяжки — это был для меня единст­венный способ согласить сценические условности с исторической правдой» (Разбор «Сида»).

2. Таким образом, правило, о котором идет речь, является неявным кодом (см.: Коды в театре\*) идеологических и нравственных предписаний. В этом смысле оно свойственно любой эпохе и трудноотделимо от идеологии. Каж­дая школа или общество, отрицая пра­вила предшествующей эпохи, сами предписывают нормы поведения. Сле­довательно, благопристойность — представление эпохи о самой себе, ко­торое она желает увидеть в художест­венных произведениях. Она естествен­ным образом подчиняется «переоценке всех ценностей» (НИЦШЕ), что вы­нуждает сегодня многих постановщи­ков в Париже или Нью-Йорке пред­ставлять в ходе пьесы раздевающуюся актрису, играют ли МАРИВО, БРЕХТА или ФОРМАНА.

БРЕХТОВСКИЙ

Франц.: brechtien; англ.: Brechtian;

нем.: Brechtisch; исп.: brechtiano.

Прилагательное, производное от имени немецкого драматурга Бертольда БРЕХТА (1898—1956), представителя театра, называемого эпическим (см.: Те­атр эпический\*), критическим, диалек­тическим или социалистическим, вы­ступавшего за технику игры, стимулиру­ющую активность зрителя, благодаря, в частности, особой технике игры актеров, реализующих возможности «выхода из роли».

Термин часто употребляется по отно­шению к стилю режиссуры, которая подчеркивает историчность представ­ляемой реальности (историзация\*) и выдвигает принцип очуждения, призы­вая зрителя не поддаваться сопережи­ванию трагичности, драматизма или просто иллюзионистского характера спектакля.

Нередко термин «брехтовский» имеет отношение к «политике знаков»: сцена и текст являются средоточием деятель­ности всех людей театра, которые обозначают реальность через систему знаков, как эстетических (внедренных в тот или иной материал или сцениче­ское искусство), так и политических (критикующих реальность вместо пас­сивного подражательства). Брехтов- ская «система» — в зависимости от то­го, ставится ли акцент на ее антидра­матическом (эпическом), реалистиче­ском аспекте или диалектической свя­зи противоположных принципов иден­тификации и очуждения, — не имеет ничего общего с застывшей филосо­фией, предлагающей рецепты режис­суры. Напротив, эта система позволяет ставить пьесы в соответствии с требо­ваниями конкретной эпохи и в необхо­димом идеологическом контексте. Нельзя, однако, не заметить, что мно­гие труппы или молодые авторы до­вольствовались рабской имитацией брехтовского «стиля» (определенный набор материалов и красок, сцениче­ская бедность, манера остраненной иг­ры), не заботясь при этом о том, что эти эстетические средства следовало бы применить к историческому анали­зу действительности и, таким образом, по-новому подходить к театральному творчеству. Потому слово «брехтов­ский» — то хвалебное и «близкое», то оскорбительное и насмешливое — под­черкивает трудную связь между совре­менным театром и этим авто ром-клас­сиком.

\* Другие коррелятивные понятия: Повествование (наррация), Театр экспериментальный. 'Дополнительная литература: Brecht, 1961, 1963, 1967, 1976; Dort, 1960; Riilicke-Weiler, 1968; Pavis, 1978b; Lehman et Lethen, 1978; Knopf, 1950; Banu, 1981; F. Того, 1984.

БРОДЯЧИЙ АРТИСТ

Франц.: baladin; англ.: mountebank, bujfon; нем.: Quacksalber, Pos- senreisser, исп.: saltimbanqui.

Бродячий артист первоначально был танцором. Французское слово baladin происходит от глагола battare (народи, лат.)—танцевать; теперь оно обозначает фигляра \*, или паяца. В далекие времена бродячие группы гистрионов и фокусни­ков бороздили дороги Европы, устраи­вая на подмостках народные представ­ления. Бродячие артисты — клоуны, ак­робаты, фокусники, а также иногда пев­цы и поэты никогда не выступали в офи­циальных театрах.

БУЛЬВАР

Франц.: boulevard; англ.: boulevard theatre; нем.: Boidevardtheater, исп.: boulevard.

См.: ТЕАТР БУЛЬВАРОВ

БУРЖУАЗНЫЙ

Франц.: bourgeois; англ.: Bourgeois theatre; нем.: burgeriiches Theater, исп.: burgu^s.

См.: ТЕАТР БУРЖУАЗНЫЙ

БУРЛЕСК

(От ит. burlesco, burda — шутка)

Франц.: burlesque; англ.: burlesque;

нем.: Burleske; исп.: burlesqo.

Бурлеск — форма комического\* преуве­личения, когда благородные или возвы­шенные темы получают тривиальную трактовку, облачая таким образом серь­езный жанр в одежды гротеска\* или вульгарной пародии: «объяснение са­мых серьезных вещей с помощью шут­ливых и нелепых выражений».

1. Жанр бурлеска

Бурлеск становится литературным жан­ром в середине XVII в., когда в качестве реакции на строгие ограничения класси­цизма во Франции появляются произве­дения СКАРРОНА (Сборник бурлеск­ных стихов, 1643; Вергилий наизнанку. 1648), Д'АССУСИ (Суд Париса, 1648), ПЕРРО (Троянские стены, 1653). Этому типу письма особенно близка перера­ботка классических авторов (СКАРРОН, МАРИВО: Телемах наизнанку, Гомер наизнанку, 1736). Бурлеск часто обра­щается к форме памфлета, социальной и политической сатиры. Вероятно, имен­но связи с пародируемым оригиналом не позволяют бурлеску оформиться в само­стоятельный жанр (МОЛЬЕР, ШЕКС­ПИР: пьеса «Пирам и Фисба» — разыг­ранная Основой в «Сне в летнюю ночь»; в пьесах, иронизирующих по поводу из­вестных текстов «Опера нищего Гея», 1728, «Репетиция Бакингема» — сатира на ДРАЙДЕНА, «Трагедия трагедии, или Жизнь и смерть Тома Тумба Велико­го» ФИЛДИНГА, 1730). Во Франции в первой половине XVII в. бурлескный ба­лет открывает путь комедии-балету МОЛЬЕРА и ЛЮЛЛИ.

1. Эстетика бурлеска

Бурлеск представляет собой более чем литературный жанр — это стиль и эсте­тический принцип сочинительства, за­ключающийся в инверсии знаков изо­бражаемого универсума, в благородном обращении с тривиальным и в тривиаль­ной трактовке возвышенного согласно барочному принципу вселенной наиз­нанку: «Бурлеск — пьеса нелепостей — заключается в несоответствии предлага­емого представления о предмете с ис­тинным представлением о нем [...] Два приема позволяют создать это несоот­ветствие: низкий стиль по отношению к самому возвышенному или пышносло- вие на самую низкую тему» (Ш. ПЕРРО. Параллели между Древними и новыми в вопросах искусства и наук, 1688). Вопреки распространенному мнению бурлеск вовсе не грубый и вульгарный жанр, напротив, это изысканное искус­ство, подразумевающее, что читатель обладает широкой культурой и чувством интертекстуальности\*. Оригинальное и вдохновленное первоисточником бур­лескное письмо — стилистическая де­формация нормы, намеренный и вычур­ный способ выражения, а не популяр­ный и спонтанный жанр. Этим даром владеют великие, наделенные иронич­ным умом стилисты, восхищающиеся пародируемым предметом, но не пере­носящие акцент на комический эффект, вызванный нарочито преувеличенным' контрастом формы и темы. Дискуссия о том, строится ли бурлеск на употребляе­мой лексике или на манипулировании идеями (означающее или означаемое) — этот вопрос МАРИВО ставит в предис­ловии к «Гомеру наизнанку»,—ложна са­ма по себе, поскольку комическое по­рождается только контрастом между од­ним и другим (принцип смещения жан­ров и героического комизма). Выделить бурлеск из других форм коми­ческого довольно сложно, позволим себе лишь следующее замечание: бурлеск от­вергает морализаторскую или политиче­скую речь сатиры, ему вовсе не обяза­тельно свойственно катастрофическое и нигилистическое видение гротеска, и, наконец, он выступает в роли «стилисти­ческого упражнения» и игры в свободное и немотивированное письмо. Интертек­стуальное смешение всех стилей и «ви­дов письма делает бурлеск и сегодня за­мечательно современным жанром» (ди­алогические отношения — по БАХТИ­НУ, остранение\* — по БРЕХТУ). В XX в. бурлеск наиболее ярко представ­лен в кинематографе: визуальные гэги\*, использованные в комедиях Б. КИТО- НА, М. СЕН НЕГА, соответствуют сти­листическим фигурам классического бурлеска. Текстовой принцип бурлеска преобразуется в игровой и визуальный принцип: серьезная манера поведения противопоставляется ее неожиданной комической деструкции.

'Дополнительная литература:

Ваг, 1960; Genette, 1982.

БУФФОН (ШУТ)

Франц.: boujfon; англ.: fool] нем.:

Narrt исп.: buffdn (gracioso).

Буффон (шут) существует в большинст­ве комедийных пьес. Буффон — это «аб­солютный комизм — до упаду» (МО- РОН, 439,1963:26), необузданное воп­лощение бьющей через край жизнерадо­стности, фонтан слов, превосходство физического над духовным (Фальстаф), карнавальное вышучивание маленького человека, находящегося во власти силь­ных мира сего (Арлекин), образ народ­ной кулыуры в сравнении с «ученой» культурой (испанские Пикаро). Буффон, как и придворный шуг, — актер второстепенный. Это положение («из­вне») позволяет ему безнаказанно ком­ментировать события — он как бы некая пародийная форма хора античной траге­дии. Его слово, некогда слово придвор­ного шута, находится под запретом, но в то же время к нему прислушиваются: «Со времен глубокого средневековья шут — это человек, речь которого не может рас­пространяться, как речь других людей: то она ничто и недействительна [...], то, напротив, не в пример любой другой, приобретает странную власть, свойство потаенной истины, предсказания и при всей ее наивности способность видеть то, что мудрость иных мудрецов разгля­деть не в состоянии» (ФУКО, 241, 1971:12-13).

Разрушительная власть этого слова при­влекает сильных мира сего или умных людей: у короля свой шут, у юного влюб­ленного — свой слуга, у знатного госпо­дина в испанской комедии (comedia •) — свой gracioso, у Дон Кихота—Санчо Пан- са, у Фауста—Мефистофель, у Владими­ра — Эстрагон. Буффон (шут) диссони­рует везде, где бы ни появился: он про­столюдин при дворе, распутник среди благомыслящих господ, трус среди сол­дат, обжора для эстетов, грубиян для пу­ритан — так идет он своей дорожкой простака и доброго малого. Буффон не­утомим и бессмертен: никому еще не удавалось сделать из него козла отпуще­ния, ибо он—воплощение жизнеспособ­ности и телесной выносливости, этакое животное, которое отказывается рас­плачиваться за всех и не пытается выда­вать себя за другого (или же ему это не удается: таков Арлекин в «Игре любви и случая» МАРИВО, 1730). Как и Арлекин, буффон (шут) помнит и о своей инфан­тильности и своем «обезьяноподобии». Вот как пишет об этом философ АДОР- НО: «Человеческой породе не настолько окончательно удалось освободиться от сходства с животными, чтобы она не могла однажды не признать вдруг и не расплыться от счастья; детский лепет и язык животных кажется одно и то же. В сходстве клоунов с животными высве­чивается сходство человека с обезьяна­ми: тандем животное—дурак [или при­дворный шут Narr]—клоун есть одна из основ искусства» (6,1974:163).

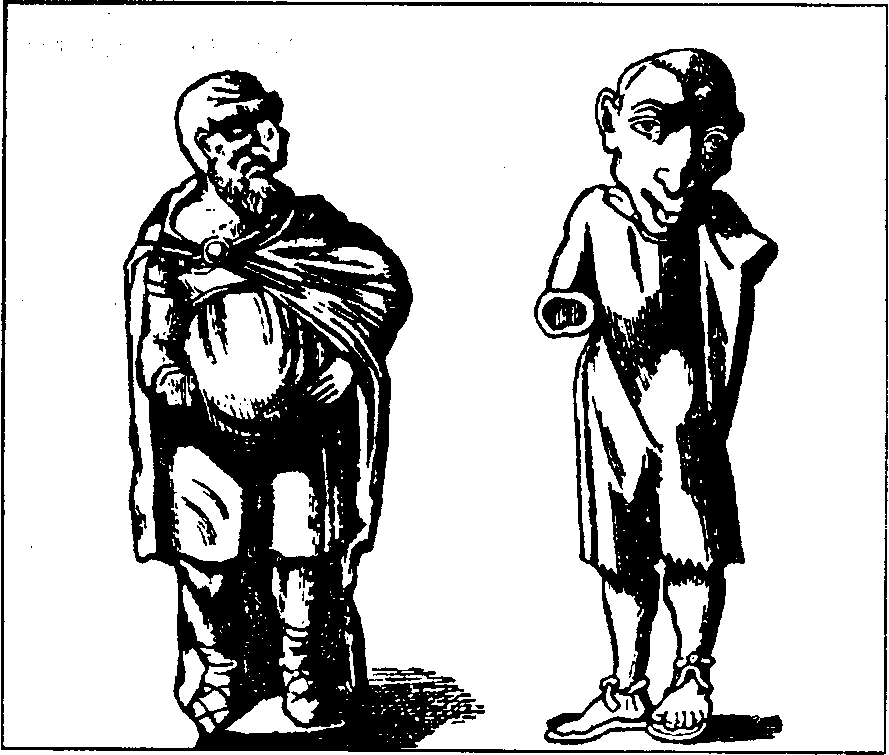
•Другие коррелятивные понятия:

Комическое, Commedia delVarte,

Перснонаж.

\* Дополнительная литература:

Pavis, 1986а.



ВЕРИСТСКОЕ (ПРЕДСТАВЛЕНИЕ)

Франц.: viriste (representation)\ англ.: verism; нем.: Verismus; исп.: verista (representacidn).

Движение и эстетическая позиция, про­возглашающие совершенную имитацию реальности.

1. Веризм — движение в итальянской ли­тературе и живописи, которое следует за французским натурализмом и руковод­ствуется его принципами; получило раз­витие в период между 1870 и 1920 гг. (Д. ВЕРГА, 1840—1922). Причисляло себя к последователям ЗОЛЯ, ТОЛСТОГО и ИБСЕНА.

Постановку в 1884 г. «Сельской чести» МАСКАНЬИ принято считать актом рождения этого движения (другие изве­стнейшие произведения: опера «Паяцы» ЛЕОНКАВАЛЛО; оперы ПУЧЧИНИ). 2. Общность веризма с натурализмом — в фотографическом подчинении реаль­ности, в вере в науку и абсолютный де­терминизм (регионализм, наследствен­ность). В веристском театральном пред­ставлении точно воспроизводится мес­то, действующие лица говорят на регио­нальных диалектах (натурализм воспро­изводит черты социальной принадлеж­ности), отвергаются любые игровые ир- реалистические условности\* (наперс­ники, монологи, длинные тирады, резо­неры, хор), повторяется тема среды \*, ко­торая формирует и душит человека. За пределами собственно движения ве- ристская или натуралистическая поста­новка часто встречается на современной сцене. Все делается для того, чтобы у зрителя создавалось впечатление, что он находится не в театре, а является свиде­телем реального события, созерцает часть окружающей действительности.

•Другие коррелятивные понятия: Знак театральный, История, Реа­лизм, Реальность представленная, Реальность театральная.

•Дополнительная литература:

«Verismo», Enciclopedia dello spettacolo, 1962; «V£risme», Encyclopedia universalis, 1968; Ulivi, 1972; Chevrel, 1982.

ВЕРСИФИКАЦИЯ

Франц.: versification; англ.:

versification; нем.: Versifizierung;

исп.: verificacidn.

Драматургический текст, в частности текст классицистической трагедии, час­то пишется в стихах, что обязывает акте­ра соблюдать довольно жесткую просо­дическую схему: произносить двенад­цать стоп александрийского стиха, со­блюдать цезуры, разлагать полустишия на шесть возможных фигур (один/ пять, два/четыре, три/три, четыре/три, пять/один, два/два/два), отмечать мо­менты разрыва по отношению к правилу и связь с просодической структурой и смыслом текста.

взгляд

Современная постановка не пытается «топить» александрийский стих в психо­логии или «выделять» из него фрагмен­ты, оцениваемые как центральные, она старается не уклоняться от этой схемы и даже превращать ее в среду, где текст музыкально «живет», прежде чем обре­тает смысл и «растворяется» в ситуации и характеристике персонажей. ВИТЕЗ беспощаден с александрийским стихом: «Мы упражняемся в отрицании и инвер­сии, никогда не нарушая законов просо­дической архитектуры. Нет речи о том, чтобы играть драматургию РАСИНА, уклоняясь от проблемы александрий­ского стиха. РАСИН вне стиха теряет и форму и смысл. Утрата фатальная! Ос­талась бы только прискорбно фальси­фицированная интрига» (Монд-диманш, 11-12 октября 1981). Стих не воспринимается более как необ­ходимое зло или форма, приукрашиваю­щая основу текста; он становится мес­том, где видна фактура текста, где язык предстает одновременно как узы и как тюрьма для говорящего, то, что структу­рирует и идентифицирует человека.

Придавая «блеск» александрийскому стиху, как ВИТЕЗ, «максимально напря­гая его», актер говорит также о своем от­ношении к миру, повествует историю, содержащуюся в фабуле. Но в то же вре­мя становится невозможным ввериться психологии, характерам, истории, сце­ническому положению: означающее\* афиширует свое недоверие к означаемо­му \*, облеченному в слова вымысла и фа­булы.

•Другие коррелятивные понятия:

Декламация, Дикция.

•Дополнительная литература:

Golomb, 1979; Vites et Meschonnic

1982; Bernard, 1986.

ВЕСТНИК

Франц.: messager; англ.: messenger; нем.: Bote; исп.: mensajero.

См.: РАССКАЗ

ВЗГЛЯД

Франц.: regard; англ.: look,; нем.:

Blick; исп.: mirada.

1. Психология взгляда

Взгляд актера — неисчерпаемый источ­ник информации не только в смысле психологической характеристики, отно­шения к другим актерам, но и в смысле структурирования пространства, про­цесса высказывания текста, создания смысла.

в

Кинесика \* и проксемика \* — новые дис­циплины, позволяющие анализировать лицо и пространственные соотношения; но как в психологии, так и в театральной семиологии изучение взгляда не слиш­ком продвинулось вперед. Психологи знают, что направление движения взгляда дает драгоценную информацию о взаимодействиии двух действующих лиц, что обмен взглядами есть самый непосредственный и са­мый быстрый из возможных обменов в силу взаимодействия и взаимооценок, выражаемых благодаря этому быстро и эффективно. Взгляд структурирует встречу двух лиц и регулирует процесс диалога, в частности при смене собе­седников.

2. Взгляд мима и актера

Большинство открытий психологии и нейролингвистики непосредственно приложимы к проблеме изучения взгляда актера. Ярко выраженная де­кламационная и риторическая эстети­ка, как, например, эстетика трактатов об ораторском искусстве\*и игре XVIII в., использует даже целый «словарь взгляда», призывая к соответствию между выражением лица и чувством или точной ситуацией (ЭНГЕЛЬ, 218, 1788).

На сцене взгляд увязывает слово со сценическим положением (дейктиче- ская функция), он подключает дискурс к какому-либо элементу сцены, обес­печивает систему передачи слова и словесного и пластического взаимо­действия. Взгляд включает в простран­ство длительность благодаря способ­ности «обшаривать», связывать разроз­ненные пространственные элементы, рассказывать историю с помощью простой траектории быстрых взглядов. Он привлекает внимание (и взгляд) зрителя фронтально и прямо (словно зритель отождествляет себя с актером) или латерально и косвенно, когда мы видим, что взгляд актера ложится на другого. В некотором роде актер при­влекает нас «глазами», чтобы заставить нас, почти как в кино, видеть осталь­ную сцену его собственными глазами, и таким образом мы проникаем в вы­мышленный мир сцены. Мимы чрезвычайно развили этот тип коммуникации, создавая иногда целую семантическую систему. Фокусирую­щий взгляд указывает, что мим видит и воспринимает мир, что он сосредоточен и присутствует, нефокусирующий взгляд позволяет смотреть не видя. Взгляд, на­правленный вверх, коннотирует рефлек­сию и важнейшие детали и начало жеста; к пространству перед собой — выполне­ние конкретного проекта. Эта эстетиче­ская система весьма любопытно состы­ковывается с результатами нейролинг- вистических исследований, анализиру­ющих глазные движения и направление взгляда, находя ограниченное и рекур­рентное число психических положении. Если глаза — «зеркало души», то взгляд — «опора тела», движения и всего про- цесса сценического высказывания\*. Очень часто он организует театральное представление. По замечанию ЖАКА- ДАЛЬКРОЗА, «мастерство телесных движений представляет лишь бесцель­ную виртуозность, если эти движения не выделены взглядом. Один и тот же жест может выражать десятки разных Чувств в зависимости от того, как его освещает или окрашивает взгляд. Соотношения телесных движений и направления взгляда должны, таким образом, состав­лять предмет особой выучки» (341, 1919:108).

ВИДЕНИЕ

Франц.: apparition; англ.: apparition; нем.: Erscheinung; исп.: aparicidn.

См.: ФАНТОМ (ПРИЗРАК)

ВИЗУАЛЬНОЕ И ТЕКСТУАЛЬНОЕ

Франц.: visuel et textuel; англ.: visual

and textual; нем.: visuell und textuell;

исп.: visual у textual.

Эти два элемента текстового театра яв­ляются основными компонентами теат­рального представления. Они обознача­ются несколькими терминами:

* визуальное: игра актера, образность сцены, сценография, сценические обра­зы;
* текстуальное: драматический и тек­стовой язык, символизация, система произвольных знаков.

Если очевидно, что спектакль является конфронтацией текста и сцены, поста­новкой высказывания текста, то взаи­мовлияние двух систем (визуального и текстуального) гораздо менее извест­но. Со времен исследований ЛЕС- СИНГА о живописи и поэзии (см.: Ла- окоон или О границах живописи и поэ­зии, 1766) и вплоть до систематизации ЯКОБСОНОМ визуальных и аудитив- ных знаков (ЯКОБСОН, 337, 1971) сравнение выявляет следующие ука­занные ниже оппозиции: они не абсо­лютны; речь скорее идет об общих тен­денциях, чем об абсолютных оппози­циях, ибо в процессе действия мы ес­тественно неспособны дифференциро­вать способ семиозиса каждого знака,

* отсюда впечатление от спектакля как от совокупности и синтеза искусств (Gesamtkunstwerk \*).

ВИЗУАЛЬНОЕ Принцип симультанности Фигуры и окраски в пространстве

Смежность в пространстве

Возможная перманентность образа

Непосредственная коммуникация через открытость

Легкость различения визуальных индексов

Возможность описания объектов

Референт, искусственно создаваемый (симулируемый) сценой (совпадающий с означаемым)

Возможность укрепления в визуальном означаемых, перешедших из текста

Непосредственные указания на ситуацию высказывания

Трудность вербализации визуального знака

2. Посредничество голоса

1. Схема оппозиций

Актер есть «говорящий образ». Текст «иллюстрируется» образом, и, напротив, образ нельзя понять без текстовой «под­писи». Синхронизация совершенна, и мы даже забываем, что перед нами два способа обозначения, и без труда пере­ходим от одного к другому (ВЕЛЬТРУ- СКИ, 664, 1941, 1977; ПАВИ, 490, 1976а). Постановка спектакля есть кор­ректировка текстуальных и визуальных элементов, осознание того, что эта ба­нальная и очевидная синхронизация в действительности, в театре — эффект искусства. Физически присутствующий актер овладевает вниманием публики и господствует над нематериальным смыслом текста: «В театре знак, создава­емый актером, в силу самого факта своей покоряющей реальности, имеет свойство привлекать внимание публики в ущерб материальным значениям, со­провождаемым лингвистическим зна­ком. Он уводит внимание от текста к го­лосовой реализации, от дискурсов к фи­

ТЕКСТУАЛЬНОЕ

Принцип последовательности

Звуки членоразделяемые во времени

Временная непрерывность

Мимолетность текста

Опосредованная коммуникация через нарратора (актера) и систему произвольных символов

Трудность различения аудитивных индексов

Возможность наррации эпизодов

Референт символизируемый и воображаемый

Возможность разъяснений текста с помощью визуальных элементов

Необходимость воспроизведения ситуации высказывания

Трудность дифференциации (конкретизации) текста

зическим действиям и даже к физиче­ской внешности действующего на сцене персонажа и т. д. [...] В виду того, что семиотика языка и семиотика игры яв­ляются диаметрально противополож­ными в своих основных характеристи­ках, имеет место диалектическая напря­женность между драматическим тек­стом и актером, изначально основанная на том факте, что акустические компо­ненты лингвистического знака являются интегральной частью вокальных ресур­сов, используемых актером» (ВЕЛЬТ- РУСКИ, 664,1977:115).

3. Чтение в действии

Постановка спектакля есть чтение в дей­ствии: у драматического текста нет од­ного индивидуального чтеца, но есть возможное чтение, результат текстовой конкретизации и сама конкретизация, то есть сценическая конкретизация. Таким образом, прочтение спектакля и чтение драматического текста делится между различными высказывающимися субъ­ектами (актер, сценограф, осветитель и т. д.). Постановка спектакля — всегда па­рабола относительно невозможногЬ об­мена между словесным и несловесным: несловесное (изображение через пред­ставление и отбор ситуации высказыва­ния) заставляет говорить словесное, уд­ваивает его высказывание, как если бы драматическому тексту, высказанному на сцене, удалось говорить о самом себе без написания другого текста, самой оче­видностью сказанного и показанного. Ибо спектакль говорит, показывая; он говорит, не говоря, таким образом, что отрицание (фрейдистский Verneinung) есть способ привычного существования. Другой герменевтический круг поста­новки спектакля как отрицания: поста­новка текста говорит сама за себя, благо­даря сценическому изображению (кото­рое следовало бы сравнивать с изобра­жением во сне). Даже самый простой и эксплицитный спектакль «углубляет» текст: заставляет его говорить то, что критический текст не смог бы выска­зать: это невыразимо изначально. Соотношение визуального и текстового

* всегда «напряжено», в частности, в «новом» театре, ибо глаз и ухо реагируют не синхронно: «Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоот­ношений людей. Слова еще не все гово­рят. Значит, нужен рисунок движений на сценеГ...] Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатле­ний: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены
* каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии» (МЕЙЕРХОЛЬД. О театре, т. 1, с. 135—136). Знание процес­сов несловесной коммуникации (кине- сической, проксемической, восприятия ритма и особенностей голоса) всего лишь суммарное. Однако только через их выяснение можно прийти к понима­нию работы актера, несловесное пове­дение которого так влияет на понимание сопровождающего текста

•Другие коррелятивные понятия:

Мизансцена, Пространство внут­реннее, Семиология, Текст и сцена.

•Дополнительная литература:

Francastel, 1970; Lyotard, 1971;

Freud, 1973; Leroi-Gourhan, 1974;

Lindekens, 1976; Barthes, 1982;

Gauthier, 1982.

ВКУС

Франц.: qofo\ англ.: taste; нем.: Geschmack\ исп.: qusto.

* 1. В западной театральной традиции вкус в прямом смысле не играет существен­ной роли в эстетическом опыте зрителя, в то же время некоторые поэтики, на­пример санскритская поэтика, намека­ют на вкус спектакля, на то, что БАРТ называет Sapientia текста: «Никакой вла­сти, немного знания, немного мудрости и как можно больше вкуса» (59, 1978а: 46).
  2. Напротив, вкус в широком смысле — ожидание\* и субъективное суждение — основополагающая данность для оцен­ки того, каким образом публика прини­мает спектакль, прочитывает текст или постановку в зависимости от кодов (см.: Коды в театре\*), от того, как меняются вкусы с течением времени и в зависимо­сти от идеологий, как постоянно меня­ются представления о хорошем и пло­хом вкусе, что происходит, к великому несчастью нормативных поэтов, кото­рые, как ЛАБРЮЙЕР, считают, что «су­ществует хороший и плохой вкус» (Ха­рактеры или нравы нашего века, 1688). Поиски на тему о вкусе нуждаются, сле­довательно, в эмпирических исследова­ниях театральной аудитории, ее состава, культуры и привычек.

•Другие коррелятивные понятия: Семиология, Социокриотика. •Дополнительная литература: Bourdieu, 1979.

ВНЕСЦЕНИЧЕСКОЕ

Франц.: hors-schпе; англ.: off stage; нем.: hinterbuhnisch\ исп.: extra- escena.

* + 1. Внесценическое включает в себя ре­альность, которая разворачивается и су­ществует вне поля зрения. Внесцениче­ское бывает двух видов: то, что теорети­чески попадает в поле зрения персона­жей, находящихся на сцене, но скрыто от публики (тейхоскопия \*); то, что не может быть увидено ни со сцены, ни из зри­тельного зала (этотвид внесценического называется также кулисами \* ).
    2. Статус внесценического может быть разным в зависимости от степени реаль­ности происходящего на сцене: в нату­ралистических постановках внесцени- ческое столь же реально, сколь и сцени­ческое; его просто не видно, оно урезано и ощущается зрителем как продолжение сцены. Таким образом оно оказывается невидимым, будучи видимым. Напро­тив, когда спектакль ограничен игровым пространством (ср.: эпическая сцена у БРЕХТА) или же когда сцена замкнута на самою себя (как это бывает у симво­листов), внесценическое не является продолжением сцены, а представляет собой иную реальность, отличную от данной, это то место, где берет начало наш реальный мир отсылок материаль­ных ассоциаций.

3. Внесценическое вводится обычно мизансценой при помощи звуковых устройств, которые имитируют резо­нанс в скрытых от взора зрителя поме­щениях, воспроизводят звуки, исходя­щие из-за кулис; мизансценой может быть предусмотрено также (как, на­пример, в «Британике» в постановке Ж. БУРДЕ) освещение, исходящее из-за кулис, имитирующее невидимые окна, выходящие либо в другие помещения, либо в парк. Все эти приемы создают впечатление, что рядом со сценой на­ходится смежное пространство, кото­рое по каким-то случайным причинам скрыто от взора зрителя.

•Другие коррелятивные понятия:

Внетекстовое, Рамка, Реальность

представленная.

ВНЕТЕКСТОВОЕ

Франц.: hors-text; англ.: поп textual;

нем.: Kontext; исп.: extratexto.

Внетекстовое — это одновременно и идеологический и исторический кон­текст\* и интертекст, то есть совокуп­ность текстов, предшествовавших дан­ному, которые любым способом, пре­терпев любые мыслимые изменения, могут повлиять на текст драматического произведения.

В театре роль внетекстового капитальна для понимания текста, произносимого персонажами. Действительно, все сце­нические ремарки и отношения для ре­жиссера отсутствуют в самом спектакле. Все эти «авторские ремарки [...] и возни­кающие при их опущении пробелы на­рушают единство текста и заполняются другими системами знаков» (ВЕЛЬТРУ-

СКИ, 664, 1941:134; 1976:96). Таким образом, внетекстовое (и внесцениче­ское) появляется на сцене благодаря предлагаемой мизансценой интерпре­тации ситуации. Текст драматического произведения становится «зримым», и в этом отношении незаметно проходит обработку внетекстовым и получает со­ответствующую модальность. Внетек­стовое же становится физически ощути­мым благодаря сценической ситуации. Следовательно, все, что говорится со сцены, приобретает смысл только в све­те того, что содержится или предполага­ется в предшествующих текстах или же во внешней для данного текста инфор­мации. В театре, так же как и в литерату­ре, внешний мир, внешняя реальность нужны не для того, чтобы их воспроизве­сти, как это считалось в течение долгих лет, а для того, чтобы использовать их как общее для автора и зрителя знание, общую презумпцию и как референци- альную иллюзию (эффект реальности \*), без которой невозможно прочтение дра­матического текста.

•Другие коррелятивные понятия:

Интертекстуальность.

•Дополнительная литература:

Althusser, 1965; Lotman, 1973;

Ubersfeld, 1979а; Pavis, 1978а,

1983а, 1985d.

ВОДЕВИЛЬ

Франц.: vaudeville; англ.: vaudeville;

нем.: Vaudeville; исп.: vodevil.

С XV в. и до начала XVIII в. водевиль (от vau de Vire — долина р. Вир в Нормандии, где в XV в. были распространены народ­ные песенки-водевиры) был спектаклем с песнями, монологами и акробатикой. ФЮЗЕЛЬЕ, ЛЕСАЖ и ДОРНЕБАЛЬ сочиняли спектакли для Театра деля Фу- ар с использованием музыки и танца. Когда музыкальная часть достигает зна­чительного развития, появляется жанр комической оперы. В XIX в. СКРИБ и ЛАБИШ превратили водевиль в легкую комедию без претензий на интеллекту­альность: «Водевиль... похож на реаль­ную жизнь, как марионетка на шарнирах похожа на идущего человека, он есть ис­кусственное преувеличение некоторой естественной жесткости вещей» (БЕРГ­СОН, 87,1899:78). Как хорошо сделанная пьеса \*, водевиль в настоящее время име­ет свое продолжение в театре бульва­ров\*t который унаследовал его живость, народный и комический дух.

•Другие коррелятивные понятия: Комедия, Театр буржуазный, Фарс.

•Дополнительная литература:

Sigaux, 1970; Ruprecht, 1976; Gidei in Beaumaschais et a/., 1984.

возможный

Франц.: possible; англ.: possible, plausible; нем.: das Mogliche; исп.: posible, plausible.

См.: ПРАВДОПОДОБНОЕ, ПРАВДОПО­ДОБИЕ

ВОПРОСНИК-АНКЕТА

Франц.: questionnaire; англ.: questionnaire; нем.: Fragebogen; исп.: cuestionario.

В театральной практике часто использу­ются вопросники, направленные на вы­яснение зрительского восприятия, но методы, конечные цели и результаты подобных опросов могут очень отли­чаться друг от друга.

* + - 1. Социологические анкеты

Речь идет о сборе сведений о составе зрительского зала, о социальном, про­фессиональном статусе зрителей, об их идеологическом и культурном багаже. Так, А. БУРАССА, исследуя социальные функции театра (работа была выполне­на в Квебекском университете), перед спектаклем раздавал зрителям анкеты. Сначала шли общие вопросы об образо­вании, доходах, родном языке, затем вы­яснялось отношение данного зрителя к театру: частота посещений, знакомство с труппой, знание данного спектакля, мнение о программе, об исполнителях, о приеме, мнение о разных типах постано­вок и культурных мероприятий. Такие данные дают возможность получить до­статочно полное представление о зрите­лях того или иного театра или города

* + - 1. Психологические и идеологические анкеты

в

Речь идет об оценке восприятия сцени­ческого пространства, оценке интенсив­ности переживания зрителей во время спектакля, зрительского отношения к персонажам (см.: ТАН и ШЕНМАКЕРС in КЕСТНЕР и ШМИД, 360, 1948; ТИНДЕМАННС in ФИШЕР и Л ИХТЕ, 234,1985).

* + - 1. «Социоэстетические» опросы

В подобного рода анкетах предлагаются несколько вариантов ответов. В некото­рых случаях принимаются любые отве­ты, или же анкета приобретает характер более или менее свободного интервью. Иногда интервью записываются на ви­део. Часто речь идет о том, как утверж­дает Анн-Мари ГУРДОН, чтобы «предо­ставить слово зрителю, узнать, что им движет, что бы он хотел хотел увидеть, как он относится к театру вообще [...], какова его реакция на тот или иной спек­такль, и получить информацию, которая могла бы пополнить наши знания о ви­дах театрального воздействия» (279, 1982:9). Проблемы прочтения и воспри­ятия мизансцены остаются на втором плане, поскольку сами вопросы и стати­стическая обработка анкет не позволяют извлечь из ответов достаточно подроб­ную информацию. Этот подход не под­креплен герменевтической и семиоло- гической теорией восприятияно те сведения о современном зрителе, кото­рые могут быть получены таким обра­зом, крайне поучительны.

* + - 1. Идеологическое и эстетическое анкетирование

возможный

Подобные анкеты разрабатываются по конкретной постановке с целью выяс­нить, каким образом зритель выстраива­ет свое понимание увиденного. По­скольку составители анкет (см.: С. АВИ- ГАЛЬ и С. ВЕЙЦ, 39, 1985) признают существование языка театра и исполь­зование в нем знаковых систем, они вы­нуждены давать на каждый вопрос не­сколько вариантов ответов, причем воп­росы задаются крайне общие, не затра­гивающие в подробностях различные уровни театрального действа и невер­бальные аспекты спектакля. Результаты опроса показывают, что израильская — в нашем случае—публика воспринимает только ограниченное количество знаков и что эта количественная узость влияет на качество и интерпретации. Особенно когда речь идет о политике, зритель вос­принимает и замечает только то, что хо­чет видеть, что льет воду на его полити­ческую мельницу.

5. Прочие анкеты

Возможны и другие формы анкетирова­ния, в большей или меньшей степени апеллирующие к количественным под­счетам или же основанные на словесном дискурсе. И в этих случаях необходимо иметь предварительные знания о зрите­лях, для которых предназначается воп­росник, для выработки наиболее «опти­мальной» анкеты. В качестве примера мы приводим анкету, которая предлага­ется студентам во время чтения курса анализа театральных спектаклей в Инс­титуте театральных исследований Но­вой Сорбонны (ПАВИ, 490,1985е:317— 324).

* + - * 1. Общий курс мизансцены:

а) то, что объединяет различные элемен­ты спектакля;

б) отношения между различными сце­ническими системами;

в) связность или бессвязность (при про­чтении текста или мизансцены);

г) эстетические принципы постановки;

д) что произвело на Вас впечатление в этой постановке, каковы ее сильные, слабые, скучные места?

* + - * 1. Сценография:

а) формы и пространства — городские, архитектурные, сценические, жестику­ляционные и т. п.;

б) отношение между зрительским и иг­ровым пространством;

в} цветовые решения, их коннотации; г) принципы структурирования про­странства:

* отношение сценического к внесцени- ческому;
* связь между используемым простран­ством и тем, о чем идет речь в тексте драматического произведения, поло­женного в основу данной постановки;
* отношение между тем, что показыва­ется, и тем, что «скрывается».
  1. Система световых эффектов.
  2. 'Объект: его природа, функции, взаи­моотношения с пространством и с пер­сонажами.
  3. Костюмы: их система, отношения с телом.
  4. Актерская игра: ***а) индивидуализированная или обычная манера игры;***

6} отношения между актером и группой;

в) отношения текст/тело, актер/роль;

г) жестикуляция, мимика, грим;

д) голос.

* 1. Функции музыки, шумов, тишины.
  2. Ритмы в спектакле:

а) ритмы в рамках некоторых знаковых систем (последовательность реплик в диалоге, смена освещения, костюмов, жестикуляции и т. п.);

б) общий ритм спектакля: прерывистый или непрерывистый ритм, изменения ритма, связь с мизансценой!

* 1. Прочтение фабулы мизансценой: а) что рассказывается;

6} что выбирается драматургией;

в) что неясно в драматургии и высвечи­вается мизансценой;

г) как организован рассказ;

д) как выстраивается фабула актером и сценой;

е) к какому жанру относится драматиче­ский текст, судя по мизансцене.

* 1. Роль текста в мизансцене:

а) особенности перевода (если таковой имеет место);

б) какое место уделяет мизансцена тек­сту драматического произведения;

в) взаимоотношения текста и изображе­ния.

* 1. Зритель:

а) в рамках какого театрального учреж­дения осуществлена данная постановка;

б) что Вы ждали от этого спектакля (чего Вы хотели, что Вы о нем знали, что ска­зано в программе и т. п.);

в) как реагировала публика;

г) роль зрителя в воссоздании смысла постановки.

* 1. Как запечатлеть (сфотографиро­вать, засйять на кинопленку) этот спек­такль:

— какие картины Вам запомнились.

* 1. То, что не сводится к знаковым сис­темам:

а) то, чему в Вашем прочтении мизан­сцены нельзя приписать смысл;

б) то, что не сводится к знаку и смыслу (и почему не сводится), то, что нельзя фор­мализовать, записать.

* 1. а) какие частные проблемы возника­ют в связи.с данной постановкой;

б) прочие замечания, прочие категории для данной постановки и для вопросника.

ВОСПРИЯТИЕ

Франц.: гёсерНоп; англ.: reception;

нем.: Aufnahme, Rezeption; исп.:

recepcidn.

Отношение зрителя к спектаклю и его активность; способ использования им полученной от сцены информации для ее понимания и анализа. Различаются:

1. Восприятие произведения (публикой, эпохой, определенной группой). Это ис­торическое исследование восприятия произведения эпохой и публикой, изуче­ние интерпретации, характерной для каждой группы и периода.
2. Восприятие или интерпретация про­изведения зрителем или анализ психи­ческих, интеллектуальных и эмоцио­нальных процессов понимания спектак­ля. Здесь мы рассматриваем именно этот аспект.

1. Искусство зрителя А.

Находясь непосредственно перед ху­дожественным объектом, зритель «ку­пается» в море образов и звуков. Каким бы ни был спектакль, «внешним» или со всех сторон охватывающим его, ка­сающимся его непосредственно или настраивающим против, восприятие ставит перед ним проблему эстетики и вырабатывает то, что БРЕХТ называет «искусством зрителя». Так опрокиды­вается традиционная перспектива эс­тетики. Она ищет в произведении и на сцене означающие структуры, пренеб­регая психологическими и социологи­ческими структурами публики и ее ролью в создании смысла: если есть желание добиться художественного на­слаждения, то недостаточно стремле­ния к комфортному и дешевому по­треблению результата художественной продукции; необходимо быть частью этой продукции, быть самим собой на определенном творческом уровне, дать некоторую волю воображению, присо­единить свой собственный опыт к опыту артиста или же его ему противо­поставить (БРЕХТ, 117, 1972). К со­жалению, БРЕХТ не уточняет, каким образом публика воспринимает и пере­рабатывает знаки спектакля.

Б.

Этимологически эстетика (см.: Эстети- .ка театральная\*) есть изучение впечат­лений и тех следов, которые произведе­ние искусства оставляет в сознании вос­принимающего субъекта. Некоторые театральные категории (как, например, трагическое\*, странное или комиче­ское\*), видимо, могут быть постигнуты только в процессе взаимоотношений субъекта с эстетическим объектом. Речь идет о том, чтобы установить, в чем вос­приятие уже есть интерпретация\* и да­же перевоссоздание значения, в частно­сти в текстах или спектаклях, где все по­коится на избыточности и двусмыслен­ности значащих структур или стимулов, где зритель непременно должен всту­пить на свою собственную герменевти­ческую стезю.

В.

Трудность формализации способов вос­приятия держится на разнородности ме­ханизмов игры (эстетических, этических, политических, психологических, лингви­стических и т. д.). Она также неотделима от ситуации восприятия, присущей спек­таклю. Зритель полностью погружен в театральное событие спектакля, которое провоцирует его способность идентифи­кации \*; у него создается впечатление, что он свидетель действий, сопоставимых с его собственным опытом. Очень важно, что, будучи свидетелем непосредственно передаваемого действия, зритель ис­пользует известные его теоретические модели, приводит разнообразие событий к какой-либо объединяющей схеме, как логической, так и способной структури­ровать внешнюю реальность.

Г.

Механизмы, управляющие динамикой группы зрителей\* на художественном представлении, мало исследованы. Не говоря о культурных пресуппозициях, публика создает группу, более или ме­нее манипулируемую благодаря своему местонахождению в зале: свет или тем­нота в зале, теснота или комфорт со­здают тонкую сеть в группе и влияют на качество прослушивания.

2. Коды восприятия

Не попадая в ловушку семиологии \* ком­муникации\* (а не означивания) или те­ории информации — дисциплин, кото­рые превратили бы театр в совокупность намеренно и непосредственно переда­ваемых публике сигналов, — целесооб­разно выделить несколько кодов (см.: Коды в театре\*) восприятия (даже ес­ли они существуют только лишь в тео­рии, гипотетически).

А. Психологические коды

а) Восприятие пространства: рассмат­ривается, как сцена или сценическое устройство представляют художествен­ную реальность; как используется пер­спектива; каковы возможные искаже­ния видения; в чем спектакль аранжи­рован в зависимости от точки зрения публики.

б) Феномен идентификации: какое на­слаждение получает от этого зритель; как возникают иллюзия и фантазм; какие механизмы бессознательного они вост­ребуют.

в) Структурирование предшествующих опытов восприятия (эстетических и психологических): каков горизонт ожидания\* субъектов. Не существует универсального способа восприятия произведения искусства: « Надо разру­шить миф о якобы универсальном ре­ципиенте, способном осуществить абс­трактный акт регистрации культурных ценностей» (ПАСКАДИ, 484,1974:5).

Б. Идеологические коды

а) Знание представляемой реальности \*, реальности публики.

б) Механизмы идеологической обуслов­ленности через идеологию, средства массовой информации \*, воспитание.

В. Эстетико-идеологи ческие коды

а) Специфически театральные коды: эпохи, типа сцены, жанра, определенно­го стиля игры.

б) Общие коды повествовательности.

в) Коды театральных категорий.

г) Коды связи между эстетикой и идеоло­гией:

* что ожидает от театра зритель?
* что он собирается узнать из пьес о собственной социальной реальности?
* какова связь между способом воспри­ятия и внутренней структурой произве­дения, между, например, брехтовским требованием отказа от идентификации и прерываемой и остраненной фабулой?
* как благодаря драматургической и по­становочной работе обнаружить идео­логический код, позволяющий совре­менной публике прочтение произведе­ния, созданного в прошлом?
* как включить историзацию и позво­лить публике рассматривать данную со­циальную систему с точки зрения другой социальной системы?
* почему одна эпоха «предрасположе­на» к трагедии, в иной сосредоточивают­ся идеальные условия для создания ко­мического, абсурдного и т. д.?
* можно ли различать несколько спосо­бов театральной коммуникации?
  1. Вымысел и событие

В оптимальной гипотезе, где коды вос­приятия могли бы быть воссозданы, финальный этап, очевидно, мог бы со­стоять в осознании возможных взаи­модействий между повествовательным вымыслом и событием\* конкретного представления. Следует осознать при­роду как семиологическую (структу­ральную, систематическую) и собы­тийную (уникальную, некодифицируе- мую, повинующуюся времени восприя­тия) театральной практики. Между сценической материальностью, вос­принимаемой зрителем, и вымыслом, апеллирующим к его познающей кон­струкции, движения вперед—назад и разрывы бесчисленны.

* 1. К эстетике восприятия

Недавние исследования Школы Кон­станцы (ЖОСС, 343, 1970, 1977) дают надежду на углубление механизмов восприятия. Предполагается, что про­изойдет возврат к положениям Праж­ского лингвистического кружка (МУ- КАРОВСКИ, 468,1977,1978; ВОДИЧ­КА, 678,1975).

А. Горизонт ожидания Воссоздание (эстетических и идеоло­гических) ожиданий публики и опреде­ление места произведения в литератур­ном процессе приводит к рассмотре­нию спектакля как ответа на массу вопросов на протяжении всех этапов мизансценирования.

Б. Воспринимающий субъект Он активно участвует в создании произ­ведения; его работа соприкасается с ра­ботой критики и автора. Восприятие, таким образом, предстает как процесс, объемлющий совокупность критической и сценической практики: «Театральная деятельность, конечно, находится частично на уровне представ­ления спектакля, с другой стороны, она начинается раньше, продолжается во время и после, когда читаются статьи, когда о спектакле говорят, видят актеров и т. д. Это цепь обменов, касающихся всей нашей жизни» (ВОЛЬТЦ, 1974:78). Зритель более или менее компетен­тен, то есть он более или менее владе­ет правилами игры; эти правила могут быть познаны, могут способствовать улучшению восприятия, иногда же они могут быть непоправимо испор­чены в силу привычки восприятия или «натиска» средств массовой ин­формации.

В. Теория конкретизации, фикционализации и идеологии

Общая теория драмалургического и зре­лищного текста пытается определить, каким образом восприятие конкретизи­руется исторически, в зависимости от из­менения общего контекста социальных явлений (МУКАРОВСКИ^, контекста произведения в тот или инои момент ис­торического развития. Она изучает про­цессы фикционализации, конфронта­цию текста и сцены\*, медиацию драма­тургического анализа и соотношение драматургического текста и/или зре­лищного текста с текстами идеологии и истории (ПАВИ, 490,1985:233-296).

•Другие коррелятивные понятия: Текст драматургический, Прагма­тика, Социокритика.

•Дополнительная литература: Descotes, 1964; Dort, 1967; Lagrave, 1975; Warning, 1975; Turk, 1976; (Das) Theater und sein Publikum, 1977; Caune, 1978; Fieguth, 1979; Kloepfer, 1979; Beckerman, 1979; Hinckie, 1979; Eco, 1980; Coppierters, 1981; Gourdon, 1982; Guarino, 1982a; Heistein, 1983, 1986; Avigal et Weitz, 1985; bibliographie glnlrale in Pavis, 1985, 330—340; Versus, 1985; Schoenmakers, 1986.

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ

Франц.: reproduction; англ.: reproduction; нем.: Abbildung; исп.: reproductidn.

Термин БРЕХТА, введенный для обоз­начения образов, создаваемых в театре . с целью описания внетеатральной ре­альности: «Театр заключается в созда­нии живых пересказанных или вы­мышленных репродукций событий, происходящих среди людей, и все это — с целью развлечения» (БРЕХТ, 117, 1963:11). Воспроизведение есть ими­тация (трансформация) мира в театре. Оно служит основой теории реализма, но не всегда достаточно свободно от теории искусства как миметического отражения реальности; в любом случае это концепция театральной иконично­сти АРИСТОТЕЛЯ. По БРЕХТУ, восп­роизведение должно быть остранен- ным и «остраняющим», то есть оно «безусловно позволяет опознать восп­роизводимый предмет, но в то же вре­мя придает ему необычность» (117, 1963:57). Доля соучастия зрителя в этом вос-произведении настолько важ­на, что сценическое воспроизведение обретает плоть только после вое-со­здания в брехтовской эстетике и, в бо­лее широком смысле, любой театраль­ной практике.

•Другие коррелятивные понятия: Восприятие, Знак театральный, Реальность представленная, Ре­альность театральная.

'Дополнительная литература: Michot, 1974; Knopf, 1980.

ВОССОЗДАНИЕ

Франц.: reconstitution; англ.: reconstitution; нем.: Rekonstruktion; исп.: reconstitucidn.

См.: ОПИСАНИЕ

ВРЕМЯ

Франц.: temps; англ.: time; нем.:

Zeit; исп.: tiempo.

Время — один из основных элементов драматического текста и/ или его сцени­ческого изображения. Это понятие, при­дающее очевидность происходящему, нелегко описать, так как для этого нужно было бы оказаться за пределами време­ни, что само по себе неосуществимо. Мы охотно сказали бы вместе с СЕН-ОПО- СТЕНОМ :«Я знаю, что такое время, ес­ли меня об этом не спросят». Будем исходить из двойственности при­роды времени: согласно ей, существует время, к которому отсылают зрителя (или сценическое время), и время, ре­конструируемое автором с помощью знаковой системы (или внесценическое время).

1. Двойственная природа театрального времени

Для зрителя, точку зрения которого мы принимаем, пусть даже только для того, чтобы от нее оттолкнуться, существует два типа времени:

а). Сценическое время. Это время, прожи­тое зрителем, свидетелем театрального события, то есть событийное время, свя­занное с ходом спектакля. Это время протекает в настоящий момент, по­скольку то, что происходит перед наши­ми глазами, совершается в течение на­шей зрительской «временности», от на­чала и до конца спектакля.

б).Время внесценическое (или драматиче­ское). Время события, о котором расска­зывает спектакль, фабула, связано не­посредственно не с излагаемыми собы­тиями, а с иллюзией того, что нечто про­исходит, произошло или произойдет в мире возможного, в мире фантазии. Воз­вращаясь к нашему различию между сценическим и драматическим време­нем, мы могли бы определить театраль­ное время как отношение между сцени­ческим и внесценическим. Некоторые авторы, однако, называют театральное время драматическим, то есть временем, образованным сосуществованием двух типов времени различной приро- ды:«сценическим и внесценическим» (МАНЦЕВА, 419, 1983:79). Мы же предпочитаем говорить, как ЮБЕРС­ФЕЛЬД, о театральном времени, опре­деляемом как отношение «временно­сти» представления и времени действия пьесы.

Несколько слов об этих двух последних видах времени (временности).

3-1145

А. Сценическое время Это одновременно время представления происходящих событий и время зрите­ля, присутствующего на спектакле. Это длительное настоящее время, оно не­прерывно возобновляется. Такая «вре­менность» может быть хронометриче­ски измерена, например от 20 часов 31 минуты до 23 часов 15 минут, и психоло­гически связана с субъективным ощу­щением времени зрителем. В рамках этого объективного и измеряемого от­резка времени у зрителя возникает свое субъективное восприятие спектакля в зависимости от впечатления о его про­должительности — от скуки или от увле­ченности, которые присущи только дан­ному зрителю. Один и тот же отрезок времени может иметь в зависимости от пьесы и от восприятия зрителя различ­ную продолжительность. Насколько легко и неинтересно разде­лять на отрезки продолжительность сценического времени, настолько труд­но, но увлекательно сгруппировывать его по соответствующим частям в зави­симости от нашего восприятия. Сцена показывает цепь событий, а настоящее время создается серией его моментов: «Настоящее время, воспринятое зрите­лем, имеет свою временную плотность, продолжительность которой ограниче­на организацией последовательных действий в единое целое» (ФРАЙ, 243Т 1957:71).

Сценическое время воплощается вре­менными и пространственными знака­ми данного спектакля: видоизменением объектов, сцен действия, игрой освеще­ния, выходами и уходами актеров со сце­ны, перемещениями и т. д. Каждая сис­тема таких знаков имеет ритм \* и свою структуру. Время и структура вписыва­ются в этот ритм специфически, в соот­ветствии с материальным выражением знаков.

Б. Драматическое время Онотакже имеет двойственную природу. Его определяет противоположность действия и интриги (ГОТЬЕ), фабулы и сюжета (русские формалисты), истории и рассказа (БЕНВЕНИСГ, ЖЕНЕТГ), а именно соотношение между «временной последовательностью элементов в стро­го хронологическом порядке событий и псевдовременного порядка их описания в рассказе» (ЖЕНЕТГ, 259, 1972:78). Главное — это схватить, понять, каким образом организована интрига, как от­бирается и располагается материал фа­булы, какое предлагается временное по­строение отдельных частей спектакля. Это художественное время присуще не только театру, но и любому повествова­нию, объявляющему о времени дейст­вия, фиксирующему его, отсылающему к сцене другой\*, создающему иллюзию иного мира. Это время кажется нам вы­строенным так же логично, как кален­дарное.

43

Взаимодействие двух типов времени — сценического и драматического — быс­тро приводит к смешению этих двух уровней. Точно также удовольствие зри­теля возникает от слияния сценического вымысла и вымысла драматического (идущего от текста). Удовольствие со­стоит в том, что зритель забывает, где находится: он живет в настоящем време­ни, но при этом теряет эту связь и прони­кает в другой мир, в мир повествования, в другой временной пласт — во времен­ной пласт преподносимой ему фабулы, с помощью которой он выстраивает и во­ображает ее продолжение (см.: Текст драматургический \*).

2. Виды соотношений двух типов времени

Td (драматическое время) < Ts (време­ни сценического): драматическое время очень продолжительно (годы в истори­ческих пьесах ШЕКСПИРА), но оно воспроизводится в течение одного пред­ставления и длится два-три часа. Соглас­но законам классицизма, драматическое время не должно выходить за рамки су­ток в двухчасовых спектаклях.

Б.

Td - Ts (драматическое время равно сценическому). Классическая эстетика требует иногда, чтобы действие, проте­кающее в отрезке Td, совпадало с Ts. Это требование приводит к натуралистиче­ской эстетике, когда сценическая реаль­ность воспроизводит драматическую в натуральную величину. Иногда время перформанса \* не имитирует само по се­бе внешнее время, оно остается самим собой и не скрывается за художествен­ным вымыслом и внешним проявлени­ем времени на сцене.

Td > Ts (драматическое время больше сценического времени). Очень редко, но появляется возможность расширить рамки сценического времени, обознача­ющего весьма короткий промежуток времени действия (МЕТЕРЛИНК, Б.УИЛСОН).

Во всяком случае, сценическое время, то есть время настоящее, является органи­зующим мир, начиная от настоящего момента, и черпающим время в «резер­ве» драматического, которое выливается в сценическое высказывание. Как и БЕНВЕНИСТ, мы утверждаем, что вре­мя определяется его отношением к мо­менту высказывания, а в театре — уча­стием в высказывании всех материалов спектакля. БЕНВЕНИСТ пишет: «Мож­но подумать, что фактор времени явля­ется изначальными рамками мысли. На самом же деле указание на время выте­кает из высказывания!...]. Настоящее время является, таким образом, источ­ником времени. Оно сообщает зрителю тот эффект присутствия в мире, кото­рый становится возможным благодаря высказыванию, так как человек не рас­полагает другой возможностью прожить «сиюминутное настоящее, превратив его в современность, кроме как объявить о нем в высказывании» (83,1974:83). Вместе с БЕНВЕНИСГОМ можно от­метить, что для театра характерно насто­ящее время, время представления, а так­же необходимость свести любой вымы­сел к высказыванию в настоящем, по от­ношению к спектаклю, времени. Сценическое время несет в себе ряд вре­менных признаков, то есть знаков, ука­зывающих на время через пространство и действующих лиц.

Введение в действие сценического на­стоящего времени происходит благода­ря другим временным составляющим, о которых также следует упомянуть. — Социальное время: необходимо знать, в какой день и в какое время начинается представление, можно ли сегодня пойти в театр, будет ли еще работать метро по­сле спектакля и т. д. Полезно также знать, способна ли публика внимательно следить за ходом спектакля на протяже­нии получаса, трех часов или двух дней, какой тип времени ей подходит, какое у нее «чувство времени». —Вступительное время позволяет вклю­читься в крупное вечернее представле­ние: до прихода в театр (приобретение билетов, бронирование мест и т. п.) и до поднятия занавеса (прогулка в фойе, светские беседы, звонок, темнота в зале, тишина и т. д.). ЮБЕРСФЕЛЬД замеча­ет, что «во всех случаях мы сталкиваемся со вступительным временем, предшест­вующим театральному времени [...], с психологической подготовкой к другому времени, единственному времени спек­такля» (<654, 1981:240). Вступительное время обеспечивает переход от времени социального к времени спектакля, к его восприятию зрителем; оно вновь сме­шивает реальное время зрителя с функ­циональным временем театрального представления. «Но без этого отрезка привилегированного и торжественного времени, когда поднимают и опускают занавес, когда звучат три удара» (ДОР, 192,1982:5), нет настоящего театра!

* Мифическое время: время событий, «имевших в принципе место, то есть в начале, в первоначальный период и в безвременной период, в священный пе­риод» (ЭЛИАД, 213, 1950:73) или во времена «церемониального возврата» (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654,1977:205), по на­шему мнению, не является составляю­щей театрального представления, за ис­ключением того, когда в этом видится тема повествования. Исследования, в которых упоминается это время, не объ­ясняют его точную функцию в театраль­ном представлении, они ограничивают­ся театральной метафорой, как возвра­том к вечному мифическому настояще­му, или ритуалом, совершающимся вне исторического времени. Может быть, в самом деле, отсюда и происходит театр, но современный театр об этом больше не вспоминает.
* Историческое время, напротив, пред­ставляет собой реальность, которая не­пременно вписывается в контекст пред­ставления. Поскольку театр располагает множеством временных пластов, а также в связи с формами представления он всегда занимал свое место в истории. Трудность понимания, прочтения вы­мышленной истории фабулы и нашей собственной истории состоит главным образом в нагромождении и смешении времени драматического и времени по­каза спектакля, то есть времени сцени­ческого.

3. Модуляция времени

А. Драматургическая концентрация В драматургии классицизма наблюдается тенденция к концентрации и дематериа­лизации драматического (внесцениче­ского) времени: это время просвечивает­ся в словах персонажей, оно возникает лишь в зависимости от присутствия дей­ствующих лиц на сцене, от ситуации, от конфликта Внесценическое время всег­да соотносится со временем сцениче­ским, оно стремится самоизгладиться и существует лишь в форме слова или при­думанной действительности, рассказан­ной благодаря комбинации воображения поэта и зрителя, слушающего и представ­ляющего эту реальность, находящуюся за пределами сцены. Тогда становится понятной логическая необходимость единства времени в классицизме: вре­менная внесценическая реальность дол­жна быть максимально сокращена (до 24 часов или до 12, например), так как она должна быть «очерчена» героем, присут­ствующим на сцене, в распоряжении ко­торого имеется всего два-три часа време­ни для того, чтобы обозначить эпоху, об­щество и ее внесценическое время. Клас­сический театр дематериализует внеш­нее время на сцене, создавая иллюзию чистого слова, где совпадают общество и символизирующий его персонаж, его речь в настоящем времени и его выду­манное существование.

Б. Диалектика историчности При постановке классического текста к соотношению сценического и вне­сценического времени обычно прибав­ляется проблема историчности. В этом случае приходится иметь в виду по крайней мере три типа историчности:

* 1. время сценического высказывания (время исторического момента, когда произведение было поставлено на сце­не);
  2. время фабулы и его логики (драмати­ческое время);
  3. время создания пьесы и стиль актер­ской игры того времени.

Эти три временных фактора постоянно эволюционируют, что совершенно яс­но видно у первого типа историчности, но что также типично для ретроспек­тивного знакомства с эпохой, в кото­рую данное произведение появилось. Что же касается временной логики фа­булы, то она не обозначается неопре­деленно, а формируется в зависимости от перспективы, выбранной для ее пе­ресказа и оценки реконструируемых событий. Те, кто сегодня захотели бы поставить классическую пьесу, должны соблюдать все три типа историчности, которые никогда не располагаются в одном плане и не являются эквивален­тными: любой переход от одной эпохи к другой происходит как бы в результа­те «нагромождения»: более поздняя эпоха (время сценического изложения) притягивает к себе ту, о которой идет речь. В качестве примера обратимся к «Триумфу любви» МАРИВО: XVIII в. приближает к себе греческую антич­ность, то есть время действия фабулы; XX в. как бы возвращает и приближает XVIII в., когда был написан текст, и от­ражает его отношение к античности. Главное для этих двух временных уров­ней — это финальный процесс (то есть в наше время), тот способ, каким по­следний временной период (который доходит до современного зрителя) функционализирует и семиотизирует (выражает в знаках) предшествующие времена. Невозможно рассматривать в одном плане и как различные миры все три типа историчности; доступна лишь система их последовательной функци- онализации в слиянии каждого перио­да с тем, который следует за ним по времени.

В. Манипуляция сценическим и внесценическим временем Любые операции — концентрация и растяжение, ускорение и замедление, остановка и отправление, возвращение назад и устремление вперед — одина­ково возможны для сценического и внесценического времени. Однако лю­бая манипуляция одним из этих вре­менных уровней обязательно сказыва­ется на другом. Например, если я хочу сжать, сконцентрировать драматиче­ское время фабулы, мне необходимо будет показать сценическое время, что потребует этой концентрации, а также некоторой быстроты исполнения или показа сценических действий. Если, напротив, я замедляю и максимально расширяю сценическое время, как это делает, например, УИЛСОН, то я хочу подчеркнуть этим замедленность соот­ветствующего процесса в описывае­мый период, который обязательно имеет отношение к нашему времени. Эта сценическая медлительность УИЛСОНА может, впрочем, содержать намек на живость и грубость человече­ских отношений. Так, сценическое время ежеминутно стремится к друго­му периоду времени, представляющему собой в некотором смысле домысел в том, что касается внесценического времени и мироздания. И наоборот, этот внешний фактор грозит ежеми­нутно вторгнуться в сценическое время театральных событий. Таким образом, о театральном времени можно сказать, что оно может меняться и очень стремительно.

•Дополнительная литература:

Langer, 1953; Putz, 1970; Weinrich,

1974; Lagrave, 1975; Ricoeur, 1983,

1984, 1985; Slawinska, 1985; A.

Того, 1986.

ВЫМЫСЕЛ

(ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ)

Ют лат.: Jingo — леплю, образую,

формирую)

Франц.: fiction) англ.: fiction; нем.:

Fiktion; исп.: ficcidn.

Вид дискурса•, в котором фигурируют персонажи и события, существующие сначала только в воображении автора, а затем уже в воображении зрителя. Дискурс, относящийся к художествен­ному вымыслу, является «несерьез­ным» дискурсом, не накладывающим на автора никаких обязательств, и объ­явленным им как таковой: «Главный критерий, позволяющий определить, является ли тот или иной текст художе­ственным вымыслом, сводится прежде всего к выявлению иллокутивных на­мерений его автора» (СЁРЛЬ, 587, 1982:109).

1. «Безответственный» иллокутивный акт

В театральном дискурсе и текст, и само представление являются всего лишь ху­дожественным вымыслом, поскольку порождены всецело воображением авто­ра, а содержащиеся в них суждения не имеют истинностного значения. По СЁРЛЮ ( 587,1982), это «несерьезный» дискурс, то есть не накладывающий на его автора тех обязательств, которые воз­лагают на него произнесенные суждения или предложения в обыденной речи. Ав­торы этого дискурса (говорящие) — дра­матург, режиссер, актер — делают вид, что порождают высказывания с истин­ностным значением, то есть совершают иллокутивные акты (перформативы), свидетельствующие о том, что они заня­ты речевой деятельностью, в то время как все произносимые ими предложения ни­как не связаны критериями истинности и логики. «Автор художественного произ­ведения делает вид, что совершает ряд иллокутивных актов, в общем случае ас- сертивного типа» (СЁРЛЬ, 587, 1982:108). Смысл этого дискурса ничем не отличается от смысла, который бы он имел в обыденной жизни; просто здесь произнесение его не накладывает на ав­тора никаких обязательств, благодаря предварительной договоренности даю­щей ему право безнаказанно лгать. Но, и в этом специфика театра, этот художест­венный вымысел строится при помощи физического тела актера..(В ст. Прагма­тика \* эта точка зрения СЁРЛЯ подвер­гается критике.)

2. Почему в театре так интересно?

Художественный вымысел осуществля­ется в театре по крайней мере двумя «притворщиками»: автором и актером. Между ними, однако, могут часто фигу­рировать и другие: режиссеры и все ос­тальные создатели спектакля. В театре, «деланье вида» неопосредовано, оно не предполагает (по крайней мере прямо­го) участия рассказчика. Именно этим объясняется сильное воздействие «не­посредственного присутствия» и «реаль­ности происходящего», оказываемого на публику (см.: Иллюзия Эффект ре­альности\*). Таким образом, художест­венный вымысел не следует метафизи­чески противопоставлять реальности (как это делает СЁРЛЬ). Происходит взаимопроникновение этих двух начал, при этом вымысел в тексте сливается с вымыслом сценического действия.

\* Другие коррелятивные понятия: Прагматика, Реальность пред­ставленная, Реальность теат­ральная, Текст и сцена.

^Дополнительная литература: Gale, 1971; Urmson, 1972; Iser, 1975; Pratt, 1978; Guarino, 1982a; Jansen, 1984; Pavis, 1980e, 1985; Hrushovski, 1985.

ВЫРАЖЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЕ

Франц.: expression dramatique; англ.: dramatic expression; нем.: dramatisches Spiel; исп.: expressidn dramatico.

См.: ИГРА ДРАМАТИЧЕСКАЯ

ВЫРАЖЕНИЕ ЛИЦА

Франц.: physionomie; а н гл.: physiognomy; нем.: Physiognomie; исп.: fisionomia.

См.: МИМИКА

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ (ЭКСПРЕССИЯ)

Франц.: expression; англ.: expression;

нем:.Ausdruck\ исп.: expresi6n.

* + 1. «Экспрессионистская» концепция

Драматическая или театральная выра­зительность, как любая художественная выразительность, мыслится в соответ­ствии с классицистеким видением как экстериоризация, выявление глубинно­го смысла или скрытых элементов, сле­довательно, как движение изнутри вов­не. Именно актеру в конечном счете принадлежит роль проявителя: он дол­жен «своей игрой истолковывать поэта, выявляя перед нами [...] его скрытые на­мерения и глубоко лежащие художест­венные достоинства» (ГЕГЕЛЬ, 300, 1832:368).

Эта «жс-прессия» значения лучше всего реализуется на сцене (в соответствии с классицисте кой догмой) в выразитель­ности жестов и тела актера Классицистская теория выразительно­сти имплицитно постулирует, что смысл предварительно существует в тексте, что выразительность не более чем вторич­ный процесс «извлечения» из предвари­тельной идеи. Она придает фундамен­тальное значение эстетическому опыту автора, частички которого позволяет разглядеть актер; эта позиция подразу­мевает завышенную оценку идеи в ущерб выразительной материи, веру в смысл, предвосхищающий выразительность.

* + 1. Преодоление «экспрессионизма» теорией производства и прочтения

Сегодня наметилась тенденция не раз­делять содержание и форму; современ­ное произведение рассматривается как творение, а не как выразительность. Драматическое произведение н& отра­жает предшествующего мира, оно пред­ставляет этот мир в видении и форме, которыми располагает. Называется ли. эта работа по оформлению содержания (и осодержаниванию формой) письмом (см.: Письмо сценическое \*), структуриро­ванием или практикой (см.: Практика оз­начаемая \*), она в результате никогда не разделяет мысль и выразительность, а соединяет их. В театре это означает, что постановка экспериментирует со сред­ствами исследования и сценической иг­ры, которыми располагает, чтобы про­извести смысл, не предусмотренный за­ранее. Постановщик упорядочивает сценический материал таким образом, чтобы вызвать определенное зритель­ское прочтение. Это прочтение иногда «искажено», неинтересно или незначи­тельно, но, во всяком случае, оно обра­щается к тексту и смыслу представле­ния. Так же актер сознательно избира­ет знаки, которыми он хочет восполь­зоваться, чтобы добиться определен­ного эффекта, а не для того, чтобы единственно правильным образом воплотить идею (прочтения\*). Он не­прерывно работает над тем, чтобы не превратить выразительную способ­ность своего тела в естественную си­стему, и стремится показать, как эта экспрессивность (и ее коррелянт у зрителя, то есть впечатление присут­ствия на выразительном акте тела ак­тера) возникаете результате знаково­го оформления тела и кодирования жестов, осуществленного постанов­кой. За выразительностью мимики и тела артист позволяет увидеть ис­пользованный механизм и иллюзию. Экспрессионистское представление характеризуется тем, что настаивает на выразительности знаков. По ДОРУ, это «попытка систематичной и динамичной организации на сцене абстрактных выразительных знаков реальности, предназначенных для того, чтобы навязать зрителю виде­ние, которое человек составляет о своем сражении с миром» (193, 1984:11).

'Дополнительная литература:

Palmier, 1979,1980.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ТЕЛА

Франц.: expression corporelle; англ.:

body language; нем.: Korperausdruck,

Korpersprache; исп.: expresidn cor­poral.

Техника игры, направленная на усиле­ние выразительности игры актера, в ча­стности путем развития его вокальных и пластических возможностей, его спо­собности к импровизации. Она развива­ет двигательную и эмоциональную ода­ренность, физическую индивидуаль­ность, способность использовать ее в актерской игре. Эта техника заимствует некоторые приемы пантомимы\*, игры драматической\*, импровизации \*, но ос­новывается скорее на чуткой активности и натренированности, чем на художест­венной дисциплине.

\*Другие коррелятивные понятия: Жест, Мимика, Тело.

'Дополнительная литература: Barret, 1973; Bernard, 1976,1977; Barker, 1977; Boal, 1977; Ryngaert, 1977,1985; Marin, 1985.

ВЫСКАЗЫВАНИЕ- РЕЗУЛЬТАТ, ВЫСКАЗЫВАНИЕ- ПРОЦЕСС

Франц.: бпопсё, inonciation; англ.: utterance, enunciation; нем.:Aussage, Aussgen; исп.: enunciado, enunciacidn.

См.: ДИСКУРС, СИТУАЦИЯ ВЫСКАЗЫ­ВАНИЯ

ВЫСТУПЛЕНИЕ

Франц.: intervention; а н гл.:

intervention, engagement; нем.:

Interventionstheater; исп.: inter- vencidn (teatro de).

См.: ТЕАТР АГИТПРОПА

ВЫХОДНАЯ РОЛЬ

Франц.: иШиё\ англ.: utility, usefulness; нем.: Nutzlichkeit\ исп.: utuidad.

Второстепенное амплуа актера, нужного для того, чтобы оттенять значение своих партнеров. «Играть выходную роль», значит выполнять второстепенную роль статиста.

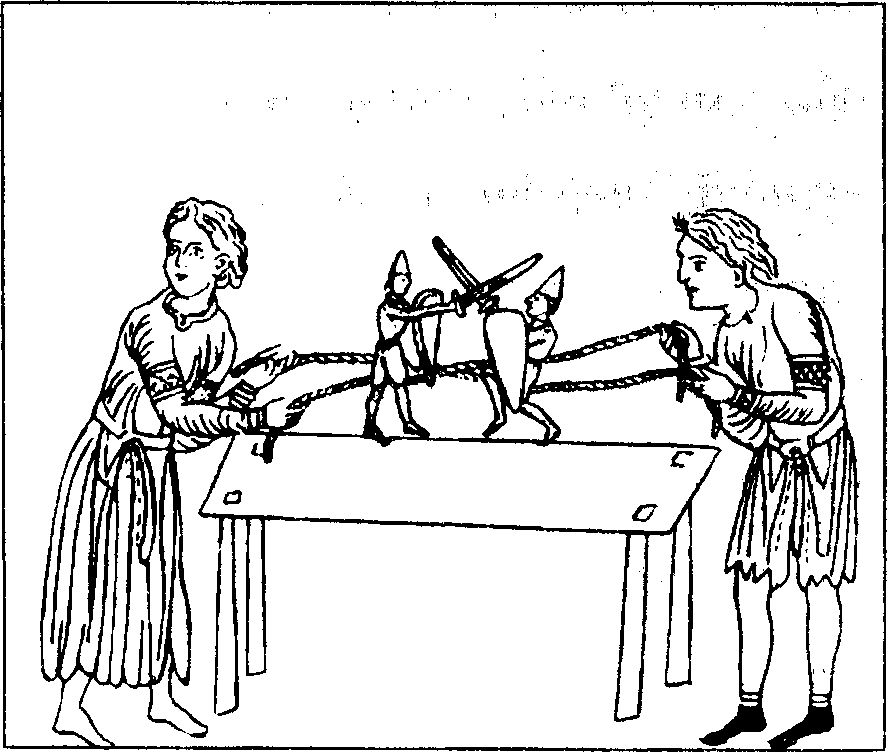
'Другие коррелятивные понятия: Амплуа, Персонаж.

ГАМАРТИЯ

(От греч. — ошибка)

Франц.: hamartia; англ.: hamartia, tragic pride; нем.: Hamartia; исп.: hamartia.

В греческой трагедии заблуждение и не­ведение приводят к катастрофе. Герой совершает ошибку не потому, что «он зол или порочен, но вследствие того или иного заблуждения» (АРИСТОТЕЛЬ. Поэтика, 1453а).



Гамартия неоднозначна: действительно, «трагичность возникает, с одной сторо­ны, из древней религиозной концепции трагического как пагубной ошибки, гре­ха, гамартии, помрачения ума, исступле­ния, ниспосланного богами, неизбежно приводящего к преступлению, с другой стороны, из новой концепции, где ви­новный (гамартон) мыслится как чело­век, без всякого принуждения, добро­вольно совершающий преступление» (ВЕРНАЯ, 666, 1972:38).

'Другие коррелятивные понятия: Гибрис, Конфликт, Трагическое.

GESAMTKUNSTWERK

Франц.: gesamtkunstwerk] англ.: gesamtkunstwerkj total theatre; нем.: Gesamtkunstwerk; исп.: gesa- mtkunstwerk, obra total.

Термин, созданный P. ВАГНЕРОМ око­ло 1850 г. Буквально: глобальное произве­дение искусства; иногда переводится как театр тотальный\*. Эстетический иде­ал вагнеровской оперы — произведение, представляющее собой синтез музыки, литературы, живописи, скульптуры, ар­хитектуры, сценической пластики и т. д.

Сам по себе этот поиск — симптом худо­жественного движения, символизма и фундаментальной концепции театра и постановки.

1. Символистский идеал

Для символизма произведение искусст­ва, в особенности театр, составляет озна­чающее и автономное целое, замкнутое и миметически не соответствующее ре­альности. Сцена есть слитная уменьшен­ная модель, своего рода кибернетическая (или семиологическая) система, интег­рирующая все сценические материалы в означающей совокупности и означаю­щем проекте. Соответствия бодлеров- ского типа управляют различными ис­кусствами сцены, множество символов\* перегруппировывают то, что казалось чу­жеродным. Для ВАГНЕРА, например, слово и мужской элемент оплодотворяют музыку или женский элемент; ум и эмо­циональность, зрение и слух объединя­ются синестезиями (соощущениями). «Танец, музыка и поэзия — так зовутся три старщие сестры, которые сплетают­ся в хороводах повсюду, где только со­здаются условия для появления искусст­ва Их нельзя разлучать друг с другом...» (ВАГНЕР. Произведение искусства буду­щего, с. 142). Это синтетическое произ­ведение искусства постулирует гармо­нию (существовавшую ранее или ту, ко­торую предстоит создать) между состав­ными частями спектакля, и даже гомоло­гию (сходство) между театром и жизнью, своего рода эстетический и философ­ский культ, который представляет «Буду­щая книга» МАЛЛАРМЕ: «Я думаю, что литература, взятая из своего источника, который есть искусство науки, даст нам театр, представления которого станут ис­тинным культом современности; книга, объяснение человека, достаточное для наших самых прекрасных мечтаний [...] Это произведение существует, все пыта­лись его создать, не сознавая того, и нет гения или шута, который не обрел бы од­ну его черту».

1. Постановка: слияние или разделение искусств?

Теория Gesamtkunstwerk ставит пробле­му специфики театральной \*: является ли он искусством «незаконнорожденным» и «нечистым», составленным из различ­ных сценических систем? Или же это гармоническое целое, в котором все, проявлющееся на сцене, плавится, как в горниле, что, по-видимому, хочет вну­шить ВАГНЕР?

А, Невозможное слияние Но если слияние — высшая цель режис­сера-постановщика, тотальный театр не в состоянии ее осуществить, по крайней мере в неметафорическом или мистиче­ском смысле этого слова Сам ВАГНЕР, который хотел, чтобы переходы между картинами происходили в некоем, подо­бном мечте, наплыве, вынужден был от­казаться от осуществления символист­ской, в достаточной степени ирреали- стической постановки. Он уступил реа­листическому способу изображения, и совершенное слияние осталось клочком бумаги.

Для режиссеров, последователей эсте­тики АРИСТОТЕЛЯ (кто полагает фабу­лу и повествовательность, как становой хребет всей пьесы), объединяющим фактором является действие. ГОНЗЛ (317, 1940) видит в нем электрический ток, проходящий через актера, костюм, декорацию, музыку и текст: неважно ко­личество и многократность материалов, раз ток распространяется в направлении одной цели, порождая таким образом действие. Но это слияние действием са­мое большее говорит о динамическом и интегрирующем свойстве повествова- тельности; оно полностью пренебрегает визуальным характером театрального выступления.

Б. Сочленение систем Если есть эффект слияния, то не на уровне создания систем, а на уровне их восприятия зрителем. Умножая источ­ники передачи сценических искусств, гармонизируя и синхронизируя их воз­действие на публику, действительно производится эффект слияния в той мере, в которой зритель полон посту­пающими отовсюду впечатлениями, кажется, с легкостью переходящими от одного к другому. В этом, конечно, па­радокс Gesamtkunstwerk: соединять раз­личные сценические искусства в еди­ном для зрителя опыте (Erlebnis), со­храняя в каждом из них свою специфи- ческую власть. Gesamtkunstwerk не столько добивается слияния (тут каж­дый из элементов потерял бы свое ка­чество), сколько интегрирует каждое искусство в трансцендентную совокуп­ность, для ВАГНЕРА — в музыкальную драму. Вместо того чтобы мифически начинать поиск равноправных элемен­тов, более справедливо различать не­сколько типов Gesamtkunstwerk в зави­симости от того элемента, который служит основой и цементирующей связью с другими искусствами. У ВАГ­НЕРА, вне всякого сомнения, эту воль играет музыка. У КЛОДЕЛЯ и РЕИН- ХАРДТА (526, 1963) — поэтический текст. Для Баухауса архитектура слу­жит опорой остальным видам искусст­ва (Подобным же образом, структури­руя коды представления, следует поза­ботиться об определении базовой сис­темы, на которой будут сочленяться другие коды в зависимости от спектак­ля или даже от некоторых частей спек­такля. Этот метод избегает метафизи­ческого решения относительно иерар­хии и специфики различных видов ис­кусства.)

В. Antigesamtkunstwerk или взаимное остранение систем Кроме невозможности слияния или со­членения систем, теоретически осуще­ствима третья возможность: показать сценические искусства, противопо­ставляя одни другим, отказываясь складывать итог. Это техника остране- ния\*, не обязательно зависимая от БРЕХТА. Настаивают на разделении различных техник, ибо музыка проти­воречит тексту, пластика\* искажает сценическую обстановку или действие. Каждая значащая система сохраняет не только свою автономию, но остраняет другие. «„.Все братские искусства, свя­занные с искусством актерской игры, призываются не для того, чтобы со­здать некое единое обобщенное произ­ведение искусства, в котором все бы они растворились затерялись; нет, все они вместе с искусством актера долж­ны решать общую задачу различными путями, и их взаимодействие заключа­ется в том, что все они взаимно отчуж­даются» (БРЕХТ. О театре, с. 207).

•Другие коррелятивные понятия:

Мизансцена, Семиология.

•Дополнительная литература:

Baudelaire, 1861, in 1951; Appia,

1895, 1899, 1954; Craig, 1911;

ГЕРМЕНЕВТИКА

Kesting, 1965; Szeemann, 1983.

ГЕРМЕНЕВТИКА

Франц.: hermineutique; англ.:

hermeneutics; нем.: Hermeneulik;

исп.: Ъегтепёийса.

Метод интерпретации\* текста или представления, состоящий в том, чтобы передать какой-либо ихсмысл \* с учетом позиции высказывания и оценки испол­нителя. Методология герменевтики во многом обязана традиции толкования Библии, ищущей скрытый смысл тек­стов. Кроме того, история объяснения происхождения метода восходит к V в. до н. э., когда греческие рапсоды интер­претировали текст ГОМЕРА, чтобы сде­лать его доступным для публики. В об­щих чертах герменевтика имеет целью «делать знаки красноречивыми и рас­крывать их смысл» (ФУКО, 241, 1966:44). У нее есть право гражданства в драматической критике, так как интер­претация текста и сцеаы режиссером, актером и публикой составляет основ­ной аспект театральной работы (предо­ставление — серия интерпретаций на всех уровнях).

* 1. Основными целями герменевтики яв­ляются:
* определение опыта, который выносят из произведения режиссер и публика;
* ясное определение места и историче­ской ситуации толкователя;
* выявление диалектики между настоя­щим критика и прошлым произведения с акцентом на разнородности их исто­ричности.

Следовательно, нет окончательного, конечного смысла произведения и спектакля, есть относительная свобода интерпретации: в ходе исторической протяженности произведение приоб­ретает целую серию конкретизаций. Правомерно говорить о «герменевти­ческом круге» в интерпретации спек­такля, так как изолированные элемен­ты сцены можно понять только при ус­ловии предварительного уяснения «глобального дискурса» спектакля. Бо­лее того, необходимо постоянное вы­движение гипотез относительно знаков и ожидание подтверждения или опро­вержения их в процессе спектакля.

Г

* 1. Представление, таким образом, не является системой или совокупностью закрытых систем; оно «выходит за рамки» во внешний мир, обращаясь одновременно к смыслу и значению\* сцены. Оно требует критического вме­шательства зрителя, интерпретирую­щего сцену в свете своего прошлого опыта.
  2. Открытость произведения приводит к тому, что текст используется для после­довательных и неокончательных интер­претаций, для разыгрывания всех воз­можных взаимодействий текста и сце­ны\*.
  3. Сцена как комбинация сценических систем, более или менее интегрирован­ных в глобальный проект, есть объект манипуляции и постоянной работы ху­дожника и зрителя над возможным структурированием сценических ис­кусств.
  4. Для правильности интерпретации определяющим является приведенное уточнение субъективных, социальных и идеологических условий герменевти­ки. Герменевтик, таким образом, дол­жен включить в свой метод конкретное знание истории изучаемого объекта и его собственного места высказывания. Так дополняется или становится гибче семиология, которая была бы занята только механическим декодированием знаков.

•Другие коррелятивные понятия: Антропология театральная, Восп­риятие, Семиология, Событие, Отношения сцена—зал.

•Дополнительная литература:

Ricoeur, 1969; Jauss, 1970, 1977; Warning, 1975; Fischer-Lichte, 1979; Borie, 1981.

ГЕРОИКОМИЧЕСКОЕ

Франц.: hero'i-comique; англ.: mock heroic; нем.: das Heroisch-komische; исп.: Mroe cdmico.

См.: КОМВДИЯ ГЕРОИЧЕСКАЯ

ГЕРОИЧЕСКИЙ

Франц.: Mro'ique; англ.: heroic; нем.: das Heroische; исп.: heroica.

См.: КОМВДИЯ ГЕРОИЧЕСКАЯ 52

ГЕРОЙ

(От греч. hirds — полубог и обоже­ствленный человек)

Франц.: h£ros\ англ.: hero; нем.:

Held; исп.: Ыгое.

* + 1. Герой, нулевая степень

В греческой мифологии герой — персо­наж, вознесенный в ранг божества. В драматургии герой — тип персонажа наделенного исключительной силой и мощью. Его способности и таланты пре­восходят возможности простых смерт­ных, но «появление героя стабилизирует образ человека» (ОЖЕ. Гений язычест­ва). Когда герой не свершает необыкно­венных подвигов, не восхищает публику, вызывая катарсис, то по крайней мере он узнаваем как «персонаж, который получает живейшую и самую заметную эмоциональную окраску» ГГОМАШЕВ- СКИЙ in ТОДОРОВ, 643, 1965:295). В трагедии эта самая яркая эмоциональ­ная окраска заключается в сострадании и страхе \*, благодаря которым мы лучше всего проникаемся чувствами к персо­нажу. Поэтому невозможно дать экстен­сивное определение героя, ибо иденти­фикация \* зависит от позиции публики по отношению к персонажу: герои тот, о ко­тором говорят, что он таков.

* + 1. Классицистический герой

В истинном смысле герой существует только в драматургии, представляющей трагические действия королей и прин­цев, так что идентификация зрителя простирается вплоть до мифического или недоступного существа. Его дейст­вия должны выглядеть как образцовые, его судьба — как результат свободного выбора. Герой, однако, оказывается во власти слепого божественного, непрео­долимого закона и несчастного, но сво­бодного сознания (см.: Трагическое9). Классицистическии герой абсолютно соответствует своему действию: он сам создает свое положение и противостоит в борьбе и моральном конфликте, отве­чает за свою вину или ошибку и прими­ряется с обществом или с самим собой в момент своего трагического конца. Ге­роический персонаж существует лишь тогда, когда противоречия пьесы (соци­альные, психологические или мораль­ные) целиком заключаются в сознании героя; это сознание—микрокосм драма­тического универсума. ГЕГЕЛЬ в «Эстетике» (300,1832) разли­чает три типа героев, соответствующих трем историческим и эстетическим фа­зам:

* + - 1. . Герой эпический раздавлен судьбой в битве с силами природы (ГОМЕР).
      2. . Герой трагический несет в себе страсть и жажду действия, которые ста­новятся для него трагическими (ШЕКС­ПИР).
      3. . Герой драматический примиряет свои страсти с необходимостью, навя­зываемой ему внешним миром; таким образом он избегает гибели. Для этого типа звание героя подходит, когда речь идет о деяниях популярной личности, а также о персонаже пьесы.

Одно из правил трагедии — выбор ав­тором героев среди высокопоставлен­ных персонажей. Таким образом сме­шивались две вещи: во-первых (поли­тическая мотивация), доставлять удов­летворение знатной публике, давая ее лестный портрет; во-вторых, представ­лять персонажей, которые в реальной жизни играли важнейшую историче­скую роль и заслуживали звания геро­ев. Второе требование (исторического героя) абсолютно законно для драма­тургии, призванной работать на основе уже «драматизированного» материала, то есть используя индивидов, имею­щих «всемирно-историческое значе­ние» (ГЕГЕЛЬ) и концентрирующих силы и социальные конфликты. Эти подлинные герои и их конфликт требу­ют самовыражения в естественной драматической форме.

3. Разрастание героя

С XIX в. героем называют как трагиче­ский персонаж, так и комическую фи­гуру. Он утрачивает свой мифический характер и значимость образца и при­обретает только один смысл: главный персонаж эпического или драматиче­ского произведения. Герой бывает от­рицательным, коллективным (народ в некоторых исторических драмах XIX в.), неуловимым (театр абсурда, ДЮРРЕНМАТТ), уверенным в себе и связанным с новым социальным по­рядком (положительный герой социа­листического реализма). История ли­тературы являет серию последователь­ного деклассирования героя; класси­цистическая трагедия представляет его в великолепном одиночестве; буржуаз­ная драма делает из героя представите­ля буржуазии, пытающейся обеспечить триумф индивидуалистических ценно­стей своего класса. Натурализм и реа­лизм показывают нам жалкого и пад­шего героя, жертву социального детер­минизма. Театр абсурда завершает его падение, превращая в метафизически дезориентированное существо без за­просов и устремлений (ИОНЕСКО, БЕККЕТ). Уже БРЕХТ подписал ему смертный приговор, отказываясь от него в пользу изображения коллектива, «выдрессированного капиталистиче­ским способом производства или став­шего объектом ответственности рабо­чего класса». «Нельзя более понимать важнейшие события нашего времени с точки зрения отдельно взятых лично­стей, и отдельно взятые личности не Moiyr более влиять на эти события» (117, 1967, т. 15:275). Современный герой не может более влиять на собы­тия, у него нет позиции относительно реальности. Он уступает место органи­зованной или аморфной массе. «От­дельно взятая личность должна усту­пить свою функцию большим коллек­тивам» (ДЮРРЕНМАТТ, 208, 1970:244). Отсутствие героя превра­щает все в шутку, ибо «не хватает по­длинных представителей, а у трагиче­ских героев нет имени [...] секретари Креона наспех проворачивают дело Антигоны» (208,1970:63).

4. Антигерой

С конца XIX в. и чрезвычайно явствен­но в современном театре герой суще­ствует лишь в облике своего ирониче­ского и гротескного двойника \* — анти­героя. Поскольку все ценности, кото­рыми дорожит классический герой, ли­бо падают в цене, либо отброшены, ан­тигерой предстает как единственная альтернатива для описания человече­ских поступковШ ЮРРЕН MATT, 208, 1970). У БРЕХТА человек системати­чески демонтируется (ср.: «Человек че­ловеку»), низведен до состояния инди­видуума, напичканного противоречия­ми и интегрированного в историю которая определяет его более, чем он об этом подозревает. Герой не может пережить переоценку ценностей и раз­ложение собственного сознания, а что­бы выжить, он вынужден принять об­лик бахвала-догматика или шута.

•Другие коррелятивные понятия: Драматургия классицистическая, Протагонист, Гамартия.

•Дополнительная литература: Aristote, 330 av.J.-C.; Scherer, 1950; Frye, 1957; Luk6cs, 1965; Vernant et Vidal-Naquet, 1972; Hamon, 1977; Abirached, 1978.

GESTUS («ГЕСТ»)

Франц.: gestus; англ.: gestus; нем.:

Gestus; исп.: gestus.

* + - * 1. Жест и gestus

Gestus — латинский термин, означающий жест В немецком языке эта форма со­храняется до XVIII в.: ЛЕССИНГ, напри­мер, говорит об «индивидуализирующих gestus'ах» (то есть о характерных) или о gestus'q отцовского предостережения». Слово gestus имеет здесь смысл харак- терной манеры держаться, использовать своетеде\* и принимает более широкое значение позиции по отношению к дру­гому; к этому понятию БРЕХТ обратится в своей теории gesto'a. МЕЙЕРХОЛЬД со своей стороны различает «позиции- позы» (ракурсы), которые указывают на неподвижную и основную позицию пер­сонажа. Его биомеханические (см.: Био­механика•) экзерсисы, в частности, име­ют целью поиск этих застывших поз, фиксацию пластического движения (Drama Review, 1973).

* + - * 1. Брехтозский gestus

Gestus следует дифференцировать с чисто индивидуальным жестом (че­саться, чихать и т, д.): «Сферу, опреде­ляемую теми положениями, которые различные персонажи занимают по от­ношению друг к другу, мы называем сферою жеста. Осанка, речь и мимика определяются тем или иным обще­ственно значимым жестом. Персонажи могут друг друга бранить, хвалить, поу­чать и t п,» (117у 1963:80). Gestus со­стоит из простого движения одного че­ловека по отношению к другому, из ма­неры вести себя в смысле социальном или корпоративном. Любое сцениче­ское действие предполагает некую по­зицию, некий образ действия протаго­нистов между собой и внутри социаль­ного универсума: это социальный gestus. Основной gestus пьесы есть основной тип взаимоотношений, регулирующий социальное поведение (раболепство, равенство, насилие, хитрость и т. д.). Gestus находится между действием и характером (аристотелевская оппози­ция любого театра): как действие он показывает персонаж, вовлеченный в социальную практику, как характер он составляет совокупность черт, свойст­венных индивиду. Он ощутим одновре­менно как в физическом поведении ак­тера, так и в его дискурсе: текст, музы­ка могут действительно относиться к языку жестов, когда они представляют ритм \*, соответствующий смыслу того, что они говорят (например, неровный и синкопическии gestus брехтовского зонга, передающий образ противоре­чивого, негармоничного мира). Это понятие, очевидно, заслуживает переосмысления в свете поэтического языка, иконичности (см.: Знак икониче- ский\*) театрального дискурса и теат­ральной жестуальности (пластики)\*, рассматриваемой как иероглиф чело­веческого тела и социального организ­ма (АРТО, 26, 1964; ГРОТОВСКИЙ, 287,1971).

•Другие коррелятивные понятия:

(Устранение.

•Дополнительная литература:

Brecht, 1967, vol. 19:385-421;

Pavis, 1978b.

ГИБРИС

Франц.: hybris; англ.: hubris; нем.: Hubris; исп,: hybris.

Греческое слово, буквально —гордыня, или пагубное высокомерие, Гибрис тол­кает героя на определенные действия, которые бросают вызов богам, несмотря на их предостережения. Боги мстят ему за это, что в конечном счете приводит его к гибели. Этим чувством отмечены дей­ствия трагического героя (см.: Трагиче­ское\*), который в любой момент готов принять свою судьбу.

•Другие коррелятивные понятия: Гамартия,

ГЛАШАТАЙ

Франц.: porte-parole; англ.: mouthpiece; нем.: Sprachrohr, исп.: portavoz.

Глашатай автора

Персонаж, на которого возложена роль отражать точку зрения\* автора. Театр, «объективно» (ГЕГЕЛЬ) представляю­щий персонажей, имеющих собствен­ную точку зрения, не нуждается в рас­сказчике или глашатае идей автора. Только в театре программном \* или в ко­ротких отрывках очень сложного драма­тического текста можно четко выделить персонаж-глашатай. Эта неблагодарная роль чаще всего выпадает на долю резо­нера ответственного за правильное по­нимание зрителем текста, произносимо­го действующими лицами, и за необхо­димую корректировку перспективы\*. Как правило, весьма трудно и неинте­ресно отыскивать следы авторских мыслей в тексте театральной пьесы: происходит обессмысливание театраль­ного дискурсахарактеризующееся от­сутствием центрального сюжета и выте­кающее из нагромождения актантных и структурных противоречий.

Глашатай философского течения или идеологии

Когда пьеса представляет собой скорее идейную дискуссию или философскую беседу, а не художественное произведе­ние с несколькими действующими ли­цами, то под маской актера обнаружива­ется глашатай определенной идеологии или философского направления, Дейст­вующее лицо в этом случае служит лишь педагогическим подспорьем для обмена идеями (см.: Пьеса дидактическая \*).

«Глашатай духа времени»

голос

МАРКС (433,1967:184) именует так тип характера, полностью идеологизиро­ванного и абстрактного, представляю­щего в гегельянском духе историческую и философскую тенденцию и не имею­щего ничего общего с конкретными и противоречивыми натурами. Тем самым он делает намек на шиллеровских пер­сонажей. Такому типу идеологизации противостоят персонажи шекспиров­ские, наделенные реалистическим ха­рактером и производящие впечатление реальных, непостижимых натур, живу­щих импульсивно и противоречиво (Гамлет, король Лир, Отелло и др<)<

•Другие коррелятивные понятия: Наперсник, Парабазис,

голос

Франц.: voi\*; англ.; voice) нем»;

Stimme; исп.; voz<

Голос актера — последний этап перед зрительским восприятием текста и сце­ны; уже это говорит о его роди в форми­ровании смысла и значения» но также ц о трудности его описания и оценки эф­фекта, производимого им на слушателя.

1. «Фактура голоса»? фонические критерии

г

Голос, эта «интимная подпись актера» (БАРТ), — прежде всего физическое ка­чество, трудно поддающееся анализу. Высота, сила, тембр, окраска голоса суть чисто материальные факторы, следова­тельно, слабо контролируемые актером. Эти факторы позволяют немедленно идентифицировать персонаж и в то же время непосредственно» способом Пря­мого и чувственного воздействия, влия-г ют на восприимчивость зрителя, Когда АРТО описывает свой «театр жестоко­сти», он в действительности описывает всего лишь любое высказывание — про-? цесс текста в театре: «Озвучивание по­стоянное: звуки, шумы, крики изыскивав ются прежде всего за их вибрационное качество, а лишь затем за то, что они представляют» (59, 1964b: 124), Слова «взяты в смысле заклинания поистине магического—ради их формы, их чувст­венных эманации, а уже не только ради их смысла» (59,1964b; 189). В театре более, чем в повседневном со­общении, материальность голоса никог­да полностью не устраняется в пользу смысла текста. «Фаедура голоса\* (БАРТ, 59, 1973а) — термин, иллюстрирующий материальность голосового продукта, есть сообщение, предваряющее его вы­ражение — коммуникацию (по акценту, интонации, психологической окраске), В ней нет ничего преднамеренного и экс­прессивного, но «эротическое смешение тембра и языка, и поэтому [она может] стать наравне с дикцией материалом ис­кусства — искусства управления своим телом (отсюда та роль, которую играет это искусство в театрах Дальнего Восто­ка)» (БАРТ, 59,1973а: 104). Голос есть место соединения тела и чле­нораздельного языка, посредник между густой некодифицируемой телесностью и текстуальностью, присущей дискурсу, «промежуток между телом и дискурсом» (БЕРНАР, 88, 1976:353). Следователь­но, голос располагается в месте диалек­тического напряжения между телом и текстом, игрой актера и структурой тек­стуальных знаков. Благодаря своему го­лосу актер представляет собой одновре­менно чисто физическое присутствие и является носителем системы лингви­стических знаков. В нем реализуются од­новременно и воплощение речи, и сис­тематизация тела \*.

2. Просодическая оценка

А. Интонация

Голос актера является также носителем сообщения, содержащегося в интона­ции, акцентировке, ритме. С самого на­чала игры (еще до вступления смысла) интонация указывает на позицию \* гово­рящего, на его место в группе, в социаль­ной расстановке сил. Она выражает от­ношение говорящего к содержанию вы­сказываний, сообщая им весьма тонкое освещение; отсюда хорошо известный актерам текст: предложение сыграть не­сколько си!уаций, произнося одни и те же слова с разной интонацией (см.: ЯКОБСОН, 337,1963:215). Интонация выражает модальность высказываний, в частности субъективные модальные со­держания, такие, как чувства, волевой акт, приверженность высказываниям и т. д. Она выражает также, как это убеди­тельно показал БАХТИН, контакт со слушателем, отношение к партнеру, оценку ситуации, отсюда ее стратегиче­ское место: «Интонация всегда находит­ся на грани между словесным и несло­весным, сказанным и несказанным. В интонации дискурс входит в непосред­ственный контакт с жизнью» (in ТОДО- РОВ, 642,1981:74). Интонация касается как высказывания-дискурса, так и вы- сказывания-процесса, как смысла тек­ста, так и работы актера, как семантики, так и прагматики.

Б. Театрализация голоса Такие режиссеры, как ВИТЕЗ (четыре пьесы МОЛЬЕРА) или Ариадна

МНУШКИН (цикл ШЕКСПИРА), пы­таются театрализовать голос актера, из­бегая эффектов естественности, психо­логизма или выразительности и акцен­тируя или ритмизируя произносимый текст, согласно автономной риторике со своими собственными законами. Эти за­коны трак!уют текст как фонический материал, ясно показывая локализацию речи в теле и ее высказывание-процесс как жест, ведущий все тело. Дело же слу­шателя — следить внимательно, подо­бно психоаналитику, выслушивающему речь анализируемого, за тем, что может поведать эта новая декламация\* о жела­нии актера и того персонажа, которого он музыкально воплощает перед нами.

'Дополнительная литература: Trager, 1958; Veltrusky, 1941, 1977; Traverses, №20, 1980; Durand R., 1980b; Finter, 1981; Meschonnic, 1982; Barthes, 1981, 1982:217-277; Cornut, 1983; Zumthor, 1983; Fonagy, 1983; Bernard, 1986.

ГРАММАТИКА ТЕКСТА

Франц.: grammaire du texte; англ.: textuallinguistics; нем.: Textlinguistik; исп.: gramdtica del texto.

См.: АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАНИЯ

ГРИМ

Франц.: maquittage; англ.: make-up; нем.: Schminke; исп.: maquiUaje.

1. История меняющегося искусства грима

Театральный грим очень выразителен и содержит огромное количество инфор­мации, так как с его помощью гримера­ми накладываются последние штрихи на лицо актера. В некоторых театрах, на­пример, кабуки или катакхали, наклады­вание грима — ритуальная церемония. Подобный же ритуал существует в теат­ре Солнца, где не без удовольствия на обозрение публики выставляются гри­мирующиеся актеры. Если бы грим сводился только к баналь­ной функции улучшения природных данных, можно было бы утверждать, что он столь же давнее изобретение, как и сам театр. Однако древние греки приме­няли грим не только для того, чтобы сде­лать актера более красивым — он, кста­ти, носил маску, — но и для того, чтобы соответственно ритуалу окрасить его лицо кровью жертвенного животного и пеплом.

Косметический грим используется с XVI в. Технические приемы грима по­стоянно совершенствовались. В XVIII в. актеры гримировались так сильно, что один из современников имел основание сказать: «Все актеры, играющие на теат­ре, все равно что девицы. Королевы и героини так намазаны, что их цвет лица кажется свежим и румяным, как у наших юных молочниц». Каковы бы ни были технические приемы (некоторые из них, с использованием мышьяка, были весь­ма опасны), грим при сценическом осве­щении выглядел естественным цветом кожи, а при введении газового освеще­ния, а затем электричества происходила дальнейшая его эволюция.

2. Функция грима

А Улучшение натуры Такое привычное применение грима особенно приветствуется на сцене, так как это искусство состоит не столько в том, чтобы состарить персонаж, сколько в том, чтобы сделать его моложе. Слож­ная задача обязывает гримера совер­шать чудеса компиляции и улучшения натуры: убирать мешки под глазами, подтягивать подбородок, скрывать не­ровности кожи.

Б. Кодификация лица Некоторые театральные традиции гри­ма, например в китайском театре, осно­вываются на чисто символической сис­теме соответствий различных цветов со­циальным характеристикам: белый — для интеллигенции, красный для непод­купных героев, синий — для гордецов, серебряный — для богов и т. д.

В. Театрализация облика Грим — своего рода живой костюм ак­тера — соперничает с маской благода­ря подвижности лица. Иногда актер де­лает застывшие гримасы (ГРОТОВ- СКИЙ, 287,1871:64), так «Сирэйпиенс театр» применяет лицевую скульптуру, используя гримасы, поддерживаемые руками актеров. В искусстве создания лица грим может одновременно под­черкивать театральность, «лицевую механику» («механизмы Оперы», как говорил МАРИВО) и подчеркивать ес­тественность и «органичность» мими­ческого выражения. Грим использует определяющую двусмысленность теат­рального представления: это смесь ес­тественности и искусственности, вещи и знака.

Г. Другие возможности грима В настоящее время гримируется не только лицо, но и тело. ВИТЁЗ в по­становке «Британика» РАСИНА окра­шивает волосы, прорисовывает конту­ры ног актеров на костюме. Грим ста­новится некоей подвижной символич­ной декорацией: не характеризуя пер­сонаж психологически, он способству­ет созданию театральных форм нарав­не с другими компонентами представ­ления (маска\*, свет\*, костюм\* и т. д.). Отказываясь от психологических эф­фектов, он берет на себя функцию сис­темы означающей становится равно­правным эстетическим элементом спектакля.

•Другие коррелятивные понятия:

Взгляд, Тело.

ГРОТЕСК

(От ит. grottesca, производного от «грот»)

Франц.: grotesque; англ.: grotesque; нем.: das Groteske; исп.: grotesco.

Орнаменты, в которых фантастически сочетаются декоративные и изобрази­тельные мотивы (животные и растения, химеры, человеческие формы, маски), обнаруженные в эпоху Возрождения при раскопках подземных помещений (гро­тов).

1. Возникновение гротеска А.

Гротеск — вид художественной образно­сти, основанный на комическом, кари- катурном, бурлескном и причудливом эффекте. Гротеск воспринимается как значимое искажение известной или при­знанной нормативной формы. Напри­мер, Т. ГОТЬЕ в «Гротесках» (1844) де­лает попытку реабилитировать «реали­стических» авторов начала XVII в., пока­зывая их «литературное уродство» и «по­этические девиации». Гротеск появляется в эпоху романтизма в качестве формы, способной уравнове­сить эстетику прекрасного и возвышен­ного, заставить осознать относитель­ность и диалектику эстетического суж­дения: «Античный гротеск робок, он по­стоянно старается спрятаться. [...] В ми­ровоззрении новых народов гротеск, на­против, играет огромную роль. Он встре­чается повсюду; с одной стороны, он со­здает уродливое и ужасное; с другой — комическое и шутовское [...]. Здесь мы только отметим, что гротеск [...] является [...] богатейшим источником, который природа открывает искусству» (ПОГО. Предисловие к «Кромвелю»).

Б.

Применительно к театру — драматургия и сценическое представление — гротеск сохраняет свою основную функцию принципа искажения, к тому же для него характерны тонкое чувство конкретного и реалистической детали. МЕЙЕРХОЛЬД дает наиболее удовлет­ворительное определение гротеска и да­же называет театр (в соответствии с эс­тетической традицией РАБЛЕ, ПОГО и вслед за ними такого теоретика, как БАХТИН, 45, 1970) в высшей степени выразительной формой гротеска: «На­меренное преувеличение, реконструк­ция (искажение) природы, сочетание предметов, считающееся невозможным как в природе, так и в нашем повседнев­ном опыте, с очень большим упором на чувствительную, материальную сторону таким образом созданной формы» (45, 1970:84).

2. Дух гротеска

А.

Причины гротескной деформации чрез­вычайно разнообразны, начиная со склонности к немотивированному ко­мическому эффекту (например, commedia deU'arte\*) до политической и философской сатиры (ВОЛЬТЕР, СВИФТ). Существует не целостное по­нятие гротеска, а ряд гротесковых эсте- тико-идеологических проектов (сатири­ческий, иносказательный, комический, романтический, нигилистический и т. д. гротеск). Подобно остранению гротеск не является простым стилистическим эффектом, а включает полное понима­ние спектакля.

Б.

Гротеск тесно связан с трагикомиче­ским \*, что исторически выявляется вме­сте со Sturm und Drang, драмой\* и мело­драмой \*, романтическим театром (см.: БКУСНЕР, НЕСТРОЙ, ШТЕРН- ХЕЙМ). Гротеск и трагикомическое в смешанном жанре находятся в неста­бильном равновесии менаду смешным и трагикомическим, каждый жанр пред­полагает свою противоположность, что­бы не застыть в окончательной форме. В современном мире, известном своим уродством, то есть недостатком иден­тичности и гармонии, гротеск отказыва­ется от того, чтобы рисовать гармонич­ную картину общества: он «миметиче- ски» воспроизводит хаос, создавая пере­работанный образ.

В.

Отсюда вытекает смешение жанров \* и стилей \*. Этот скрежещущий комизм па­рализует восприятие зрителя, которому всегда мешают безнаказанно смеяться или плакать. Это вечное движение опро­кидывания перспектив вызывает проти­воречие между реально воспринимае­мым предметом и абстрактным, вы­мышленным: конкретное видение и ин­теллектуальная абстракция всегда суще­ствуют вместе. Также часто имеет место трансформация человека в животное, и наоборот. Животное начало в природе человека и человечность животных ста­вят под сомнение традиционные идеалы людей. Это не всегда знак вырождения и презрения, а только способ поставить человека на его место, особенно в сфере инстинктов и телесности (БАХТИН, 45, 1965).

Г.

В этом смысле гротеск является реали­стическим искусством, поскольку, как в карикатуре, узнается намеренно де­формированный предмет. Он утверж­дает факт существования вещей, под­вергая их критике. Он — противопо­ложность абсурда\*, во всяком случае категории абсурда, отвергающего вся­кую логику и отрицающего существо­вание социальных законов и принци­пов. Он также далек от нигилистского и дадаистского искусства, которое от­вергает любые ценности и больше не верит даже в пародийную или критиче­скую функцию художественного твор­чества. К тому Же, как показал ДЮР­РЕНМАТТ, «именно фашистское ис­кусство, якобы позитивное и героиче­ское, оказывается истинно нигилист­ским и разрушительным для всех гума­нистических ценностей. Напротив, гротеск — одна из возможностей быть точным [...]. Это крайняя форма стили­зации, неожиданная конкретизация, и поэтому он в состоянии осмыслить ак­туальные проблемы и даже нашу эпоху, не будучи программной пьесой или ре­портажем» (208,1966:136—137).

Л

В гротескной иронии мы смеемся нс над чем-то со стороны, а вместе с тем, над чем издеваемся. Мы присутствуем на празднике духа и тела: «Смех, вызван­ный гротеском, несет в себе нечто глу­бинное и примитивное, он во многом ближе к простодушной жизни и к абсо­лютной радости, чем смех, порочен­ный комедией нравов [...]. Отныне я буду именовать гротеск абсолютным коми­ческим [...] в качестве антитезы обычно­му комическому, что я буду называть значимым комическим» (БОДЛЕР, 67, 1855:985).

Е.

гэг

\

Вопрос состоит в том, уничтожает ли это абсолютное комическое все ценности и все абсолютное на своем пути и соединя­ется ли оно таким образом со слепым механизмом абсурда. Это тезис Ж. КОТ- ТА: «Неудача трагического актера — это высмеянный и лишенный святости аб­солют, его трансформация в слепой ме­ханизм, в своего рода автомат» (377, 1965:137). «Гротеск высмеивает абсо­лют истории, так же как высмеял абсо­лют богов, природы и предопределение свыше» (377,1965:144). Трагикомический гротеск отделяет от абсурда, конечно, всего лишь один шаг, который быстро преодолевается в со­временном театре. Но сохранение гра­ницы (пусть только трагической) полез­но, чтобы разделить драматургии, на­пример, ИОНЕСКО и БЕККЕТА с дра­матургией ФРИША, ДЮРРЕНМАТГА и даже БРЕХТА. Для последних гротеск — попытка отчитаться о трагикомиче­ском человеке наших дней, некомфор­табельное пространство между «нигили­стским» абсурдом на Западе и позицией чистой совести на Востоке.

•Дополнительная литература:

Kayser, 1960; Durrenmatt, 1966;

Heidsieck, 1969; Ubersfeld, 1974.

ГЭГ

Франц: gag; англ.: gag; нем.: Gag;

испл gag.

Термин американского происхождения, обозначающий эффект бурлеска. Упот­ребляется во французском языке с 20- х гг. В кино гэг — комический эффект или скетч\*, который кажется импровиза­цией и создается с использованием нео­бычных ситуаций; «на студийном жарго­не это изумительная находка, которая придает фильму блеск и комедийный ха­рактер» (Б. САНДРАР. Человек, сражен­ный наповал). Как в кино, так и в театре комический актер иногда придумывает сценические трюки, которые противо­речат дискурсу и нарушают нормальное восприятие действительности: гэг — «особый прием кинодискурса, отклоне­ние от нормы, определяющее как норму, так и отклонение от нее, а не одно по отношению к другому» ЩЮ ПАКЬЕ. Communication, №15,1970).

•Другие коррелятивные понятия:

Комическое, Лацци.

•Дополнительная литература: F.

Mars, le Gag, ё<1. du Cerf, 1964;

Freud, 1969, vol. 4 ("Der Witz");

г

Collet eta/., 1977.

двойник

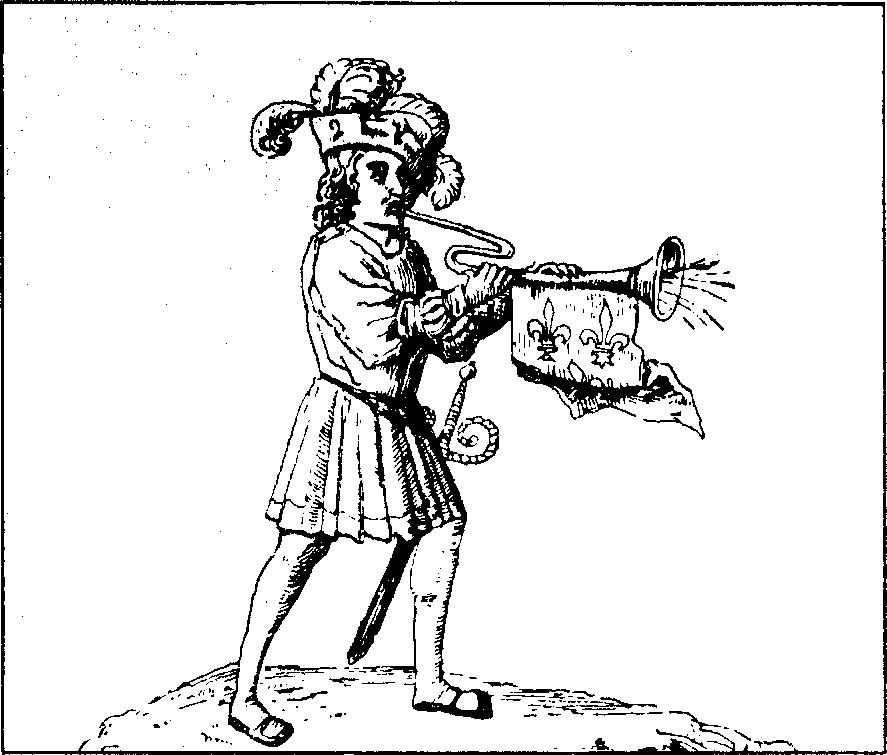
Франц.: double; англ.: double; нем.:

Doppel, Doppelgangar, исп.: doble.

Литературная и философская тема двойника характеризуется неисчерпае­мым многообразием вариаций. Театр пользуется многими из них, ибо, являясь по своей природе зрелищным искусст­вом, он всегда показывает актера и его персонаж, изображаемый мир и пред­ставления о нем, знаки, как референт­ные (они «имитируют» мир или «гово­рят» о нем), так и самореферентные (они отсылают к самим себе, как любой эсте­тический предмет).

д

двойник



Идеальный двойник воплощается в со- зии (МОЛЬЕР, ПЛАВТ) со всеми вы­текающими отсюда недоразумениями. Двойник — часто брат-враг («Фиваида, или Враждующие братья» РАСИНА, «Разбойники» ШИЛЛЕРА), alter ego (Мефистофель для Фауста), исполни­тель низкой работы (Энона для Федры, Дюбуа для Доранта в «Ложных призна­ниях» МАРИВО), сообщник (Сгана- рель для Дон Жуана), партнер или са­мопроекция в диалоге (Родриго-сын и любовник в «Сиде»). Персонаж, как и театр, находится в вечном поиске свое­го двойника между идентичностью и столь же недостижимой неодинаково­стью.

•Другие коррелятивные понятия:

Переодевание, Прием перспекти­вы, уходящей в бесконечность, Слу­га, Театр в театре.

•Дополнительная литература: О. Rank, Don Juan et le double, 1932; Mauron, 1964; Ferroni, 1981; Dolezel, 1985.

ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ

Франц.: ambiguiU, англ.: ambiguity; нем.: Doppeldeutigkeit, Mehrdeu- tigkeit; исп.: ambiguedad.

То, что допускает несколько интерпре­таций\* или позволяет наделять не­сколькими смыслами какой-то персо­наж, действие, отрывок драматического текста или постановку в целом. Создание или поддержание двусмыс­ленностей есть одна из структуральных констант шюизведения сценического искусства. В самом деле, произведение искусства нельзя ни зашифровать, ни расшифровать по мановению волшеб­ной палочки, за исключением произве­дений с «шифром» или пьесы дидактиче­ской\*. Режиссура имеет право их разре­шать, а также добавлять некоторые дву­смысленности. Всякая сценическая ин­терпретация имеет в виду определенное прочтение текста, широко распахивая при этом дверь новым вариантам смыс­ла\*.

•Другие коррелятивные понятия: Герменевтика, Изотопия, Знак театральный, Связность, Смысл и значение.

•Дополнительная литература:

Rastier, 1971; Pavis, 1983а.

ДЕВТЕРАГОНИСТ

Франц.: deutiragoniste; англ.: deuteragonist; нем.: Deuteragonist; исп.: deuteragonista.

См.: ПРОТАГОНИСТ

ДЕЙКСИС

Франц.: deixis\ англ.: devds; нем.:

Deuds; исп.: deixis.

Греческое слово для обозначения дейст­вия показа, функции указания. Как тер­мин лингвистики дейксис — выражение, рефрен которого можно определить лишь по отношению к ситуации выска­зывания: место и момент, говорящий и слушатель существуют лишь по отно­шению к переданному сообщению. Сре­ди дейктических элементов назовем личные местоимения (я и ты), глаголы в настоящем времени, наречия времени и места, имена собственные, а также все мимические, пластические или просо­дические средства указания пространст- венно-временных координат ситуации высказывания (БЕНВЕНИСТ, S3, 1966:225-285).

1. Дейксис играет в театре важнейшую роль, вплоть до того, что составляет один из его специфических признаков. В са­мом деле, то, что происходит на сцене, тесно связано с местом показа происхо­дящего и приобретает смысл лишь по­тому, что демонстрируется. Эта ситуа­ция — внешняя по отношению к лингви­стическому тексту, освещающая этот текст под углом зрения, желаемым ре­жиссеру. Каждый говорящий (персонаж или любая прочая инстанция словесного или иконического образного дискурса) организует, исходя из самого себя, свое пространство и время, вступает в отно­шения с другими, обращает к самому се­бе и к своим прямым собеседникам весь свой дискурс (мировоззрение, идеоло­гию): по самой своей природе и по необ­ходимости он эгоцентричен. Этот прин­цип показа со времен АРИСТОТЕЛЯ рассматривается как фундаментальный в театральном действии и реализуется через сценическую демонстрацию пер­сонажей в процессе их коммуникации друг с другом, то есть «сценическую речь».
2. Дейктические элементы (конкретные формы дейксиса) в театре бесчисленны: прежде всего, это конкретное присутст­вие\* актера; тот факт, что он окружен ореолом этого физического присутствия перед публикой, мешает ему самоустра­ниться, чтобы однозначно и окончатель­но быть только закодированным изо­бражением. Далее, его пластика благода­ря мимике взгляду позиции \* постоян­но напоминает о том, что он непременно находится в какой-либо ситуации. Нако­нец, вся сцена существует лишь как про­странство, неизбежно воспринимаемое как настоящее и подчиненное акту вос­приятия публики; то, что на ней проис­ходит («исполняется»), существует лишь благодаря простому действию высказы­вания. Согласно имплицитной условно­сти, дискурс персонажа означает и пред­ставляет (показывает/ уподобляется) то, о чем он говорит. Подобно перфоматив- ному глаголу (например: «я клянусь в этом»), дискурс есть «словесное дейст­вие» (ПИРАНДЕЛЛО).
3. Сцена играет роль говорящего, обра­щающегося к публике и определяющего смысл, в соответствии с законом словес­ного обмена Как только место и время для зрителя определены, рамки игры очерчены, любые условности и подмены в представлении драматического уни­версума становятся возможными. Дейксис есть также инстанция, связыва­ющая различные элементы сцены, на­водящая (указывающая, показываю­щая) направление эстетического сооб­щения, которое следует воспринимать (индекс •).

Актер — один из высших дейктических элементов спектакля. Пространство\* и время\* организуются относительно него, подобно ореолу, никогда его не покидаю­щему. Этим объясняется тот факт, что те­атр прекрасно обходится без всякой сце­нической изобразительности, едва толь­ко лицо, высказывающееся с помощью речи и жеста,указывает, откуда оно гово­рит. Театр может использовать любые эпические средства (рассказы, коммен­тарии), которые пожелает, он неизменно связан со своим дейктическим высказы­ванием, которое придает сцене эмоцио­нальную окраску. Вместо того чтобы ре­зюмировать драматический текст в виде фабулы или в виде имитации реальности, лучше видеть пространственное пред­ставление различных слов, «динамичный процесс перекрещивания ступеней дис­курса» (СЕРПИЕРИ,589,1977).Негне- обходимости в повествователе для опи­сания дейктической ситуации, поскольку она выставлена на обозрение (показ), и сцена «живет» в перманентно настоящем времени. Таким образом, были сделаны законные попытки разбить драматиче­ский текст в зависимости от направлений речи, связей, устанавливаемых между действующими лицами, и общей направ­ленности диалога к его кульминации, па­узам или цикличности.

1. Определения дейктических элемен­тов в тексте, однако, недостаточно для того, чтобы отдавать отчет в представ­лении, в самом ли деле последнее ис­пользует много других дейктических элементов.

А. Сценография Она в зависимости от публики ориенти­рует совокупность знаков, сообщаемых сценой. Лучшая йз трупп бессильна, ес­ли она играет в оформлении, противопо­ложном тому, которое требует драмати­ческая ситуация пьесы.

Б. Пластика и мимика Текст не только проговаривается, он, ес­ли угодно, «бросается в лицо другому», или говорится «в эфир», или пущен в об­ращение. Мимика его модулирует, мо- дализирует, направляет в желаемом на­правлении.

В. Переход из плана реальности в план изобразительный или фантастический Дискурс без перерыва переходит от кон­кретной ситуации, связанной со сценой, в план воображения, где дейктические ориентации полностью фантастичны и подвижны. Тогда можно различать кон­кретные и образные дейктические эле­менты и наблюдать переход от одного к другому.

Г. Мизансцена Режиссура перегруппировывает и дела­ет относительными в метадейксисе все движения сцены: она формирует то, что БРЕХТ называет gestus \* (совокупность действий) спектакля, предназначенного зрителю.

•Другие коррелятивные понятия: Деку паж (деление на части). Праг­матика, Присутствие, Семиоло­гия.

•Дополнительная- литература:

Honzl, 1940; Jakobson, 1963:176- 196; Veltrusky, 1977; Serpieri, 1977; Serpieri (eta/.), 1978.

ДЕЙСТВИЕ

Франц.: action; англ.: action; нем.: Handlung, исп.: accidn.

1. Уровни формализации действия

А. Действие видимое и невидимое

Действие — последовательность сце­нических событий, происходящих главным образом в зависимости от по­ведения персонажей, одновременно это воплощенная в конкретную форму совокупность трансформационных процессов театральных протекающих на сцене и характеризующих психоло­гические и моральные изменения пер­сонажей\*.

Б. Традиционное определение Традиционное определение действия («последовательность развития собы­тий и поступков, составляющая основу сюжета драматического или повествова­тельного произведения», словарь Робе- ра) является чисто тавтологическим, ибо довольствуется заменой понятия «дей­ствия» понятиями «поступки» и «собы­тия» без указания того, что является их сутью и как они организованы в драма­тическом тексте или на сцене. Ссылка на определение АРИСТОТЕЛЯ, что фабула (рассказ) есть «сочетание событий» (22, 1450а), также не объясняет природу и структуру действия; необходимо пока­зать, как это «сочетание событий» воп­лощается в театре, как строится фабула и согласно каким принципам она мате­риализуется на сцене.

В. Семиологическое определение Сначала воспроизводится актантная модель\* в каком-то конкретном пункте пьесы путем установления связи между действиями персонажей, определения субъекта и объекта, помощников и про­тивников действия, когда эта схема ме­няется и актанты\* оцениваются иначе ским элементом, позволяющим логиче­ский и временной переход из одной си­туации в другую. Оно является логико- временным продолжением различных ситуаций.

Анализы рассказа\* (повествования) сводятся к тому, чтобы сочленять любую историю вокруг оси: неуравновешен­ность/равновесие или трансгрессия (нарушение)/медиация (посредничест­во), потенциальность/реализация (не­реализация). Переход из одной стадии в другую от отправной ситуации к конеч­ной точно описывает протяженность всякого действия. АРИСТОТЕЛЬ имел в виду именно это, когда раскладывал вся- кую фабулу \* на начало, середину и конец (22, Поэтика, 1450b).

2. Актантная модель, действие и интрига

А.

Для того чтобы отделить действие от ин­триги \* у необходимо поместить оба по­нятия внутрь актантной модели и рас­смотреть их на различных уровнях про­явления (структура глубинная и структу­ра поверхностная).

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Уровень 3 Структура поверхностная (обнаруженная)** | **Система персонажей** | **Актеры** | **Интрига** |
| **Уровень 2 Структура дискурсивная (уровень изобразительный)** | **Актантная модель** | **Актанты** | **Действие** |
| **Уровень 1 Структура глубинная Структура нарративная** | **Элементарные структуры значения (семиотический квадрат Греймаса, 1970)** | **Логические операторы** | **Логические модели действия** |

и занимают новое положение в драмати­ческом универсуме. Движущая сила дей­ствия может, например, перейти от од­ного персонажа к другому, вожделенный объект оказаться исключенным или принять другую форму, стратегия про- тивников-помощников — измениться. Действие происходит тогда, когда один из актантов берет на себя инициативу изменить положение в актантной кон­фигурации, опрокидывая равновесие сил в драме. Таким образом, действие является преобразующим и динамиче­

Таблица прочитывается снизу доверху как переход от глубинной структуры (су­ществующей лишь на теоретическом уровне воспроизведенной модели) к по­верхностной (или структуре текстовых. дискурсов и последовательности эпизо­дов интриги), то есть того, что в действии может быть воспринято с точки зрения сценической и нарративной.

Б.

Действие помещается на относительно глубинный уровень, ибо состоит изочень общих фигур актантных транс­формаций, прежде чем на реальном уровне фабулы угадывается детальная композиция повествовательных эпизо­дов, составляющих интригу. Действие можно резюмировать в виде общего и абстрактного кода. В некото­рых случаях оно выкристаллизовывает­ся в очень лапидарную формулу (БАРТ, 59, 1963, выводит «формулу» трагедий РАСИНА). Интрига воспринимается на поверхностном уровне индивидуального сообщения (исполнительском уровне). Можно, например, выявить разницу действий Дон Жуана в его различных ли­тературных источниках, которые можно свести к небольшому количеству основ­ных повествовательных последователь­ностей. С другой стороны, если вести речь об исследовании интриги, анализи­руя каждую версию, понадобится учиты­вать эпизоды и особенные приключения героя, тщательно перечислять^последо­вательность\* мотивов\*. Г. ГУЙЕ пред­лагает аналогичное отличие между дей­ствием и интригой, когда противопо­ставляет схематическое действие, своего рода некую сущность или концентриро­ванную его формулу, действию, несуще­му длительность или воплощенному на уровне существования: «Действие — эс­киз событий и ситуаций; как только оно начинает растягиваться, оно приводит в движение взаимодействие образов, ко­торое уже есть рассказ истории и кото­рое тем самым встает на уровень суще­ствования» (275,1958:76).

В.

Разница между действием и интригой соответствует противопоставлению фа­булы\* (значение 1 Б) как материала и рассказанной истории, временной и при­чинной логики актантной модели, и фа­булы\* (значение 1 В) как структуры рас­сказа (повествования) и дискурса расска­зывающего, конкретной последователь­ности дискурсов и перипетий; субъекта (см.: Фабула \*) в трактовке ТОМАШЕВ- СКОГО (643,1965), а именно как реаль­ное расположение событий в повество­вании.

3. Действие персонажей

ж

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.

А. «Экзистенциальная» концепция

Действие первично; «...не для того ведет­ся действие, чтобы подражать характе­рам, а, [наоборот], характеры затрагива­ются [лишь] через посредство действия, [...] без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна...» (22, Поэти­ка, 1450а:20—25). Действие рассматри­вается как движущая сила фабулы, пот скольку действующие лица определяют­ся лишь через него. Анализ повествова­ния или драмы направлен на различие сфер действий (ПРОПП, 518,1965), ми­нимальной последовательности поступ­ков, актантов, которые определяются их местом в актантной модели (СУРИО, 603,1950 - ГРЕЙМАС, 281,1966), си­туаций (СУРИО, 603, 1950 - ЯНСЕН, 339,1968 - САРТР, 571,1973). Общим свойством этих теорий является некото­рое недоверие к психологическому ана­лизу характеров и стремление рассмат­ривать их только лишь по конкретным действиям. САРТР довольно удачно ре­зюмирует эту позицию: «Задача пьесы — ввести людей в дело; нет нужды в психо­логии, напротив, есть необходимость очень точно определить, какую позицию займет каждый персонаж, в какой ситу­ации он окажется, в зависимости от предшествующих причин и противоре­чий, которые вызвали это по отношению к основному действию» (571,1973:143).

Б. Эссенциалистская концепция

Напротив, философия, склонная судить о человеке по его сущности, а не по его поступкам и ситуации, начинает с весь­ма тонкого анализа характеров, опреде­ляет их по глубине и психологической или моральной сути за пределами конк­ретных действий интриги; интересуется лишь воплощением «скупости», «стра­сти», «абсолютного желания». Действу­ющие лица существуют лишь в виде спи­ска моральных или психологических амплуа; они полностью соответствуют своим высказываниям, противоречиям и конфликтамкак если бы действие было следствием и проявлением их воли и характера.

4. Динамика действия

ДЕЙСТВИЕ

Действие связано, по крайней мере для драматического театра (см.: Форма за­крытая\*), с появлением и разрешениемпротиворечий и конфликтов между пер­сонажами и между персонажем и ситуа­цией. Именно нарушение равновесия в конфликте заставляет одного или не­скольких персонажей действовать, что­бы разрешить противоречие; но его дей­ствие (реакция) влечет за собой другие конфликты и противоречия. Эта непре­рывная динамика создает движение пье­сы. Однако действие не обязательно вы­ражается и проявляется на уровне инт­риги; подчас оно ощутимо в трансфор­мации сознания протагонистов, не име­ющей иного «барометра», кроме речи (классическая драма). Говорить — в те­атре в еще большей степени, чем в ре­альной действительности, — значит всегда действовать (см.: Действие сло­весное \*).

1. Действие и речь (дискурс)

По негласной договоренности (даже со­гласно самым классическим нормам драматургии) театральная речь — всегда способ действия. Для Д'ОБИНЬЯКА речь в театре «должна быть сродни дей­ствиям тех, кого представляют; ибо там говорить — значит действовать» (35, Практика театра, кн. IV, гл. 2). Когда Гам­лет произносит: «Я еду в Англию», нужно уже вообразить его в пути. Сценическая речь часто рассматривалась в качестве места присутствия\* и словесного дей­ствия. «В начале было Слово... в начале было Действие. Но что такое Слово? В начале было активное Слово» (ГУЙЕ, 27811958:63).

В драматургическом тексте работают и другие формы словесного действия — перформативные глаголы, сочетание пресуппозиций, употребление дейкти­ческих оборотов (ПАВИ, 490, 1978а). Они делают проблематическим разрыв между видимым действием на сцене и «работой» текста: «Говорить — значит делать, logos берет на себя функции praxis'a и подменяет его» (БАРТ, 59, 1963:66). Театр становится местом си­муляции, где с молчаливого согласия ав­тора и исполнителя на зрителя возлага­ется задача воображать перформатив­ные акты на инои, чем реальная, сцене (ср.: Прагматика \*).

1. Составные элементы действия

В работах по философии действия (ВАН ДИЙК, 661,1976; ЭЛАМ, 212,1980:121) выделяется шесть его составных элемен­тов: «Агент, его намерение, акт или тип акта, модальность действия (способ и средства), диспозиция (временная, про­странственная и обстоятельственная) и конечная цель». Эти элементы определя­ют любой тип действия, по крайней мере действия сознательного и неслучайного. Опознавая названные элементы, мы уточняем природу и функцию действия в театре.

7. Формы действия

А Действие поднимающееся/действие опускающееся

Вплоть до кризиса \* и его разрешения в катастрофе\* (трагической развязке) действие идет по восходящей линии (поднимающееся действие). Сцепление событий становится все более и более быстрым и необходимым по мере того, как приближается завершение. Дейст­вие, идущее по нисходящей линии (опу­скающееся), заключено в нескольких сценах, даже в нескольких стихах в кон­це пьесы (пароксизм \*).

Б. Действие представленное/действие рассказанное

Действие развертывается непосредст­венно, визуально или же оно передается в рассказе. Во втором случае оно мода- лизируется действием и ситуацией пове­ствователя.

В. Действие внутреннее/действие внешнее

Действие опосредствовано и субъекти- визировано персонажем или же, напро­тив, этот последний испытывает его из­вне.

Г. Действие главное/действие второстепенное Первое направлено на поступательное движение вперед протагониста или про­тагонистов; второе добавляется к перво­му как дополнительная интрига, не имея первостепенного значения для основной фабулы. Классицистическая драматур­гия, требующая единства действия, име­ет тенденцию ограничиваться главным действием.

Д. Действие коллективное/действие частное

Нередко, например в исторических дра­мах, текст представляет параллельно судьбу героев и всеобщую или символи­ческую судьбу группы или народа.

Е. Действие в закрытой форме/действие в открытой форме (См- Форма закрытая\*, Форма откры­тая \*.)

8. Театральное действие в теории языка и человеческого действия

А. Авторы действия Из предыдущего следует, что среди мно­гочисленных смыслов театрального действия его можно свести к трем основ­ным ветвям:

* 1. . Действие фабулы или представлен­ное действие: все, что происходите рам­ках вымысла, и все, что делают персона­жи.
  2. . Действие драматурга и режиссера че­рез мизансцену (постановку): они пода­ют текст как высказывание; добиваются того, чтобы персонажи делали то одно, то другое.
  3. . Словесное действие персонажей, произносящих текст, посредством кото­рого передается вымысел.

Б. Связь действия фабулы и словесного

действия персонажей Целесообразно различать два типа действия в театре: глобальное действие фабулы, то есть объективно в ней про­читываемое, и словесное действие пер­сонажей, которое осуществляется в каждом из их высказываний (или в ре­пликах\*).

Действие как фабула выстраивает нар­ративную (повествовательную) основу текста или представления. Оно может быть прочитано и, следовательно, по- разному пересказано режиссерами- практиками, но не перестанет сохра­нять свою общую нарративную струк­туру, в которую вписываются высказы­вания (словесные действия) персона­жей.

Не исключено, что различие между действиями постепенно начинает сти­раться, когда персонажам нечего де­лать и они довольствуются заменой любого видимого действия историей своего высказывания или трудностью коммуникации, как у БЕККЕТА («Ко­нец игры»; «В ожидании Годо»), ХАНД-

КЕ («Каспар»), ПЕНЖЕ и даже в неко­торых комедиях МАРИВО («Ложные признания»).

'Дополнительная литература: Tomachevski, 1965; Greimas, 1966; Jansen, 1968; Urmson, 1972; Bremond, 1973; Rapp, 1973; Hubler, 1972; Stierle, 1915\Poetica, 1976; Van Dijk, 1976; Suvin, 1981.

ДЕЙСТВИЕ СЛОВЕСНОЕ

Франц.: action parUe; англ.: speech act; нем.: Sprechhandlung; исп.: accidn hablada.

Действие в театре не сводится к про­стому перемещению или ощутимому сценическому движению. Оно также существует (это особенно касается классицистической трагедии) во внут­реннем мире персонажа в его развитии, в его решениях, в его дискурсе\* (речи). Отсюда термин «словесное действие» (по выражению ПИРАНДЕЛЛО, «azione pariata»).

Любое слово, произнесенное со сцены, действенно более, чем где-либо, и в этом смысле говорить — значит делать. Это понимал Д'ОБИНЬЯК; КОРНЕЛЬ превращал монологи в настоящие дис­курсивные пантомимы (ПАВИ, 490, 1978а); КЛОДЕЛЬ противопоставлял артистов театра кабуки, ще актеры го­ворят, кукольному театру бунраку, где слово действует. Каждый человек, име­ющий отношение к театру, как, напри­мер, САРТР, знает, «что язык — это действие, что театру свойствен особый язык, и что этот язык не должен быть описательным [...], что язык есть мо­мент действия, как в жизни, и что он существует исключительно для того, чтобы отдавать приказания, что-то за­прещать, обнаруживать чувства, защи­щая (следовательно, с активной целью), убеждать, или защищать, или обвинять, чтобы объявлять решения, для словесных дуэлей, отказов, призна­ний и т. д.; короче, существует всегда в действии» (571,1973:133-134). Исходя из такой очевидности, прагма­тика \* предусматривает диалог и сцени­ческое событие как перформативные действия и как игру пресуппозициями и имплицитностью диалога, короче, как способ воздействия на мир через по­средство речи.

\* Дополнительная литература: Searle, 1975; Poetica, 1976, №8; Pfister, 1979; Ubersfeld, 1977a, 1982; Pavis, 1980a.

ДЕКЛАМАЦИЯ

(От лат. declamatio — упражнение в

красноречии)

Франц.: declamation; а н г л.:

declamation; нем.: Deklamation;

исп.: declamacidn.

1. Искусство выразительного произне­сения текста актером или, в уничижи­тельном смысле, очень театральная и распевная манера чтения стихотворно­го текста. МАРМОНТЕЛЬ (426, 1787) отмечает связь декламации с музыкой и танцем: «Естественная декламация породила музыку, а музыка — поэзию; музыка и поэзия в свою очередь созда­ли искусство декламации. [...] Для того чтобы придать музыке больше вырази­тельности и правдивости, захотелось артикулировать звуки мелодии; таким образом, потребовались слова приме­нительно к тому же количеству слогов: отсюда искусство стихосложения. Ко­личества звуков, издаваемые музыкой и соблюдаемые поэзией, побуждали го­лос соблюдать их такт: отсюда искусст­во ритмики. Выразительность и движе­ние голоса стали естественным обра­зом сопровождаться: отсюда лицедей- ское искусство, или театральное дейст­во, которое древние греки называли orchesis, а римляне — saltatio, понятое нами как танец» (426,1787, ст. «Декла­мация»). Если связь между деклама­цией, музыкой, ритмикой и танцем вы­зывает сомнение, то связь между эле­ментами вокального движения и дви­жения тела постигнута МАРМОНТЕ- ЛЕМ. В настоящее время она состав­ляет предмет самых авангардистских поисков (БЕРНАР, 88, 1976; МЕ- ШОННИК, 446,1982). В XVIII в. декламация восстает против простого чтения и пения; это одна из разновидностей чтения, «сопровождае­мого телодвижениями» (ДЮ БОС, 195, 1719) и приближающегося к речитативу, ибо любой актер обязан ритмизировать текст в зависимости от пунктуации, «це­зур», синтаксического смысла, в зависи­мости от «ключевых слов» (срДикция \*), выделенных и подчеркнутых во фразе. Манера произносить текст (часто мед­ленная трагическая дикция или же отли­чающаяся комедийной живостью) зави­сит от актера, а иногда от указаний ре­жиссера; эта манера определяет воспри­ятие не сказанного в тексте или дискур­са.

* + 1. Однако уже с конца XVIII в. декла­мация воспринимается как эмфатиче­ская и напыщенная манера произнесе­ния текста, в то время как в эпоху клас­сицизма она считалась «естественным» способом актерской игры.'Актер ТАЛЬМА отмечает устаревание этого термина и представляемой им формы игры: «Возможно, уместно отметить неточность слова «декламация», упот­ребляемого для характеристики актер­ского искусства. Употребление этого термина (который обозначает, кажет­ся, нечто другое, чем естественную речь, и выражает идею некоего услов­ного высказывания) восходит, возмож­но, к эпохе, когда трагедия действи­тельно читалась нараспев и нередко давала неверное направление занятиям молодых актеров. Действительно, де­кламировать — значит\*говорить вы­спренно; то есть искусство декламации — это искусство говорить так, как не говорят» (ТАЛЬМА, 628, 1825).
    2. Очень быстро термин «декламация» получил уничижительный оттенок: «речь, полная аффектации» (РАСИН, первое предисловие к «Британнику»), которая противопоставляется так назы­ваемой естественной речи. Но ведь каж­дая школа провозглашает свою «естест­венность» и расценивает игру соперни­чающей труппы как слишком «деклама­ционную». Так, РИККОБОНИ в своих «Мыслях о декламации» высмеивает «утрированную выразительность траги- ческой декламации» (1738:36). СТРЕ- ЛЕР же пишет в наши дни: «В любую эпоху любой актер противопоставляет себя своему предшественнику и «улуч­шает» его, отталкиваясь от правды. То, что было или казалось простым двад­цать лет назад, становится риториче­ским, напыщенным двадцать лет спу­стя» (621,1980:154).

Проблему декламации не следует пока сдавать в антикварную лавку. Если в се­годняшней театральной практике не за­думываются более насчет теории адек­ватной декламации, то потому лишь, что,за исключением нескольких режиссеров (в частности, К. М. ГРЮБЕРА, Ж.-М. ВИЛЛЕЖЬЕ и А ВИТЕЗА), декламация опять-таки рассматривается как бо­лезнь, пригодная разве что для исполне­ния классицистических трагедий в «Ко- меди Франсез» или для того, чтобы про­изводить впечатление на школьников. Между тем декламация есть одно из средств дикции, которая представляет собой один из способов ритма\*, сто­ящего сегодня на перекрестке изучения жеста \*, голоса \*,риторики \* (МЕШОН- НИК, 446,1982). Таким образом, декла­мация выходит за рамки спора о естест­венном или искусственном, она нахо­дится в центре размышлений над изуст- ностью и голосом. Как и ритм в мизан­сцене, она остается понятием сконстру­ированным, системой условностей, за- щитником которой стал МЕЙЕР­ХОЛЬД, противопоставив себя СТА­НИСЛАВСКОМУ: вся сущность сцени­ческого ритма, писал он, диаметрально противоположна сущности реальности, повседневной жизни {449, 1973, т. 1:129). ^

Некоторые режиссеры, как, например, ВИТЕЗ и РЕЖИ, стремятся подчерк­нуть искусственность театральной де­кламации, отодвинуть стих от банально­сти разговорного языка, словесно и пла­стически придать смысл ритму и рито­рике (у них звучат все двенадцать слогов александрийского стиха, диерезы, чере­дования мужской и женской рифм, не­равная длина стоп). Парадоксальным образом, как только вводится этот меха­низм, режиссер может позволить себе роскошь естественного звучания неко­торых стихов (например: «Нет, нет, я не могу. Не в силах я войти/ И ей такой удар жестокий нанести» — РАСИН, «Берени- ка», действие третье, явление 2) и тем шокировать слушателя, ухо которого уже привыкло к декламации. Это чере­дование эффекта естественности и му­зыкальности позволяет бороться с бана- лизацией речитатива, которому отдает дань даже «Комеди Франсез». Размыш­ления о литературном приеме \*, условно­сти театральной\*, театральности\*, принудительном значении дискурса связано, таким образом, с новым откры­тием декламации.

'Дополнительная литература:

Dorat, 1758-1767; Talma, 1825;

Chancerel, 1954; Asian, 1963,

д

1974; Klein, 1984; Bernard, 1986.

ДЕКОРАЦИЯ

Франц.: йёсог, англ.: set; нем.:

Biihnenbild; исп.: decorado.

Создание на сцене живописными, изо­бразительными, архитектурными сред­ствами зрительного образа действия.

* + - 1. Декорация или сценография?

Само происхождение термина (живо­пись, орнаментация, украшение) указы­вает на миметическую и живописную функцию декорационной инфраструк­туры. В наивном понимании декорация — это полотно заднего плана, чаще всего представляющее иллюзионную пер­спективу и помещающее сценическое место действия в заданную среду\*. Это, однако, касается только определенной эстетики — натурализма XIX в. и доста­точно узкой художественной оптации. Отсюда попытки критиков расширить смысл термина, заменить его другими: сценографияизобразительность, уст­ройство сцены \*, пространство игровое \* или сценического объекта \* и т. д. В самом деле, «можно подумать, что ис­кусство декорации не развивалось с кон­ца XIX в. Мы продолжаем пользоваться тем же описательным словарем, судить об этом искусстве, исходя из определен­ных эстетических понятий, не учитыва­ющих ни его цели, ни его функций... Де­корация, как мы ее понимаем сегодня, должна быть полезной, эффективной, функциональной. Это инструмент и только потом уже образ, именно инстру­мент, а не украшение» (БАБЛЕ, 42, 1960:123).

* + - 1. Декорация как иллюстрация

ДЕКОРАЦИЯ

Употребление терминов «декорация» и «практика декорации» небезобидно. Ре­жиссура долгое время ограничивала ее творческие возможности в пределах ви­зуализации и иллюстрации текста, наив­но предполагая, что декорация должна разъяснять и расцвечивать то, что со­держится в тексте. ЗОЛЯ высказывает характерную мысль о том, что декора­ция — это всего лишь «дальнейшее опи­сание, которое может быть более точ­ным и захватывающим, чем описание в романе» (701,1881). Не удивительно, что сцена либо полно­стью находилась во власти подобных идей, либо, наоборот, устремляясь к экс­перименту (например, КО ПО), совер­шенно пренебрегала реалистической иллюстративностью декорации: «Сим­волистская или реалистическая, синте­тическая или анекдотичная, декорация всегда декорация, то есть иллюстрация. Драматическому действию безразлична эта иллюстрация, оно одно определяет архитектонику сцены» (in ЖАН, 345, 1976:126).

* + - 1. Взрыв искусства декорации в современную эпоху

Здоровые тенденции в области изобра­зительного искусства сцены дают о себе знать с начала века, а целенаправленно и систематически — за последние 20—30 лет. Декорация не только освобождается от своей миметической функции, но и берет на себя ответственность за спек­такль в целом, становясь его внутренним двигателем. Декорация заполняет все пространство как в силу своей трехмер­ности, так и в силу означающих пустот, которые она умеет создавать в сцениче­ском пространстве. Декорация стано­вится гибкой (значениесвета\*), расши­ряемой и коэкстенсивной, соответст­венно игре актеров и восприятию зрите­ля. Любая техника актерской игры — им­провизационная, симультанная, созда­ваемая в контрапункте, есть не что иное, как применение новых сценографиче­ских принципов: выбор формы или ба­зового материала, поиск ритмической тональности, структурирующего прин­ципа, визуальное взаимопроникновение в человеческий и изобразительный ма­териал.

* + - 1. Отказ от декорации как декорационный принцип

Эсте-дока театра бедного\* (ГРОТОВ- СКИИ, БРУК) и стремление к абстрак­ции нередко заставляют режиссера пол­ностью отказаться от декораций, на­сколько это возможно, ибо сцена, даже пустая, предстает как «подготовленная специально» и «обнаженная из эстетиче­ских побуждений». Отсутствие в таком случае является значимым: отсутствие королевского трона, изображения двор­ца, точного места для мифа. И лишь де­корация словеснаяизображаемая пла­стикой актеров, их мимикой или про­стым указанием на невидимый предмет, воспринимается как декорация. Сегодня понятию декорация предпочитают поня­тия устройство сцены, механизация те­атрасценический объект\*: преиму­щество состоит в том, что эти термины не ограничивают декорацию в рамках статичности, сковывающей игру акте­ров, но превращают сцену в место прак­тики и риторики, благодаря деятельно­сти режиссера.

5. Драматургические функции декораций

Вместо перечисления типов и форм де­кораций от античности до наших дней выделим для систематизации бесконеч­ного разнообразия искусства декораций лишь некоторые драматургические функции сценографии.

Иллюстрация и изображение элементов, предположительно существующих в драматургическом универсуме: худож­ник выбирает несколько предметов и мест, содержащихся в тексте; он «актуа­лизирует» или, скорее, создает иллюзию драматургического универсума, обрам­ление которого представляется мимети- чески. Такого рода изображение — всег­да стилизация и соответствующий под­бор знаков, но варьируется от натурали­стически верной передачи (когда деко­рация есть «дальнейшее описание, кото­рое может быть более точным и захва­тывающим, чем описание в романе», ЗОЛЯ) до намека, выраженного не­сколькими характерными штрихами (один элемент собора или дворца, рези­денции, образ двух пространств).

Б.

Свободное конструирование и изменение сцены, рассматриваемой как игровой механизм: декорации не претендуют бо­лее на миметическое изображение, те­перь они лишь совокупность планов, пе­реходов, конструкций, представляющих для актеров подмостки. Исходя из свое­го пластического пространства, актеры сами конструируют место и время дей­ствия (например, конструктивистские декорации, подмостки устройство сце­ны в «ННТ» Жана ВИЛАРА).

Субъективизация сцены, расчленяемой не относительно линий и масс, но в со­ответствии с цветем, светом, впечатле­ниями реальности, которые играют суг­гестивную роль в создании атмосферы сновидений, фантасмагорий на сцене и в восприятии зрителя.

•Другие коррелятивные понятия:

Образ, Пространство сценическое,

Сценография.

•Дополнительная литература:

Bablet, 1960, 1965, 1968, 1975;

Pierron, 1980; Brauneck, 1982;

Rischsbieter et Storch, 1968;

Russel, 1976.

ДЕКОРАЦИЯ ЗВУКОВАЯ

Франц.: dicor sonore; англ.: sound effects; нем.: Gerauschkulisse; исп.: decorado sonoro.

Способ суггестивного описания обста­новки пьесы с помощью звуков. Звуко­вая декорация заимствует технику ра­диопьесы и в настоящее время нередко подменяет реалистические изобрази­тельные декорации.

ДЕКОРАЦИЯ КОНСТРУИРУЕМАЯ

Франц.: dёcor construit; англ.: constructed set; нем.: Buhnen- aufbauten; исп.: decorado construido.

«Декорация, в которой основные архи­тектурные планы реализуются в про­странстве с учетом деформаций, необ­ходимых в оптической системе театра» (СОНРЕЛЬ, 601,1943).

ДЕКОРАЦИЯ СИМУЛЬТАННАЯ

Франц.: dtcor simultants; англ.: simultaneous setting, нем.: Si- multanbuhne; исп.: decorados si- multdneos.

Постоянная декорация, видимая в тече­ние целого спектакля и распределенная в пространстве, когда актеры играют од­новременно или поочередно, нередко заставляя публику перемещаться с од­ного места на другое. В средние века каждая сцена называлась mansion — рам­кой к отдельному действию. Этот тип сцены сегодня в моде, ибо отвечает по­требностям дробления пространства и умножения временной протяженности и перспективы (ср.: декорации к «1789» и «Золотому веку» в Картушри, «Фауст I» и «Фауст II» в постановке С. ПЕЙМАНА в Штутгарте).

ДЕКОРАЦИЯ СЛОВЕСНАЯ

Франц.: dtcor verbal; англ.: verbal scenery; нем.: WortkuUsse; исп.: decorado verbal.

Декорация, описанная или представлен­ная суггестивно не с помощью визуаль­ных средств, а с помощью комментария персонажа (ср.: Розалинда в комедии ШЕКСПИРА «Как вам это нравится»: «Ну вот, наконец, Арденнский лес», 11,4). Техника словесной декорации возможна только на основании условности\*, при­нимаемой зрителем: ему самому пред­стоит вообразить место действия и не­медленную его трансформацию, как только о ней будет объявлено. У ШЕКС­ПИРА без труда можно перенестись из внешней среды во внутренние покои, из леса во дворец. Сцены соединяются по­средством простого пространственного указания или обмена репликами, в кото­рых называются различные места дей­ствия.

Современный театр, который в значи­тельной степени отказался от реалисти­ческой декорации, нередко использует словесную, но эпическим способом, то есть не заботясь о мотивировке описа­ния, а исходя из ситуации персонажа.

•Дополнительная литература: Honzl, 1940, 1971; Styan, 1968; d'Amico, 1974; Elam, 1977.

ДЕКОРАЦИЯ УСТНАЯ

Франц.: dёcor раг1ё; англ.: word scenery, нем.: gesprochene De- koration; исп.: decorado hablado.

См.: ДЕКОРАЦИЯ СЛОВЕСНАЯ

ДЕКУПАЖ (ДЕЛЕНИЕ НА ЧАСТИ)

Франц.: dtcoupage; англ.: decoupage, segmentation; нем.: Decoupage, Segmentierung\ исп.: segmentacidn.

Деление на части представления проис­ходит с того момента, когда зритель пы­тается проанализировать общее впечат­ление, произведенное на него спектак­лем, и приходит к вычленению частей и определению их функционирования. В XIX в. говорили о «покрое» текста пьесы: о том, как он конкретно разделен, как сконструирован. Деление на части не яв­ляется порочной и бесполезной теоре­тической работой, разрушающей впе­чатление целого; напротив, это осозна­ние того, как создано произведение, ка­ков его смысл. Деление на части исходит из нарративной (повествовательной), сценической, игровой струк!ур. Не существует одного, единственно воз­можного деления представления на час­ти, и способ членения и определение единиц минимальных\* оказывают суще­ственное влияние на создание смысла спектакля.

Внешнее деление на части

Драматический текст редко предстает в виде компактного блока диалогов. Очень часто он разделен на сцены \*, акты \* или картины\*. Знаки деления на части — поднятие или опускание занавеса, свет или затемнение, остановка актеров (в неподвижности), музыкальные интер­медии, пантомимы — объективные спо­собы разметки пауз в действии. Тем не менее такое деление на части не всегда содержит иной, кроме разъяснения, смысл (выходы на сцену и уходы, сцени­ческие места и т. д.). Структурирование же текста и спектакля должно отвечать критериям более объективным, устанав­ливаемым в зависимости от изменения порядка действия или применения сце­нических материалов.

Поперечное и продольное деление на части

Деление на части производится про­дольно, в соответствии с временной осью, когда по ходу спектакля различа­ются отдельные эпизоды: это анализ фа­булы или действия.

когда пытаются определить многочис- ленны ^материалы сценические \*, учиты­вая использованные сценические систе­мы, деление на части (поперечное) про­исходит в данный момент представле­ния (сцены или ситуации). Следовательно, первоначально следует решить, как будет проводиться работа по делению на части текста пьесы или по­становки.

3. Деление на части сценических систем

А. Кадрирование Постановка \* производит первое и самое главное деление на части. Делая зримы­ми некоторые аспекты и исключая дру­гие из рамок\* представления, постанов­ка нацелена на очевидность смысла. Это кадрирование организует сцену иерар­хически, сосредоточиваясь на элемен­тах, которые спектакль хочет выделить, устанавливая целостную шкалу в ис­пользовании сценических материалов разного значения (фокусирование\*).

Б. Перечисление знаков представления Перечень всех стимулов, переданных сценой, выделяет несколько систем, та­ких, как музыка, текст, мимика, переме­щения и т. д. Этот перечень, несмотря на его педагогический и прагматический интерес, остается, однако, нередко пози­тивистским описанием сцены; в частно­сти, он не отвечает за связи между мате­риалами; за их доминирующую значи­мость и выбор, более или менее навязан­ный зрителю. Он также не учитывает в современных постановках исчезнове­ние границ между актером и предметом, музыку, шумовые эффекты или пение текста, свет, сценическую скульптуру. Равным образом деление на части в за­висимости от звуковых и сценических знаков, от каналов связи или источника передачи (сцена/ персонаж) несправед­ливо сводит постановку к совокупности сигналов, намеренно переданных как механическая система. Деление на части на основе подразделе­ния текст/сцена, хотя и кажется очевид­ным, рискует продлить оппозицию меж­дусценическими и текстовыми знаками. Оно часто основывается на пресуппози­ции самовыражения текста, выделяя од­ну сценическую материальную возмож­ность, которая ограничивается «повто­рением» одного и того же (см.: Текст и сцена \*).

4. Драматургическое деление на части

Членение представления по драмати­ческим единицам гораздо более удов­летворительно. Оно основывается на пространственно-временных указани­ях, которыми усеян текст и которые используются в постановке'для рас­пределения повествовательного (на­рративного) материала в соответствии со сценическим пространством и вре­менем. Такое деление на части всегда возможно, ибо соотносится с события­ми и фактами, непременно находящи­мися в пространстве и времени (пове­ствуемой истории и повествующей ми­зансцены). Этот тип нарратологиче- ского членения предлагает серию фун­кций или мотивов \* и выделяет в пьесе (как и любой другой тип дискурса) ло­гико-временную модель (см.: Анализ повествования\*). Классическая драма­тургия утверждает, например, одновре­менно единство действия (АРИСТО­ТЕЛЬ) и членение любой фабулы на несколько этапов: экспозицию \*, разви­тие действия по восходящей, кульми­нацию, падение, катастрофу\*. С точки зрения конфликта цепочка следующая: кризис и завязывание узла — перипе­тия — развязка. Это членение сходится с членением анализов драматических си!уаций: оба группируют данные тек­ста и сцены, разграничивают си!уацию выходом и уходом действующих лиц. Трудно, но очень важно различать чле­нение истории \* (повествуемая фабула) и членение повествования (повествую­щий дискурс\*). Оба деления на части, скорее всего, не соответствуют друг другу, ибо автор волен представлять свои материалы в соответствии с жела­емым порядком (дискурсом). Определение драматургической фор­мы происходит достаточно интуитив­но, но всегда в зависимости от единст­ва и целостности смыслового драма­тургического замысла. Это единство выстраивает сценическую игру, пове­дение действующего лица, звено фабу­лы и т. д.

Деление на части может производиться также в зависимости от перемены ситу­ации, то есть изменения актантных кон­фигураций \*.

5. Деление на части в зависимости от gestus'a

Деление на части драматургического целого довольно близко к брехтовско- му методу выявления различных gestus'oB пьесы (совокупности дейст­вий). Каждый особый gestus\* соответ­ствует одному сценическому действию, пластически и поведенчески группиру­ет сильные моменты действий. Этот тип деления на части имеет то преиму­щество, что исходит из конкретной сценической работы, расстановки ак­теров и построения фабулы\*. Расчле­ненное повествование есть повество­вание в развитии и преобразовании различных gestus 'ов.

6. Другие возможные случаи деления на части

Вышеописанные деления на части (за исключением gestus'a) не всегда специ­фически театральные. В частности, они не достаточно учитывают ситуа­цию высказывания и дейктические элементы, которые всегда связаны с настоящим временем и событием иг­ры. Слишком быстро отброшенные исследования А. СЕРПИЕРИ, напро­тив, paiyiOT за членение по принципу театрального высказывания и единиц, принадлежащих тексту и представле­нию. Следовательно, вместо того что­бы членить в соответствии с фабулой, логикой действий и т. д., он выделяет для любого драматического текста от­резки, характеризующиеся своей «ин- дексовой и перформативной ориента­цией»: от персонажа, обращающегося к собеседнику (другому персонажу, сце­не или публике), определяется пучок отношений, которые связывают все сценические элементы в одну про­странственно-временную ситуацию и в одно положение дискурса. Это появле­ние новой «перформативно-дейктиче- ской ориентации», то есть укоренение дискурса в новой си!уации и действии словесном\* на сцене, которое расчле­няет спектакль и приводит в действие динамику дискурсов персонажей (ЭЛАМ, 1980).

\* Другие коррелятивные понятия:

Драматургия, Единица минималь­ная, Композиция драматическая, Семиология, Структура драмати­ческая.

'Дополнительная литература:

Kowzan, 1968; Jansen, 1968,1973; Pagnini, 1970; Serpieri, 1977, 1981 (in Amossy, 1981); Rutelli, Kemeny, in Serpien, 1978; Ruffini, 1978; de Marinis, 1979.

DEUS EX MACHINA

Франц.: deus ex machina; англ.: deus

ex machina; нем.: Deus ex machina;

исп.: deux ex machina.

Deus ex machina (букв. — бог, появляю­щийся с помощью машины) — драма­тургическое понятие, мотивирующее концовку пьесы появлением неожидан­ного персонажа.

В некоторых постановках древнегре­ческих трагедий (ЕВРИПИДА, в частно­сти) использовались механизмы с подъ­емным краном, с помощью которых на сцене появлялось божество, способное «по мановению волшебной палочки» разрешить все спорные вопросы. В ши­роком смысле и образно говоря выраже­ние deus ex machina означает неожидан­ное и чудесное вторжение персонажа или другой какой-либо силы, способной привести неразрешимую ситуацию к развязке. Согласно АРИСТОТЕЛЮ ("Поэтика"), «...машиною же следует пользоваться [лишь] для [событий] за пределами драмы — для всего, что слу­чилось прежде и чего человеку нельзя знать, или для всего, что случится позже и нуждается в предсказании и возвеще­нии [от богов] ...» (22, 1454b). Внезап­ность такого рода развязки, безусловно, полная.

Часто deus ex machina используется тогда, когда драматург затрудняется дать логическое заключение и ищет эффек­тивный способ разом урегулировать все конфликты и разрешить противоречия. Этот прием не обязательно предстает как искусственный и нереалистический, если зритель принимает философию, в которой божественное или иррацио­нальное вмешательство допускается в качестве правдоподобного.

В комедии используются приемы, по­добные deus ex machina: узнавание или возвращение действующего лица, обна­ружение письма, неожиданно сваливше­еся наследство и т. д. Тогда в человече­ских делах допускается возможность случайности. Напротив, в трагедии deus ex machina — не случайность, но орудие высшей воли; он более или менее моти­вирован и лишь чисто внешне кажется искусственным или неожиданным.

Deus ex machina нередко служит сред­ством иронического завершения пьесы без заблуждений относительно правдо­подобия или необходимости эпилога. Это способ поставить под сомнение эф­фективность божественных или полити­ческих решений: так, появление офице­ра в «Тартюфе» — одновременно «под­мигивание» МОЛЬЕРА монархической власти и средство показать силу и опас­ность святош в обществе XVII в. В «Трех- грошовой опере» или «Добром человеке из Сезуана» БРЕХТА автор воспользо­вался этим приемом ради «заключения без заключения» и предоставления пуб­лике возможности осознания ее способ­ности вмешиваться в социальную дей­ствительность. Deus ex machina в совре­менную эпоху— персонаж, который слу­жит драматургу для двойной иронии.

•Другие коррелятивные понятия:

Мотивация, Узнавание, Эпилог.

'Дополнительная литература:

Spira, 1957.

ДИАЛЕКТИКА

Франц.: dialectique, англ.: dialectic; нем.: Dialektik; исп.: diaUctica.

Нет ничего удивительного в том, что драматическая форма связана с диалек­тикой в той мере, насколько обе, во-пер- вых, развиваются на пути к истине или окончательному решению в ходе игры «вопрос—ответ», во-вторых, практикуют единство противоположностей и искус­ство равновесия между абстрактным и конкретным, диахронией и синхронией, общим и частным, теорией и практикой.

1. Диалектика в театре

Драматическая (или аристотелевская\*) форма — один из примеров дискурсив­ного и актантного использования проти­воречия. Она выстраивает пьесу вокруг конфликта меяоду партиями и индивида­ми; действие продвигается через разре­шение противоречий, которые порож­дают новые конфликты до трагической катастрофы\* или комического реше­ния. В самой чистой своей форме теат­ральная речь являет собой череду моно­логов и диалогов, находящих свою куль­минацию в решении после обсуждения, или дилемме\* (диалектика несчастного сознания), или стихомифии\* (озвучен­ное визуальное изображение антагониз­ма). Часто сознание героя становится идеальным вместилищем идеологиче­ских противоречий и моментов сопря­жения психологии, морали, речи: и вре­мени представляемого действия и соот­ветствующей эпохи. Классический пер­сонаж, каким его описывает ГЕГЕЛЬ, воплощает собой синтез разногласий и противоречий: «Собственно чувствен­ным материалом драматической поэзии является не только человеческий голос и произносимое слово, но и весь человек, который не только высказывает свои чувства, представления и мысли, но, включаясь в конкретное действие, в со­ответствии со всем своим бытием воз­действует на представления, планы, по­ступки и поведение других, испытывает с их стороны обратное действие или же утверждает себя перед их лицом» (300, 1964, тЛ 4:512).

2. Диалектика формы и содержания

Если сегодня абстрагироваться от мик­роскопических наблюдений конфликта для перехода на уровень великих исто- рико-эстетических концепций истории театра, то тот же диалектический маневр осуществляется для сопоставления эво­люции формы и содержания (ШОНДИ, 627,1956; ЛУКАЧ,4X3,1965). По ГЕГЕ­ЛЮ, гармония является оптимальным соотношением формы и содержания: «Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождест­венны, представляют собою истинные произведения искусства [...], абсолютное отношение между формой и содержани­ем, а именно переход их друг в друга, так что содержание есть не что иное, как пе­реход формы в содержание, и форма есть не что иное, как переход содержания в форму» (in ШОНДИ, 627, 1956:10, 1983:8).

3. Диалектический театр

БРЕХТ использует это выражение для наименования своего театра эпическо­го\* и преодоления слишком формально­го понимания эпического как стиля игры (БРЕХТ, 117, 1967, т. 16:867-941). Тем самым он претендует, вероятно, на рево- люционизирование аристотелевской драматургии, подобно тому как МАРКС в плане диалектики революционизиро­вал ГЕГЕЛЯ, «поставив его на ноги» и заменив простую диалектику сознания глобальной диалектикой общественных процессов, отраженных в индивидах. По БРЕХТУ, диалектический театр, как всякая диалектико-материалистическая модель, проводит параллель между дей­ствием человека в истории \* и частным действием персонажа: их характеризует общее развитие через противоречия. Отсюда следует единство общего (исто­рия) и частного (индивидуального), кон­кретного (реалистического) и абстракт­ного (критического, философского) ви­дения человека, драматургической тео­рии и сценической практики. Диалектический театр и диалектика, примененная к театру, — метод для пред­ставления мира с помощью театра, а также подготовительный курс к преоб­разованию театра и социальной дейст­вительности.

•Другие коррелятивные понятия:

Драматургия, Конфликт.

•Дополнительная литература:

Dort, 1960,1971:115-169.

ДИАЛОГ

(От греч. dialogos — разговор меж­ду двумя людьми)

Франц.: dialogue; англ.: dialog; нем.: Dialog; исп.: didlogo.

Разговор между двумя или более персо­нажами. Драматический диалог — это обычно обмен словами между действую­щими лицами. Однако в рамках диалога возможны и другие виды общения: меж­ду видимыми и невидимыми персона­жами (тейхоскопия\*), между человеком и богом или призраком («Гамлет»), меж­ду одушевленным существом и неоду­шевленным предметом (диалоге маши­ной или между машинами, телефонный разговор и т. д.). Главным критерием ди­алога является коммуникация и обрати­мость общения.

Диалог и драматическая форма

Диалог между действующими лицами часто рассматривается как основная и наиболее показательная форма драмы. Действительно, если театр — демонст­рация персонажей в действии, то диалог естественным образом становится предпочтительной формой выражения. И напротив, монолог\* выступает как произвольный декоративный элемент, мешающий восприятию и мало соответ­ствующий требованиям правдоподобия в отношениях между людьми. В случае диалога достигается наиболее сильный эффект реальности \*, поскольку зритель воспринимает происходящее как при­вычную форму общения между людьми.

Монолог и диалог

При всей необходимости разграничения этих двух форм драматического текста было бы неосторожным систематиче­ски противопоставлять их друг другу. Диалог и монолог не существуют в каче­стве неких абсолютных форм, более то­го, граница между ними весьма зыбка, и правильнее будет различать несколько степеней диалогизма и монологизма на одной и той же непрерывной шкале (МУКАРОВСКИЙ, 468, 1941). Так, на­пример, в классичес кой драме диалог я в- ляется скорее последовательностью мо­нологов, имеющих определенную авто­номию, чем обменом репликами, похо­дящим на оживленный разговор (как в бытовом диалоге). И наоборот, многие монологи, несмотря на слитность текста и единство темы высказывания, есть не что иное, как диалоги персонажа с час­тью самого себя, с другим воображае­мым персонажем или со всем миром, призванным в свидетели.

Типология диалогов

Выделение всех возможных типов теат­рального диалога является непосильной задачей, поэтому предлагается разли­чать диалоги по нескольким критериям.

4-1145

А. Количество персонажей Определение положения персонажей относительно друг друга позволяет вы­делить несколько типов общения (ра­венство, подчинение, классовые разли­чия, психологические связи).

Б. Объем

О диалоге можно говорить тогда, когда реплики действующих лиц следуют друг за другом в достаточно высоком темпе; в противном случае драматический текст становится похожим на последователь­ность монологов, слабо связанных друг с другом. Наиболее очевидной и зрелищ­ной формой диалога является словес­ный поединок, или стихомифия\*. Про­должительность тирад зависит от драма­тургии пьесы. Поскольку классицисти­ческая трагедия не ставит себе целью придать речи персонажей натуралисти­ческий характер, различные тирады строятся там по весьма жесткой схеме: персонаж излагает (зачастую в очень ло­гической форме) свои аргументы, на ко­торые собеседник может отвечать по пунктам. Что касается натуралистиче­ского театра, то там диалог стремится походить на обыденную речь со всей ее резкостью, эллиптичностью и недоска­занностью; в данном случае он выглядит спонтанным и неорганизованным и сво­дится к чередованию восклицаний и молчаний, которыми обмениваются действующие лица (ГАУПТМАН, ЧЕ­ХОВ).

В. Связь с действием Согласно неписаному соглашению, в те­атре диалог (так же как и любая речь персонажей) является «действием через речь». Достаточно действующим лицам завязать разговор, как зритель начинает чувствовать трансформацию всего мира спектакля, изменения в актантной схе­ме, динамику действия. Связь между ди­алогом и действием зависит от театраль­ной формы:

* в классицистической трагедии диалог символизирует начало действия, он яв­ляется одновременно причиной и след­ствием последнего;
* в натуралистической драме диалог выступает всего лишь как видимая и вторичная часть действия; в данном слу­чае интрига движется благодаря глав­ным образом изменениям ситуации и психосоциальным свойствам характе­ров, а диалог выполняет роль проявите­ля или барометра.

15

Диалог и речь — это единственные эле­менты действия в пьесе: именно акт ре­чи, произнесение фраз, и является ре­зультативным действием (МАРИВО, БЕККЕТ, АДАМОВ, ИОНЕСКО).

* 1. Взаимозаменяемость участников диалога

Диалог выглядит как обмен между Я говорящим и Ты слушающим, причем каждый слушающий в свою очередь становится говорящим. Все высказан­ное приобретает смысл только в кон­тексте этой социальной связи между говорящим и слушающим. Этим объ­ясняется иногда встречающаяся аллю- зивная форма диалога, которая ис­пользует больше ситуацию высказыва­ния, чем информацию, заключенную в каждой реплике. Наоборот, монолог должен начинаться с того, что персо­наж называет действующих лиц или вещи, к которым он обращается; он ссылается прежде всего на мир, с кото­рым разговаривает (Он). В диалоге Я говорит с другим Я и тем самым легко делает акцент на своей металингвисти­ческой функции. Это Я распределяет реплики во времени, и в таком скрещи­вании высказываний полностью исче­зает фиксированный центр тяжести или конкретный идеологический сю­жет (отсюда трудность определения исходного пункта речи и идеологиче­ского сюжета при множестве говоря­щих). Диалог характеризуется тем, что он всегда завершен, всегда требует от­вета от слушающего. Таким образом, каждый из участников диалога заклю­чает другого в рамки высказанного им, заставляя отвечать себе согласно пред­ложенному контексту. Так диалог ста­новится ареной тактической борьбы между двумя манипуляторами речи: каждый стремится навязать свои соб­ственные допущения (логические или идеологические), заставляя другого действовать на территории, им вы­бранной (ДЮКРО, 200,1972).

* 1. Диалог в семантической теории речи

Глобальный контекст всей совокупно­сти реплик персонажа, а также отно­шения между контекстами позволяют определить характер текста: диалоги­ческий или монологический. В зависи­мости от отношения между двумя кон­текстами можно выделить три типа ди­алога:

а) Часть контекстов субъектов диало­га является общей — обычный тип диалога; персонажи говорят прибли­зительно «об одном и том же» и спо­собны обмениваться определенной информацией.

б) Контексты совершенно чужды друг другу: даже если внешняя форма текста является диалогом, на самом деле это всего лишь наслоение монологов. Диа­лог этих персонажей является «диалогом глухих». Немцы это называют «говорить, проходя мимо друг друга» (Anein- andervobeisprechen). Этот псевдодиалог встречается в постклассицистической драматургии, в тех случаях, когда отсут­ствует диалектический обмен между персонажами и их речью (ЧЕХОВ, БЕК- KET).

в) Контексты практически идентичны: реплики не противостоят друг другу, но исходят как бы из одних уст. Это свой­ственно музыкальной драме, где текст не принадлежит одному действующему лицу, а «поэтически» распределен меж­ду персонажами: это многоголосый монолог, который напоминает некото­рые музыкальные формы, где каждый инструмент или каждый голос вносит свою лепту в общее звучание.

6• Связность диалога

Что отличает настоящий диалог между персонажами (в отличие от монолога, разрезанного на диалоги и наудачу рас­пределенного), так это сильно выра­женная связность такого типа диалога, характеризующегося большой «плот­ностью». Действительно, диалог вы­глядит связным и единственным, когда 1) его тема\* является приблизительно одной и той же для участников диалога или когда 2) ситуация высказывания (совокупность внелингвистической ре­альности, в которой находятся персо­нажи) для них общая.

А.

Когда персонажи говорят об одном и том же, их диалоги, как правило, понятны и диалектичны, даже если участники диа­лога во всем прочем чрезвычайно отлич­ны друг от друга (так, легко можно вооб­разить диалог между человеком и маши­ной, если тема разговора ясна и понят­на).

Б.

В том случае, если персонажи нахо­дятся в одной и той же сценической ситуации и если они эмоционально или интеллектуально весьма близки друг другу, их разговор будет поня­тен и связен даже тогда, когда они говорят о совершенно разных ве­щах. Какова бы ни была тема их раз­говора или «диалога глухих», они все время находятся «на одной волне» (как это происходит с персонажами ЧЕХОВА).

7. Возникновение диалога

Диалог кажется иногда инвидуальным свойством персонажа: каждое выска­зывание персонажа имеет свой ритм, свой словарь и свой синтаксис. Этот тип правдоподобного и «выхваченного из жизни» диалога свойствен натурали­стической и иллюзионной драматур­гии. Изменения тона и семантические разрывы между репликами весьма за­метны. Сколько диалог сообщает со­держанием слов, столько же он сооб­щает молчанием, несказанным и пау­зой меаду репликами. В классицисти­ческом тексте, напротив, диалоги уни­фицированы и гомогенны в силу сег­ментарных черт, свойственных обще­му стилю автора. Разница между точ­ками зрения и психологическими ха­рактеристиками персонажей нивели­рована в пользу единства и моноло­гичности драматической поэмы.

•Другие коррелятивные понятия: Дискурс, Монолог, Прагматика.

'Дополнительная литература:

Todorov, 1967; Rastier, 1971; Ducrot, 1972; Benveniste, 1974; Veltrusky, 1977:10-26; Pfister, 1977; Runcan, 1977; Avigal, 1980; Wirth, 1981; Todorov, 1981; Dodd, 1981; K16pfer, 1982; Jaques, 1985.

ДИАЛОГИЗМ

Франц.: dialogisme; англ.: dialogism; нем.: Dialogismus; исп.: dialogismo.

См.: ДИСКУРС 4\*

ДИВЕРТИСМЕНТ

Франц.: divertissement; англ.: entertainment, incidental ballet; нем.: Un terhaltung, Balleteinlage; исп.: entreteinimiento.

В XVII и XVIII вв. спектакли прерыва­лись дивертисментом или нередко за­канчивались им. Разновидность интер­медии \* с танцами и пением, жанр сме­шанный, включенный в театральный вымысел и стоящий одновременно вне его. В социальном пространстве дивер­тисментом иногда резюмируется пьеса в шутливой форме, выводятся моральные заключения, исполняются для публики знакомые и популярные арии, чтобы об­легчить передачу сообщения и завер­шить представление исполнением куп­летов.

ДИДАКТИЧЕСКИЙ

Франц.: didactique; англ.: didactic; нем.: didaktisch; исп.: diddctica.

См.: ПЬЕСА ДИДАКТИЧЕСКАЯ, ТЕАТР ДИДАКТИЧЕСКИЙ

ДИДАСКАЛИИ

(От греч. didascalia — наставление)

Франц.: didascalies\ англ.: di­dascalia, stage directions;• нем.: Didaskalien, Buhnenanweisungen; исп.: didascaUas.

Наставления, данные автором своим ис­полнителям (например, в древнегрече­ском театре) относительно интерпрета­ции текста пьесы. В широком смысле, в современном употреблении: указания сценические \*.

1. В древнегреческом театре автор — ча­сто режиссер и исполнитель собствен­ного произведения, так что указания от­носительно игры были излишни, а пото­му полностью отсутствуют в рукописи. В дидаскалиях содержатся скорее сведе­ния относительно пьес, их датировки, мест сочинения и представления, ре­зультатов конкурсов драматического ис­кусства и т. д. Конкретные указания о том, как играть, практически отсутству­ют, и не всегда ясно, кому принадлежат реплики, отделенные чертой. Позднее, у древних римлян, они сводят­ся к краткой заметке о пьесе и списку dramatis personae\* (действующих лиц пьесы).

2. Термин «сценические указания», по- видимому, более пригоден для описания металингвистической роли этого второ­степенного текста (ИНГАРДЕН, 327, 1971).

•Дополнительная литература:

Levitt, 1971; Larthomas, 1972;

Ubersfeld, 1977а; Ruffini, 1978;

Thomasseau, 1984.

ДИЕГЕСИС

(От греч. diegesis — рассказ)

Франц .idiigtscr, англ.: diegesis; нем.: Diegese; исп.: dUgesis.

Подражание \* событию на словах, пере­сказ истории без участия действующих лиц.

* + 1. Диегесис и мимесис

Начало этому различию положил АРИ­СТОТЕЛЬ (Поэтика, 1448а): он проти­вопоставляет подражание (мимесис\*) повествованию (наррации) и делает из диегесиса повествовательный материал, фабулу \*, «чистый» рассказ, не модали- зированный дискурсом. Это понятие особенно применяется в семиологии\* кино (ПЕРШЕРОН, 492,1977). Понятие «диегесис», используемое в те­ории литературы (ЖЕНЕТГ, 259,1969) и в кинематографе, относится к тому же противопоставлению/мсследеа\* (повест­вования) как материала, как сообщае­мой фабулы («истории») дискурсу, инди­видуальному использованию этого рас­сказа, конструкции, всегда обнаружива­ющей след высказывания как процесса: автор, режиссер, актер и т. д. (БЕНВЕ­НИСТ, 83,1966).

* + 1. Способы подачи диегесиса

Драматическое построение, создание вымысла\* и иллюзии\* более или менее очевидны или скрыты. Можно сказать, диегесис представляется как «естест­венный», когда все приемы вымысла и режиссуры скрыты и сцена пытается со­здать впечатление полноты иллюзии, у которой нет нужды быть «сфабрикован­ной» различными способами. Напротив, драматургия, признающая себя искусственной и практической оз­начающей системой, «выставляет напо­каз» создание вымысла, работу по разра­ботке фабулы и не опирается на иденти­фикацию\* актера (например, БРЕХТ).

3. Диегетизация события

Повествованию (роману, повести и т. п.) хорошо известна техника диегетизации своей текстуальной продукции, оно очень часто пытается сделать правдопо­добным собственный акттворения: при­мечание издателя о «найденной» руко­писи; рассказ от первого лица о проис­шедшей «подлинной» истории; «объек­тивное», научное изложение фактов и т. д. Театр располагает идентичными средствами: первые реплики «/л medias res» (в разгаре действия), внушающие, что действие началось до поднятия зана­веса; эпический нарратор (рассказчик) пролога, представляющий историю, о которой пойдет речь; театр в театре где персонаж заявляет, что хочет пока­зать театральное представление. Сколь­ко приемов, предназначенных для скры­тия литера-вджой конструкции, теат­ральных условностей и невидимых ни­точек, необходимых для создания любой иллюзии! Таким образом, возобновляет^ ся и стирается процесс высказывания и сценического литературного творения.

дикция

(От лат. dictio — произнесение)

Франц.: diction; англ.: diction; нем.: Diktion\ исп.: diccidn.

1. От риторики к декламации А.

Архаический смысл (XVIII в.): манера говорить и сочинять текст, соблюдая не­который порядок идей и слов. Пресуп­позиция хорошей поэтической дикции — существование стиля и отбор специ-

$

ически поэтических слов. Основные ормы у дикции: повествование (нарра­тивная поэзия) и имитация\* дискурса действующих лиц пьесы.

Б.

Манера произносить текст в прозе или стихах. Искусство произнесения текста с легкостью, интонацией и соответству­ющим ритмом (декламация\*). Форма дикции меняется в зависимости от эпо­хи, при этом самый распространенный критерий — ее правдоподобие (реали­стичность) или артистизм (дикция изме­ненная, просодическая или ритмиче­ская). Действительно, дикция всегда ко­леблется между звуком и смыслом, то есть между спонтанным возгласом (пси­хология) и риторической конструкцией (литературный прием \*).

2. Два типа дикции

А. Естественная дикция Она «шлифует» шероховатости мелоди­ческого ритма или его эффектов звучно­сти в пользу «естественной», то есть за­земленной и повседневной манеры вы­ражения. Это происходит, когда актер старается воплотить образ своего героя, показывая лингвистические эффекты его эмоциональности. Р. БАРТ, говоря о буржуазной интерпретации трагедии, критиковал эту манеру: «Буржуазный ак­тер то и дело вмешивается, «достает» слово, приостанавливает эффект, по лю­бому поводу дает знать, что то, что он говорит, важно, имеет какой-то тайный смысл: и это называется произносить текст» (59,1963:136).

Б. Художественная дикция Она подстраивается к ритмической структуре произносимого текста и не скрывает свой художественный источ­ник. Эмоциональный повседневный язык и просодическая схема держатся здесь на расстоянии. Актер не калькиру­ет ритм своей речи на реалистическую последовательность эмоций. Он струк­турирует игру в зависимости от ритори­ческих сочленений, показывает словес­ную конструкцию своего текста, никогда не уподобляет дискурсивное психологи­ческому.

дикция

Этот тип дикции очень трудно осущест­вить, ибо он требует поддержки всего стиля представления: не-миметизм, упор на театр, остранение некоторых приемов, ярко выраженная искусствен­ная (но не пародийная) атмосфера. Многие спектакли, остраняясь от реа­лизма, исполняются соответственно этому способу игры (постановки ВИТЕ- ЗА, БРУКА, ГРЮБЕРА, ВИЛЛЕЖЬЕ). Таким образом, они обретают некото­рую аутентичность в своем подходе к тексту, в его «произнесении», говоря при этом то, что они об этом думают. Выде­ляя некоторые слова или члены предло­жения из текста, актер как бы указывает, какой смысл он предпочитает, какую те­лесную связь поддерживает со своим ди­скурсом и со своим персонажем. Он дает почувствовать архитектонику фразы и субъективное видение, которое про­истекает из пространственных предло­жений текста.

3. Дикция и интерпретация

Д

За пределами чисто технической сторо­ны более или менее убедительной пода­чи дикция актера находится на пересе­чении текста, произносимого матери­ально, и текста, интерпретируемого ин­теллектуально. Она является вокализа­цией и пластическим переложением смысла текста. С этой точки зрения ак­тер является последним глашатаем ав­тора и режиссера, ибо он произносит свой текст, воплощая его на сцене и «пропуская» через свое тело. Луи ЖУВЕ так описывает этот феномен в «Разно- воплощенном актере»: «Текст автора яв­ляется для актера физической транс­крипцией. Он перестает быть литера­турным текстом» (350, 1954:163). Именно дикция вдыхает жизнь во фразу, полагает Л. ЖУВЕ, и речь идет о том, чтобы дать фразе жизнь не благодаря чувству, но дикции (Классицистическая трагедия в театре XIX века, 1968:257). Высший глашатай текста, актер опреде­ленно высказывается о том, что он про­износит, впрочем, ему нет нужды при­знавать рассматриваемый смысл авто­ра. Как и во фразе, высказыванию-про­цессу всегда принадлежит «последнее слово» насчет произведенного высказы­вания; дикция есть акт герменевтики \*, которая навязывает тексту объем, во­кальную окраску, материальность и мо- дализацию, ответственные за смысл; она повелительно означает один какой- то смысл для слушателя и зрителя. При­давая тексту некоторый ритм \*, непре­рывное или прерывистое «течение», пе­редавая ему акценты своего тела, актер конструирует фабулу и определенным образом высказывается о событиях. Это пластическое и вокальное высказыва­ние одновременно определяет дискурс постановки.

•Дополнительная литература: Веса de Fouquteres, 1881; Barthes, 1982:236-245.

ДИЛЕММА

(От греч. сШётта — выбор из двух

возможностей)

Франц.: dilemme; англ.: dilemma;

нем.: Dilemma; исп.: dilema.

* + - 1. Альтернатива, перед которой постав­лен герой, когда от него требуется сде­лать выбор между двумя противоречи­выми и одинаково неприемлемыми ре­шениями. Драматургия классицизма, которая стремится иллюстрировать конфликт самым емким и наглядным способом, особенно склонна к дилем­мам. В XVII и XVIII вв. дилемму называ­ли ситуацией (см.: Ситуация драматиче­ская\*).

«Ситуация есть такое состояние напря­жения, в котором человек оказывается между двумя безотлагательными и про­тивоположными интересами, двумя по­велительными, раздирающими нас страстями, которые не дают нам ре­шиться на что-либо или же по крайней мере дают, но с большим трудом» (МОР- ВАН ДЕ БЕЛЬГАРД, 464, 1702, о «Си- де»).

* + - 1. В дилемме часто противопоставля­ются долг и чувство, нравственные Принципы и политическая необходи­мость, подчинение двум противостоя­щим друг другу лицам и т. д. Герой вы­ражает противоречие и в конце концов принимает решение, которое и разре­шает тем или иным способом драмати­ческий конфликт. Дилемма — одна из возможных драматургических форм трагического\*: она включает в себя две противоположные крайности. В дилем­ме, как и в трагическом конфликте действующих лиц, «обе стороны про­тивоположности, взятые в отдельно­сти, оправданны, но они не могут осу­ществлять свои правомерные стремле­ния иначе, как отвергая и раня проти­воположную сторону, у которой такие же права. Таким образом, обе стороны виновны с точки зрения нравственно­сти» (ГЕГЕЛЬ, 300,1832:322).

дионисийский

Франц.: dionysiaque; англ.: Dio- nysiac; нем.: das Dionysische; исп.: dionisiaco.

См.: АПОЛЛОНОВСКОЕ И ДИОНИ­СИЙСКОЕ

ДИСКУРС

Франц.: discourse англ.: discourse,

speech; нем.: Diskurs; исп.: discurso.

1. Речь в лингвистике

Путем методологического сходства или просто путем сходства словарного, речь (дискурс) и ее проблематика вторглись в область театральной критики. Говорят: речь мизансцены или речь персонажей. Спрашивается, в чем именно анализ ре­чи (дискурса) применим в театре (но только не путем механического исполь­зования инструментов лингвистики); в чем здесь выигрыш для сценического и текстового анализа.

Понятие речи идет от ДЕ СОССЮРА, а затем от БЕНВЕНИСТА (83, 1966; 1974): фраза принадлежит речи, а не языку. Речь, кроме того, не то же самое, что повествование: повествование — на «нулевой степени высказывания», «со­бытия словно повествуют сами по себе»; напротив, речь предполагает говоряще­го и слушателя и организуется посредст­вом корреляции личных местоимений. Изначально речь изустна, но ее можно также рассматривать в письменной форме, ибо речь (дискурс) — «это также масса текстов, воспроизводящих раз­личную устную речь или заимствующих у нее манеру и цели: переписка, мемуа­ры, драматургия, дидактические труды — словом, любые жанры, где кто-либо обращается к кому-либо, высказывает­ся как говорящий и организует сказан­ное» (БЕНВЕНИСТ, 83, 1966:242). Та­ким образом, можно говорить о сцени­ческой речи (дискурсе) как в смысле спектакля, так и в смысле текста пьесы, ожидающего акта высказывания на сце­не. «Театральный текст, — замечает М. ИСАХАРОФФ (лучше бы сказать: дра­матургический текст или текст пьесы), — не есть устная речь в буквальном смысле слова [...], это условная письменная фор­ма, представляющая устную речь» (331,1985:11). Таким образом, согласно это­му употреблению, разделяя мысль М. ИСАХАРОФФА, под речью мы подразу­меваем «то, что отличает сценическое применение речевой деятельности от высказываний (словесное измерение) до несловесного (визуальное измере­ние): жесты, мимика, движения, костю­мы, тело, реквизит, декорации» (331, 1985:9).

2. Анализ речи (дискурса) и дискурс постановки (спектакля)

Если под речью (дискурсом) подразуме­вается «высказывание, рассматривае­мое с точки зрения дискурсионного ме­ханизма, который его обусловливает» (ГЕСПЕН, 289, 1971:10), то дискурс спектакля есть организация текстовых и сценических материалов в соответствии с ритмом и взаимозависимостью, свой­ственными этому поставленному спек­таклю. Чтобы определить дискурсивный механизм спектакля, следует отнести его к его производственным условиям, в за­висимости от особого использования «авторами» (драматург, режиссер, ху- дожник-декоратор и т. д.) различных ху­дожественных систем (сценических ма­териалов), которые имеются в их распо­ряжении в некий исторический момент. В лингвистике со времен ДЕ СОССЮРА известно, что слово (и производимая им речь) есть использование и актуализа­ция языка (фонологической, синтакси­ческой, семантической систем). Равным образом театральный текстовой и сце­нический тип речи (дискурса) есть овла­дение сценическими системами, инди­видуальное использование сценических потенциальных возможностей, даже ес­ли индивид — субъект речи — реально создается усилиями целого постановоч­ного коллектива. Само собой разумеет­ся, следует отличать эти субъекты сце- нйческой речи (дискурса) от конкрет­ных лиц постановочного коллектива; они определяются на теоретическом (а не на реальном) уровне как субъекты в процессе перманентной конструкции, которые оставляют более или менее чет­кий след в сценическом высказывании. Чтобы понять эти субъекты в становле­нии или их дискурсивные механизмы, следует искать их следы в признаках (AS акта сценического высказывания и в (Б) логических пресуппозициях, незаметно вводимых дискурсом (речью).

А. Акт сценического высказывания

* + - * 1. . Центральный дискурс и дискурс персо­нажа. Акт высказывания обеспечивает­ся на двух основных уровнях: на уровне индивидуальных дискурсов персонажей, на уровнях всеохватывающего дискурса автора и постановочной группы. Эта первая «редукция» камуфлирует источ­ник речи в театре и превращает дискурс в поле напряженности между двумя про­тивоположными тенденциями: тенден­цией представлять автономные, миме­тические и характерные дискурсы каж­дого персонажа в зависимости от его ин­дивидуальной ситуации; тенденцией де­лать однородными различные дискур­сы, благодаря особенностям авторской речи, встречающимся в различных дис­курсах и придающим целому некоторое разнообразие (ритмическое, лексиче­ское, поэтическое), — отсюда старинное именование «драматическая поэма»: различные роли там ясно подчинены «централизующему» и придающему единообразие высказыванию поэта.
        2. . Диалогизм и диалектика высказыва­ния и акта высказывания. Умножая ис­точники слова, делая «говорящими» де­корации, пластику, мимику или интона­цию, равно как и сам текст, режиссура расставляет в пространстве все субъек­ты дискурса и устанавливает диалог между всеми этими источниками слова (БАХТИН).Театр превращается в то ме­сто, где идеология предстает расчленен­ной, демонтированной, отсутствующей и одновременно вездесущей: «Театраль­ный дискурс по своей природе есть воп­рос о положении речи: кто с кем говорит и в каких условиях можно говорить?» (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654, 1977а:265). Бо­лее, чем любое искусство и любая лите­ратурная система, театральный дискурс поддается разъединению высказывания того, что сказано) и акта высказывания манеры говорить). Режиссура заставля­ет текстовые высказывания выявлять множество вещей, казавшихся, однако, ясными и однозначными. Актер/персо­наж может одновременно показать пуб­лике вымысел (иллюзию) и дискурсив­ную, сконструированную манеру этого вымысла: «историю» и «дискурс» (в смысле БЕНВЕНИСТА, 83,1966:237- 250), которые совпадают в игре персо­нажа.



* + - * 1. . Логические пресуппозиции. Все то, что утверждается сценически (в тексте или на сцене), не всегда утверждается непос­редственно. Как и для лингвистических ние одновременно определяет дискурс постановки.

•Дополнительная литература:

Веса de Fouquteres, 1881; Barthes, 1982:236-245.

ДИЛЕММА

(От греч. сШётта — выбор из двух

возможностей)

Франц.: dilemme; англ.: dilemma;

нем.: Dilemma; исп.: dilema.

Альтернатива, перед которой постав­лен герой, когда от него требуется сде­лать выбор между двумя противоречи­выми и одинаково неприемлемыми ре­шениями. Драматургия классицизма, которая стремится иллюстрировать конфликт самым емким и наглядным способом, особенно склонна к дилем­мам. В XVII и XVIII вв. дилемму называ­ли ситуацией (см.: Ситуация драматиче­ская\*).

«Ситуация есть такое состояние напря­жения, в котором человек оказывается между двумя безотлагательными и про­тивоположными интересами, двумя по­велительными, раздирающими нас страстями, которые не дают нам ре­шиться на что-либо или же по крайней мере дают, но с большим трудом» (МОР- ВАН ДЕ БЕЛЬГАРД, 464, 1702, о «Си- де»).

В дилемме часто противопоставля­ются долг и чувство, нравственные Принципы и политическая необходи­мость, подчинение двум противостоя­щим друг другу лицам и т. д. Герой вы­ражает противоречие и в конце концов принимает решение, которое и разре­шает тем или иным способом драмати­ческий конфликт. Дилемма — одна из возможных драматургических форм трагического\*: она включает в себя две противоположные крайности. В дилем­ме, как и в трагическом конфликте действующих лиц, «обе стороны про­тивоположности, взятые в отдельно­сти, оправданны, но они не могут осу­ществлять свои правомерные стремле­ния иначе, как отвергая и раня проти­воположную сторону, у которой такие же права. Таким образом, обе стороны виновны с точки зрения нравственно­сти» (ГЕГЕЛЬ, 300,1832:322).

дионисийский

Франц.: dionysiaque; англ.: Dio­nysiacs нем.: das Dionysische; исп.: dionisiaco.

См.: АПОЛЛОНОВСКОЕ И ДИОНИ­СИЙСКОЕ

ДИСКУРС

Франц.: discours; англ.: discourse,

speech; нем.: Diskurs; исп.: discurso.

1. Речь в лингвистике

Путем методологического сходства или просто путем сходства словарного, речь (дискурс) и ее проблематика вторглись в область театральной критики. Говорят: речь мизансцены или речь персонажей. Спрашивается, в чем именно анализ ре­чи (дискурса) применим в театре (но только не путем механического исполь­зования инструментов лингвистики); в чем здесь выигрыш для сценического и текстового анализа.

Понятие речи идет от ДЕ СОССЮРА, а затем от БЕНВЕНИСТА (83, 1966; 1974): фраза принадлежит речи, а не языку. Речь, кроме того, не то же самое, что повествование: повествование — на «нулевой степени высказывания», «со­бытия словно повествуют сами по себе»; напротив, речь предполагает говоряще­го и слушателя и организуется посредст­вом корреляции личных местоимений. Изначально речь изустна, но ее можно также рассматривать в письменной форме, ибо речь (дискурс) — «это также масса текстов, воспроизводящих раз­личную устную речь или заимствующих у нее манеру и цели: переписка, мемуа­ры, драматургия, дидактические труды — словом, любые жанры, где кто-либо обращается к кому-либо, высказывает­ся как говорящий и организует сказан­ное» (БЕНВЕНИСТ, 83, 1966:242). Та­ким образом, можно говорить о сцени­ческой речи (дискурсе) как в смысле спектакля, так и в смысле текста пьесы, ожидающего акта высказывания на сце­не. «Театральный текст, — замечает М. ИСАХАРОФФ (лучше бы сказать: дра­матургический текст или текст пьесы), — не есть устная речь в буквальном смысле слова [...], это условная письменная фор­ма, представляющая устную речь» (331, 1985:11). Таким образом, согласно это­му употреблению, разделяя мысль М. ИСАХАРОФФА, под речью мы подразу­меваем «то, что отличает сценическое применение речевой деятельности от высказываний (словесное измерение) до несловесного (визуальное измере­ние): жесты, мимика, движения, костю­мы, тело, реквизит, декорации» (331, 1985:9).

2. Анализ речи (дискурса) и дискурс постановки (спектакля)

Если под речью (дискурсом) подразуме­вается «высказывание, рассматривае­мое с точки зрения дискурсионного ме­ханизма, который его обусловливает» (ГЕСПЕН, 289, 1971:10), то дискурс спектакля есть организация текстовых и сценических материалов в соответствии с ритмом и взаимозависимостью, свой­ственными этому поставленному спек­таклю. Чтобы определить дискурсивный механизм спектакля, следует отнести его к его производственным условиям, в за­висимости от особого использования «авторами» (драматург, режиссер, ху­дожник-декоратор и т. д.) различных ху­дожественных систем (сценических ма­териалов), которые имеются в их распо­ряжении в некий исторический момент. В лингвистике со времен ДЕ СОССЮРА известно, что слово (и производимая им речь) есть использование и актуализа­ция языка (фонологической, синтакси­ческой, семантической систем). Равным образом театральный текстовой и сце­нический тип речи (дискурса) есть овла­дение сценическими системами, инди­видуальное использование сценических потенциальных возможностей, даже ес­ли индивид — субъект речи — реально создается усилиями целого постановоч­ного коллектива. Само собой разумеет­ся, следует отличать эти субъекты сце- нйческой речи (дискурса) от конкрет­ных лиц постановочного коллектива; они определяются на теоретическом (а не на реальном) уровне как субъекты в процессе перманентной конструкции, которые оставляют более или менее чет­кий след в сценическом высказывании. Чтобы понять эти субъекты в становле­нии или их дискурсивные механизмы, следует искать их следы в признаках (AJ) акта сценического высказывания и в (Б) логических пресуппозициях, незаметно вводимых дискурсом (речью).

А. Акт сценического высказывания

. Центральный дискурс и дискурс персо­нажа Акт высказывания обеспечиваем ся на двух основных уровнях: на уровне индивидуальных дискурсов персонажей, на уровнях всеохватывающего дискурса автора и постановочной группы. Эта первая «редукция» камуфлирует источ­ник речи в театре и превращает дискурс в поле напряженности между двумя про­тивоположными тенденциями: тенден­цией представлять автономные, миме­тические и характерные дискурсы каж­дого персонажа в зависимости от его ин­дивидуальной ситуации; тенденцией де­лать однородными различные дискур­сы, благодаря особенностям авторской речи, встречающимся в различных дис­курсах и придающим целому некоторое разнообразие (ритмическое, лексиче­ское, поэтическое), — отсюда старинное именование «драматическая поэма»: различные роли там ясно подчинены «централизующему» и придающему единообразие высказыванию поэта.

. Диалогизм и диалектика высказыва­ния и акта высказывания. Умножая ис­точники слова, делая «говорящими» де­корации, пластику, мимику или интона­цию, равно как и сам текст, режиссура расставляет в пространстве все субъек­ты дискурса и устанавливает диалог меаду всеми этими источниками слова (БАХТИ Н). Театр превращается в то ме­сто, где идеология предстает расчленен­ной, демонтированной, отсутствующей и одновременно вездесущей: «Театраль­ный дискурс по своей природе есть воп­рос о положении речи: кто с кем говорит и в каких условиях можно говорить?» (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654, 1977а:265). Бо­лее, чем любое искусство и любая лите­ратурная система, театральный дискурс поддается разъединению высказывания того, что сказано) и акта высказывания манеры говорить). Режиссура заставля­ет текстовые высказывания выявлять множество вещей, казавшихся, однако, ясными и однозначными. Актер/ персо­наж может одновременно показать пуб­лике вымысел (иллюзию) и дискурсив­ную, сконструированную манеру этого вымысла: «историю» и «дискурс» (в смысле БЕНВЕНИСТА, 83,1966:237- 250), которые совпадают в игре персо­нажа.



. Логические пресуппозиции. Все то, что утверждается сценически (в тексте или на сцене), не всегда утверждается непос­редственно. Как и для лингвистическихпресуппозиций, сцена неустанно прибе­гает к импликациям, которые выходят за рамки простых очевидных высказыва­ний и выводятся условно или ассоциа­тивно из того, что очевидно или выска­зано: так, присутствия сценического предмета достаточно, чтобы вызвать в представлении среду, задаться вопро­сом, почему и кем он был подан на сцену, какую предшествующую ситуацию он предполагает и т. д. Таким образом ут­верждаются вещи, которые никогда не были облечены в слова, что усиливает эффективность и действие речи. Управ­ление пресуппозициями отдается на ми­лость режиссера-постановщика, но по­следний должен соблюдать некоторые правила: пресуппозиции, будучи упомя­нутыми, становятся неотъемлемой час­тью высказывания; они сохраняются и определяют развитие драматической ситуации; их не нужно повторять, они не должны оспариваться, их не надо упраз­днять, если дискурс стремится к правдо­подобию; наконец, они суть тактическое оружие, умелое владение которым по­зволяет захватить аудиторию (публику), вынуждая ее принять какое-то положе­ние вещей и на расстоянии выражая идеологическое и эстетическое сужде­ние (ДЮКРО, 200,1972).

3. Речь (дискурс) как словесное действие

Сценическая речь действительно отли­чается от литературной или «обыден­ной» речи силой своего исполнения, своей способностью символически со­вершать действие. Принято считать, что в театре «говорить — значит делать» (ОСТЕН, 37,1970), и это во все времена подчеркивали теоретики, в частности теоретики эпохи классицизма, когда не­мыслимо было поставить на сцене бур­ные действия или хотя бы действия трудно материализуемые. Д'ОБИНЬЯК замечает, что речь персонажей «должна быть наподобие действий тех, кто пред­ставлен, ибо здесь говорить — значит действовать», так что «любая трагедия в представлении состоит лишь в речи» (35, 1927:282—283). Сценическая речь (дискурс) — это место означающего тво­рения на уровне его риторики, его пре­суппозиций и его акта высказывания. Следовательно, ее миссия не сводится только к представлению сцены, но она (речь) способствует самопредставле­нию как механизма конструирования фабулы, персонажа и текста (ПАВИ, 490,1978а).

Дискурсивные построения

Попытка анализа дискурса, попытка ис­следования дискурсивных построений текста обещает применительно к театру интересные результаты. Эта теория по­стулирует, «что эпизод, высказывание имеют для субъекта »смысл» только в той мере, в какой он понимает, что он относится к тому или иному дискурсив­ному построению, но этот же самый субъект отбрасывает эту идею, чтобы подменить ее иллюзией, что он перво­источник смысла» (МЕНГЕНО, 417, 1976:83). При анализе драматургиче­ских текстов в речи персонажей-антаго- нистов, а также внутри текста одного и того же характера нередко наблюдается наличие одного или нескольких дискур­сивных построений, которые (согласно марксистской теории) сочленены с иде­ологическими построениями, соответ- ствующими различным материальным условиям. В практике анализа текста тем не менее очень трудно принимать в рас­чет различные идеологические и дис­курсивные построения, но у театра по крайней мере есть преимущество (и об­ман!) сталкивать различные точки зре­ния и делать образным многообразие дискурсов.

Общие характерные черты сценического дискурса

Нельзя говорить о сценическом дискур­се (речи) вообще (в противоположность существующему обыкновению). Однако вкратце можно перечислить некоторые из его самых характерных особенно­стей:

* предстоит открыть один или несколь­ко субъектов, нередко там, где их не ждут. Субъект идеологический и субъект психоаналитический часто смещены; постановка дает только их приблизи­тельный и иллюзорный образ;

—дискурс (речь) нестабилен: актер и ре­жиссер имеют возможность уйти от тек­ста, модализировать его и создать, исхо­дя из ситуации, акты высказывания;

* он более или менее сценичен и пласти­чен: его сценическая «переводимость» зависит от егоритма \*, его риторики, его фонического качества;
* его введение в ситуацию, в зависимо­сти от его степени точности и разъясне­ния, 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 раз­решений, или, наоборот, только от слу­чая, острого слова, внезапной мысли или «находки» (ДЮРРЕНМАТТ, 208, 1970:57).

•Другие коррелятивные понятия: Конкретизация, Прагматика, Се­миология.

•Дополнительная литература:

Fontanier, 1968; Foucault, 1969, 1971; Schmid, 1973; Gardin, 1974; Jaffrl, 1974; Van Dijk, 1976; Pavis, 1978a, 1983a, 1985e; Kerbrat- Orrecchioni, 1980, 1984; Wirth, 1981; Elam, 1984.

ДИСТАНЦИЯ

Франц.: distance; англ.: distance;

нем.: Distanz, Entfernung; исп.:

distancia.

Это отношение зрителя — и в более ши­роком смысле человека, воспринимаю­щего произведение искусства, — когда спектакль кажется ему совершенно внешним явлением, когда он не чувству­ет эмоциональной включенности и ни­когда не забывает, что присутствует на художественном вымысле \*. В более ши­роком смысле, способность к критиче­скому суждению, умение противостоять театральной иллюзии\* и распознавать приемы \* представления. Понятие дистанции используется в тео­рии романа, в частности чтобы показать, как рассказчик определяет свое место по отношению к высказыванию, или вы­сказываниям, или персонажам.

1. Пространственная метафора в театре

Зритель находится перед сценой, со­ставляя более или менее тесный симби­оз с событием, поэтому образ его психо­логической дистанции от представления становится необходимостью, особенно после знаменитого брехтовского «эф­фекта» (Verfremdungseffekt) неправильно переведенного как distanciation (остра- нение\*): эффект очуждения\* было бы лучшим вариантом перевода).

А.

Дистанция — это прежде всего конкрет­ное отношение сцена—зал \*, перспекти­ва\* публики и степень ее физического соучастия или хотя бы вовлечения в представление. Действительно, сцено­графия\* одновременно и причина, и следствие определенной драматургии, она усиливает драматургический эф­фект, если ей удается приспособиться к требованиям мировоззрения и способам письма.

Б.

В более широком смысле дистанция становится отношением Я к эстетиче­скому предмету. Она изменяется в ши­роком диапазоне между двумя теорети­ческими полюсами:

а) дистанция «ноль», или полная иденти­фикация\* и слияние с персонажем;

б) максимальная дистанция — полное отсутствие интереса к действию, едва зритель покидает театр и переключает внимание на другой предмет. Эта дис­танция измеряется в разрывах иллюзии в момент, когда элемент сцены кажется неправдоподобным. Таким образом, ди- станция является приблизительным, субъективным и с трудом поддающимся измерению понятием.

2. Критическая дистанция

Дистанция в нашем культурном универ­суме имеет положительную и критиче­скую окрашенность. Мы стыдимся по­пасть в силки иллюзии и отчуждать свое суждение: лучше, как известно, держать дистанцию, именно в этом познаватель­ном контексте БРЕХТ пришел к форму­лировке критики идентификации \*. Напротив, отказ от дистанции приво­дит постановщика к активизации уча­стия \* публики, привязывая ее эмоцио­нально к сцене, стараясь сломать пере­городку между сценой и залом и застав­ляя в определенных пределах актеров и граждан участвовать в общем культе или ритуале, объединяя их в одну общность (например, хэппенинг \*). Дистанция театральной игры не просто вопрос сценического построения или постановки. Она также зависит от: а) ценностей и культурных кодов теат­ральной общности;

б) стиля игры и жанра спектакля: траге­дия и любая форма, над которой довлеет смерть и судьба, способны сплотить публику и заставить ее полностью при­нять предлагаемое действие. Комедии же не нужно приковывать свою аудито­рию к событию; она вызывает критиче­скую улыбку изобретательностью в раз­витии интриги; ее приемы всегда кажут­ся игровыми и искусственными.

•Другие коррелятивные понятия: Восприятие, Коммуникация теат­ральная, Связи театральные. •Дополнительная литература: Brecht, 1963, 1970; Starobinski, 1970; Booth, 1977; Pavis, 1980c.

ДИФИРАМБ

Франц.: dithyrambe; англ.: di­thyramb; нем.: Dithyrambus; исп.: ditirambo.

Первоначально культовое песнопение в честь бога Диониса, исполняемое хором и танцорами под управлением корифея; дифирамб эволюционировал в направ­лении диалога (Симонид КЕОССКИЙ, 556-468 гг. и Ласос ГЕРМИОНСКИЙ) и привел к трагедии, как считает АРИ­СТОТЕЛЬ.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ

Франц.: documentaire; англ.: do­cumentary theatre; нем.: Doku- mentartheater, исп.: documental.

См.: ТЕАТР ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ

ДОХОДЧИВОСТЬ

Франц.: lisibilite; англ.: readability;

нем.: Lesbarkeit; исп.: legibilidad.

Речь идет о доходчивости представле­ния. Оно доходчиво, когда постановка даст возможность зрителю осознавать некоторые знаки, следить за повество­ванием, понимать устройство различ­ных систем, извлекать из целого обоб­щающий смысл. Некоторые постанов­щики настаивают на доходчивости фа­булы\*, ее логики и ее противоречий (проникнутые историзмом прочтения в брехтовской традиции). Другие режис­серы добиваются того, чтобы доходчи­вость смысла обеспечивалась идейны­ми и образными ассоциациями; третьи заняты поиском прочтения механизмов бессознательного в актерской игре, сце­нической риторике или тексте. Понятие доходчивости в значительной степени зависит также от ожиданий\* зрителя, от его способности выстраи­вать смысл как линейно (согласно логике повествования), так и изобразительно (в соответствии с риторикой образов).

•Другие коррелятивные понятия:

Восприятие, Прочтение, Семиоло­гия, Текст зрелищный.

ДРАМА

Франц.: drame; англ.: drama; нем.:

Schauspiel; исп.: drama.

Если греческое слово drama (действие), используемое в многочисленных евро­пейских языках, дало термин драма для обозначения театрального или драма­тургического произведения, то во фран­цузском языке оно употребляется толь­ко для определения особого жанра: бур­жуазная драма (XVIII в.), романтическая драма, лирическая драма (XIX в.). В широком смысле слова драма — это драматическая поэма, текст, написан­ный для различных ролей и на основа­нии конфликтного действия.

* 1. В XVIII в. под влиянием ДИДРО дра­мой буржуазной \* называют «серьезный жанр», промежуточный между комедией и трагедией (буржуазной).
  2. В. ГТОГО создает романтическую дра­му в прозе, пытается отмежеваться от правил и единства (кроме единства дей­ствия), множить число ярких, зрелищ­ных действий, смешивать жанры, стре­мясь к синтезу крайностей и эпох. Он ссылается на шекспировскую драму: «Шекспир — это драма, а драма, сплав­ляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию, — такая драма яв­ляется созданием, типичным для третьей эпохи поэзии, для современной литературы» (Предисловие к драме «Кромвель»).
  3. Поэтическая (или лирическая) драма достигает кульминации своего развития в конце XIX в. в творчестве МАЛЛАР­МЕ, РЕНЬЕ, МЕТЕРЛИНКА, ГОФ- МАНШТАЛЯ. Она проистекает из му­зыкальных форм оперы, оратории, кан­таты и итальянской **dramma lirico *(лири­ческой драмы), но освобождается от власти музыки в развитии жанра драмы «конца века», возникшей как реакция на натуралистические пьесы. В лирической драме действие ограничено в простран­стве, у интриги нет иной функции, кроме подготовки лирических моментов. Сближение лирического и драматиче­ского приводит к разложению структуры трагической или драматической формы. Музыка не является более внешним компонентом, дополняющим текст; текст сам становится «музыкальным» в последовательности самоценных моти­вов, слов и поэтических строф, вне зави­симости от ясно очерченной драматиче­ской структуры.***

•Дополнительная литература:

Szondi, 1975а; Sarrazac, 1981.

ДРАМА БУРЖУАЗНАЯ

Франц.: drame bourgeois; англ.: bourgeois drama; нем.: burgerlisches Drama, Trauerspiel; исп.: drama burgu6s.

См.: ДРАМА

ДРАМА

ИСТОРИЧЕСКАЯ

Франц.: drame historique; англ.: historical drama; нем.: historisches Drama; исп.: drama histdrico.

См.: ИСТОРИЯ

ДРАМА

ЛИТУРГИЧЕСКАЯ

Франц.: drame liturgique; англ.: liturgical drama; нем.: geistlisches Spiel; исп.: drama litiirgico.

Появляется во Франции в X—XII вв., когда ставятся тексты из Священного писания. Во время мессы верующие участвуют в пении и чтении псалмов, а также комментариях к Библии (пас­хальный цикл на темы Воскресения Христова, рождественский цикл на те­мы Рождества). Постепенно добавля­ются сцены из Ветхого и Нового заве­та, пение соединяется с жестом, испол­нение ведется уже не на латыни, а на французском (полулитургическая дра­ма) в жанре сайнета\* прямо на цер­ковной паперти (1175: «Святое Воск­ресение» на вульгарном языке). Из ли­тургической драмы выйдут миракли \* и мистерии\*.

•Дополнительная литература:

Slawinska, 1985.

ДРАМАТИЗАЦИЯ

Франц.: dramatization; англ.: dramatization; нем.: Dramatisierung; исп.: dramatizacidn.

Начиная со средневековых мистерий, можно говорить о театрализации Биб­лии. Елизаветинский театр любил ин­сценировать исторические повествова­ния (ПЛУТАРХА) или хроники (ХО- ЛИНШЕДА). В XVIII и XIX вв. инсце­нируются популярные романы (ДИК­КЕНСА, В. СКОТТА и др.). Речь идет также о поисках театрального стиля путем создания диалогов. В XX в. часто встречаются театральные постановки романов, в частности по произведени­ям с глубоким драматическим содер­жанием: «Братья Карамазовы» (КОПО, 1911); «Бесы» (ЛОРКА); романов КАФКИ («Процесс», адаптированный ЖИДОМ и БАРРО, 1947); «Камушки в кармане Вирджинии Вулф» (инсцени­ровка А.-М. ЛАДЗАРИНИ и М. ФАБ­РА); «Сновидения Франца Кафки» по его «Дневнику» (постановка Е. КОР- МАНА и Ф. АДРИЕНА, 1984). Влия­ние и конкуренция кино и телевидения, постоянно осуществляющих инсцени­ровки романов, объясняют как количе­ство театральных адаптаций, так и же­лание не замыкать театр в рамках соб­ственно драматургии, существующей специально для сцены.

•Другие коррелятивные понятия: Драматическое и эпическое, Пере­вод театральный.

•Дополнительная литература:

Patsch, 1980; Caune, 1981.

DRAMATIS PERSONAE

Франц.: dramatis personae; англ.: dramatis personae; нем.: dramatis personae; исп.: dramatis personae.

* + 1. В старинных изданиях театральных текстов dramatis personae, персонажи (или маски) драмы, представлялись спи­ском, предшествовавшим пьесе. Речь шла о поименовании и кратчайшей, в не­скольких словах, характеристике дейст­вующих лиц драмы, которую предстояло прочесть: это сразу же проясняло перс­пективу \* автора относительно персона­жей и ориентировало зрителя.
    2. Заметим, что латинское слово persona (маска) в переводе с греческого означает действующее лицо или роль. Так, персо­наж изначально задуман как нарратив­ный (повествовательный) голос: это двойник «реального» человека. Впослед­ствии грамматисты использовали образ маски и драмы для характеристики от­ношений между тремя людьми: первый (Я) играет главную роль, второй (Ты) по­дает реплику, в то время как третий (Он) не определен термином «персона» в от­ношениях между Я и Ты.
    3. В англосаксонской и немецкой крити­ке термин dramatis personae нередко употребляется в смысле протагониста или персонажа. Это родовой и самый широкий термин для обозначения пер­сонажа (характера\*, фигуры\*, типа\*, роли \*, героя \*), а также технический тер­мин, употребляемый для списка дейст­вующих лиц.

ДРАМАТИЧЕСКОЕ И ЭПИЧЕСКОЕ

Франц.: dramatique et 6pique; англ.: dramatic and epic; нем.: dramatisch und episch\ исп.: dramdtico у ёрко.

1. Драматическое/эпическое

л

Драматическое есть принцип построе­ния драматического текста и театраль­ного представления, соблюдение кото­рого создает напряжение\* в сценах и эпизодах фабулы, ведет к развязке (ката­строфе или комическому разрешению) и предусматривает увлеченность зрителя действием. Драматический театр (кото­рый БРЕХТ противопоставлял эпиче­ской форме) — это театр классицистиче­ский, реалистический и натуралистиче­ский; театр хорошо сделанной пьесы \*: он стал канонической формой западного театра со времен знаменитого определе­ния трагедии, данного АРИСТОТЕЛЕМ в его «Поэтике»: «Трагедия есть подра­жание действию возвышенному и закон­ченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащен­ной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в пове­ствовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (катар­сис) подобных страстей» (22,1449в).

Б.

Эпическое также имеет место в практике и в теории театра, поскольку оно не ог­раничивается каким-либо одним жан­ром (роман, повесть, эпическая поэма) и играет основную роль в некоторых теат­ральных формах (см.: Театр эпиче­ский \*). Даже внутри драматического те­атра эпическое может играть свою роль, в частности путем включения повество­вания, описания, персонажа-ловество- вателя \* (нарратора). Сравнительная таблица позволяет лучше определить диалектику драматического и эпическо­го.

* + - 1. Драматическое и эпическое по БРЕХТУ

(См. таблицу.)

Указанное двойственное отношение зрителя к представлению было также те­оретически осмыслено БРЕХТОМ в его сравнении театра-карусели и театра- планетария (БРЕХТ, 117,1972). (См. таблицу ниже.)

* + - 1. Эстетические и идеологические критерии эпического

1). Элементы эпического в драме можно обнаружить задолго до театра БРЕХТА. Средневековые мистерии, классические театры Азии, даже повествования в клас­сицистическом театре Европы пред­ставляют собой также эпические эле­менты, вплетенные в драматическую ткань произведения. Но всякий раз речь идет о технических и формальных при­емах, которые не ставят под сомнение общую направленность произведения и функцию театра в обществе.

ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

А. Сцена

— Сцена является местом действия.

1. Событие совершается перед нами в непосредственном настоящем.

* Нам предложено переживать его.
* Оно ограничивается исключительными моментами в человеческой деятельности (кризисы, страсти).
* Сцена не «преображается» в место действия; она афиширует свою материальность, нарочитый и демонстративный характер (подиума). Она не выражает действие, а остраняет его.

Свершившееся событие воссоздается в акте повествования (наррации).

* Нам хотят «не спеша» изложить его.
* Оно представляет собой «совокупность», может состоять из значительной суммы фактов.

2. Точка зрения спектакля:

— Действие и его воссоздание Нарратор (повествователь)

совпадают во времени и стушевывается перед условным Он

пространстве; они представлены персонажей. Он остраняется от их

в форме мены в Я и Ты. действий, представляет их как голоса

внешнего мира.

Б. Действие фабулы:

Оно разворачивается передо мной, образует совокупность, которая навязывается мне и не может быть расчленена, не утратив сущности: «Действие — драматическое движение передо мной...» (Письмо ШИЛЛЕРА к ГЕТЕ от 26 декабря 1797 г.)

Рассказчик не вовлекается в действие, он полностью свободен для наблюдения и комментирования, «...вокруг эпического движусь я сам, оно же кажется как бы неподвижным» (Письмо ШИЛЛЕРА к ГЕТЕ <уг 26 декабря 1797 г.).

Подчинение

В. Позиция читателя-зрителя Свобода

Игра дается непосредственно как иллюзия реального действия.

«[...] Я накрепко прикован к чувственному настоящему, воображение мое утрачивает всякую свободу, во мне возникает и поддерживается непрерывное бескопойство, я должен неотступно пребывать возле объекта, я лишен права оглядываться или размышлять, ибо я следую за посторонней силой» (там же).

r.Hipa

Актер своей эпической игрой должен если не мешать, то хотя бы затруднять постоянную идентификацию зрителя с персонажем. Он отчуждает себя от образа, не перевоплощается, а демонстрирует его.

«[...] Я могу идти неравномерным шагом, могу делать более или менее краткие остановки [..J могу возвращаться или забегать вперед [...] он (рассказчик) всегда сохраняет спокойствие и свободу» (там же).

Карусель

Зритель вовлекается в историю (маиеж), которую он не контролирует, он испытывает иллюзию, будто видит реальных животных и пейзажи.

Планетарий

ТЕАТР-КАРУСЕЛЬ И ТЕАТР-ПЛАНЕТАРИЙ

В планетарии движение звезд воспроизводится схематично, но точно по их траекториям.

* 1. . Для БРЕХТА, напротив, переход от драматической формы к эпической обусловлен не вопросами стиля, а новым анализом общества. Драматический те­атр действительно уже не в состоянии отражать конфликты человека в мире; индивидуум уже противостоит не друго­му индивидууму, а экономической сис­теме. Даже просто для того, чтобы по­нять новые темы, нужна новая драмати­ческая и театральная форма. Так, нефтя­ным проблемам не требуются пять ак­тов, катастрофы сегодняшнего дня раз­виваются не по прямой линии, а циклич­но, в форме кризисов, герои меняются на каждой стадии. И для того, чтобы при­дать драматическую форму газетной за­метке, драматургической техники ГЕБ- БЕЛЯ и ИБСЕНА абсолютно недоста­точно (117,1967).

Не будучи замкнутой философской сис­темой, брехтовская система впервые из­лагается в «Заметках об опере «Город Махагоннки» (117,1931) и ня\*одй7 свое окончательное выражение в «Малом Органоид (ii7,1948), «Покупке меди» (117,1937—1951) и «Диалектике на те­атре» (117, 1951-1956).

* 1. . В настоящее время эксперименталь­ный театр учитывает как в теории, так и на практике принципы драматиче­ской/эпической игры. Однако, согласно уточнениям БРЕХТА в его последних те­оретических трудах (ср.: 117, Дополне­ние к Малому Органону, 1954), эпиче­ское и драматическое рассматриваются не в отдельности и как нечто несовме­стимое, но в диалектической взаимодо­полняемости: эпическое представление и полное участие актера/зрителя неред­ко сосуществуют в одном и том же спек­такле.

Принцип повествования и повествова­теля (нарратора), рассказывающего ис­торию о другом нарраторе, используется очень часто, хотя это не всегда отвечает необходимости реалистической интер­претации социальной действительности (МОНО,\*60,1977).

Наконец, вкус к эпической игре часто сопровождается игровым усилением те­атрального представления. Эпическое скорее служит здесь выяснению воз­можностей и границ театра, чем соот­ветствующему толкованию реальности. В 70-х и 80-х гг. XX в. эпическое уступи­ло свое место в театре из-за скептиче­ского отношения многих режиссеров к теориям БРЕХТА.

•Другие коррелятивные понятия:

Аристотелевский (театр), Дра­матургия, Представление реали­стическое, Фабула, Форма закры­тая, Форма открытая.

'Дополнительная литература: Rilla, 1957; Resting, 1959; Dort, 1960; Lueses, 1965; Natew, 1971; Szondi, 1972a; Sartre, 1973: Todorov, 1976; Pavis. 1978b; Knopf; 1980; DeTcro, 1984; Serge, 1984.

ДРАМАТУРГ

(От греч. dramaturgos — автор пье­сы)

Франц.: dramaturge; англ.: play­wright, literary director, dramaturgy нем.: Dramatiker, Dramaturgy исп.: dramaturgista, dramaturgo.

* + 1. Традиционное значение

Драматург — автор драм (комедий или трагедий). МАРМОНТЕЛЬ, например, говорит о «Шекспире, великом примере драматурга» (426,1787).

* + 1. Современное техническое употребление термина

Слово драматург от значения 1 через пе­ревод и его употребление (Dramaturg) в немецком языке означает сегодня лите­ратурного и театрального консультанта (у нас — помощник по литературной ча­сти, или редактор), работающего с опре­деленной труппой, режиссером или же ответственного за подготовку какого- либо спектакля.

Первым драматургом (Dramaturg) был ЛЕССИНГ его «Гамбургская драматур­гия» (401, 1767), сборник критических статей и теоретических размышлений о драматургии, стоит у истоков немецкой традиции практической и теоретиче­ской деятельности, предшествующей спектаклю и определяющей постановку. В немецком языке, в отличие от фран­цузского, имеется разница между пишу­щим пьесы (Dramatiker) и тем, кто зани­мается интерпретацией и постановкой пьесы на сцене (Dramaturg). Оба вида де­ятельности иногда совмещаются в од­ном лице (БРЕХТ). Повсеместно встре­чающийся в немецкой практике и систе­матически работающий с одним режис­сером драматург все более входит в эту роль и во Франции.

3. Двойственная задача драматурга

Когда драматург имеет «право граждан­ства» в театре (оно еще недавно оспари­валось во Франции), в его обязанности входит:

* + - 1. . Подбирать пьесы для репертуара, ис­ходя из их актуальности или какой-либо практической пользы; комбинировать тексты, отобранные для одного и того же спектакля.

Б). Осуществлять сбор материалов, ка­сающихся драматического произведе­ния. Иногда составлять документиро­ванную программу\* (избегая, однако, за­благовременного подробного разъясне­ния, как это иногда случается в некото­рых текстах-программках).

* + - 1. . Адаптировать или изменять текст (монтаж эпизодов, коллажкупюры или повторение отдельных пассажей). В случае необходимости переводить текст пьесы самому или вместе с режиссером. Г). Выделять смысловые сочленения и, в случае необходимости, письменно изла­гать интерпретацию в общем плане (со­циальном, политическом и т. д.).

Д). Время от времени вмешиваться в процесс репетиций критическим, более «свежим» взглядом, чем у режиссера, привязанного к каждодневному процес­су репетиций. Таким образом, драматург

становится внутренним критиком спек­такля в ходе его подготовки. Е). Осуществлять связь с потенциаль­ной публикой (анимация\*).

4. Драматург: «пре-» или «пострежиссер»?

Долго оцениваемый как бесполезный или в лучшем случае пригодный для ра­боты за столом , находясь между акте­рами и режиссером, как между молотом и наковальней, драматург окончательно вошел в труппу театра, несмотря на то что сегодня режиссеры нередко пренеб­регают драматургическим анализом\* по типу брехтовского. «Печать» драматурга в постановочной работе теперь неоспо­рима, как в подготовительной фазе, так и в конкретных результатах: игра актеров, слаженность постановки, управление процессом восприятия, приема спектак­ля и т. д. За последние несколько лет его роль в театре изменилась: он не «надзи­рает» более за идеологическим дискур­сом, не ассистирует режиссеру в его по­иске возможных интерпретаций драма­тического произведения (какФ. РЕНЬО, драматург П. ШЕРО).

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Франц.: dramaturgique (analyse); англ.: dramaturgical analysis; нем.: dramaturgische Analyse; исп.: dramatdrgico (andlisis).

1. От текста к сцене

Драматургический анализ (задача лите­ратурного советника, или помощника режиссера по литературной части, или редактора, а также критика) состоит в определении специфических черт тек­ста и представления. Такой анализ пыта­ется прояснить переход от письма драма­тического к письму сценическому \*: «Что значит эта драматическая работа, если не критическое размышление по поводу перехода от факта литературного к фак­ту театральному?» (ДОР, 192, 1971:47). Драматургический анализ осуществля­ется режиссером и литературным совет­ником до постановки и после представ­ления — зрителем, когда он анализирует направленность спектакля.

* + - * 1. Работа над организацией смысла текста или постановки

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. Стремясь соединить перспективу и восприятие зрителя, анализ устанавли­вает мостки между вымыслом \* и реаль­ностью современной эпохи. При социальном анализе (ЛУКАЧ, 413, 1960,1965,1970) исследуются противо­речия действий, наличие идеологем (ПАВИ, 490, 1983b), соотношение иде­ологии и литературного текста, связи между индивидуальным и социальным, пронизывающим персонаж, способ раз­ложения представления на серию соци­альных gestus'ов \* (совокупность дейст­вий).

* + - * 1. Между семиологией и социологией

Драматургический анализ выходит за пределы семиологического описания сценических систем, ибо задается праг­матическим вопросом, что зритель по­лучит от представления, к чему приходит театр в идеологической и эстетической реальности публики. Анализ интегриру­ет в одну глобальную перспективу семи- ологическое (эстетическое) видение знаков представления и социологиче­ский опрос о создании и восприятии тех же самых знаков (социокритика \*).

4• Необходимость этого размышления

Как только речь идет о постановке, мож­но считать неминуемой драматургиче­скую работу, даже (и особенно) если она отрицается режиссером во имя «верно­сти» традиции или стремления рассмат­ривать текст буквально и т. д. В самом деле, любое прочтение и любое пред­ставление текста предполагает концеп­цию условий высказывания, ситуации и игры актеров и т. д. Даже такая элемен­тарная концепция уже представляет со­бой драматургический анализ, начало прочтения текста.

5. Упразднение драматургического анализа

По прошествии 50—60-х гг., когда под влиянием драматургии БРЕХТА анализ текстов нередко становился политиче­ским и критическим, и со времени кри­зиса 70—80-х гг. наблюдается некоторая деполитизация в анализе и отказ от све­дения драматического текста к его со- циоэкономическому субстрату, призна­ние его специфической формы и озна­чающих практик, к неку применимых. Режиссер (например, ВИТЕЗ) отказы­вается от предварительной работы над текстом и желает как можно раньше приступить к экспериментальной рабо­те с актерами на сцене, не зная заранее, какой точно дискурс выявится в резуль­тате постановки. Деидеологизация ощу­тима и у бывших последователей БРЕХ­ТА - Б. БЕССОНА, Б.СОБЕЛЯ, Ж. ЖУРДЕЯ или Р. ПЛАНШОНА.

'Дополнительная литература:

Brecht, 1967, vol. 17; Girault, 1973;

Jourdheuil, 1976; Klotz, 1976; Pavis,

1983a; Bataiilon, 1972.

ДРАМАТУРГИЯ

(От греч. dramaturgia — сочинять Драму)

Франц.: dramaturgic; англ.: dra­maturgy; нем.: Dramaturgic; исп.: dramaturgia.

1. Эволюция понятия

Л Первоначальный и классицистический

смысл термина Согласно французскому словарю «Л итт- ре», драматургия — это «искусство сочи­нения театральных пьес». 1). Драматургия в самом широком смысле есть техника (или поэтика) дра­матического искусства, которая позво­ляет установить принципы построения произведения либо индуктивным спосо­бом, исходя из конкретных примеров, либо дедуктивным, исходя из системы абстрактных принципов. Это понятие предполагает совокупность театраль­ных правил, знание которых необходи­мо для написания пьесы и ее правильно­го анализа.

Вплоть до эпохи классицизма драматур­гия, театральные основы которой часто разрабатывались самими авторами («Рассуждения о полезности и частях драматического произведения» КОР- НЕЛЯ или «Гамбургская драматургия» ЛЕССИНГА) ставила своей целью вы­работать правила, даже рецепты для со­чинения пьесы, и предписать другим драматургам следование именно этим канонам композиции (например: «Поэ­тика» АРИСТОТЕЛЯ, «Практика теат­ра» Д'ОБИНЬЯКА).

2). Ж. ШЕРЕР, автор «Драматургии классицизма во Франции» (576, 1950), различает внутреннюю структуру пьесы

* или драматургию в строгом смысле слова — и внешнюю структуру, связан­ную с представлением текста: «Внутрен­няя структура... это совокупность эле­ментов, которые [...] составляют основу пьесы; это ее сюжет для автора, до того как вмешиваются соображения, связан­ные с ее осуществлением. Этой внутрен­ней структуре противопоставляется структура внешняя, которая также структура, но больше созданная различ­ными формами и приемами письма и представления пьесы» (ШЕРЕР, 576, 1961).

Драматургия классицизма определяет элементы (классифицирует) драматур­гической конструкции любого текста: экспозиция \*, узел \*, конфликт \*, развяз­ка\*, эпилог\* ит. д.

Классицистическая драматургия зани­мается исключительно авторской рабо­той и нарративной, повествовательной структурой произведения (текст и пред­ставление). Она не интересуется непос­редственно постановкой спектакля: этим объясняется некоторое охлажде­ние современной критики к этому пред­мету, по крайней мере в его традицион­ном смысле.

Б. Смысл брехтовский и пост брехтовский Начиная с БРЕХТА и его теории драма­тического и эпического театра, понятие драматургии расширяется, дополняясь:

* идеиной и формальной структурой произведения;
* специфической связью формы и со­держания, отраженной в определении

РУССЕ, данном искусству как «едино­мыслию интеллектуального универсума и чувственной конструкции, явления и формы» (551,1962:1); — обобщающей практикой инсцениров­ки текста, предназначенного произвести определенное воздействие на зрителя. Так, для БРЕХТА «эпическая драматур­гия» означает театральную форму, ис­пользующую методы комментария и эпического остранения для более полно­го описания рассматриваемой социаль­ной реальности и способов ее измене­ния. В этом значении под драматургией понимаются одновременно текст ориги­нала пьесы и сценические методы его постановки. Изучать драматургию спек­такля — это значит описывать его фабу­лу, то есть в ее конкретной постановке точно определять чисто театральные способы показа и повествовать о собы­тии (ср.: Вопросник-анкета \*, 9).

В. Использование «драматургии» как деятельности «драматурга»

Драматургия как деятельность драма­турга \* (значение 2) состоит в сопостав­лении текстового и сценического мате­риала, выявлении сложных значений текста, определении интерпретации, ориентировании спектакля в избранном направлении.

Драматургия в таком случае означает со­вокупность эстетических и идеологиче­ских предпочтений, определяющих ра­боту труппы, от режиссера до актера. Эта работа включает разработку и представ­ление фабулы, выбор сцены,монтаж\*, игру актеров, образное или остраненное представление спектакля. Короче, от драматургии требуются ответы на воп­росы: как расположен материал фабулы в текстовом и сценическом пространст­ве и в каком временном соотношении. Драматургия в новейшем понимании стремится выйти за рамки изучения дра­матургического текста.

2. Проблемы драматургии

А. Сочленение эстетики и идеологии

Изучать сочленение реального мира и сцены, то есть идеологии и эстетики, — такова в итоге основная задача драма­тургии. Речь идет о том, чтобы понять, как концептуально в тексте и на сцене воплощаются идеи о мире и людях. Для этого нужно следить за процессами мо­делирования (абстрагирования, стили­зации и кодификации) человеческой ре­альности, которые приводят к специфи­ческому употреблению чисто театраль­ного инструментария. Значение и смысл для театра — всегда технический вопрос конкретной постановки, осуществляе­мой на основе конкретного сценическо­го материала, форм и структур. Драма­тургия основывается на анализе дейст­вий и их актантов\* (персонажей), что заставляет определять направляющие силы драматического универсума, зна­чимость актантов и смысл (направле­ние) фабулы. Выбирая текст для чтения и постановки, согласно одной или не­скольким взаимосвязанным точкам зре­ния, драматург освещает вопросы уко­рененности текста в историю человече­ства или оторванности от нее, разрыв между драматической ситуацией и на­шим миром.

Интерпретируя пьесу в зависимости от того или иного литературного жанра, создают очень разные фабулы и персо­нажей, так что каждый раз жанровый «переключатель» придает тексту осо­бые очертания. Такого рода отборы позволяют выявить, а то и объяснить двусмысленности (структурные и ис­торический), недосказанности (выра­зимые и невыразимые) и «слепые точ­ки» (трудноинтерпретируемые сложно­сти в тексте).

Б. Эволюция различных драматургии Историческая эволюция идейных со­держаний и формальные поиски объ­ясняют смещения, которые могут про­исходить между формой и сутью, ставя под вопрос их диалектическое единст­во. ШОНДИ указывает на противоре­чие европейского театра в конце XIX в., использующего устаревшую форму диалога как признак коммуникации между людьми, когда говорится о мире, где эти связи уже невозможны (ШОН­ДИ, 627, 1956:75). И именно потому, что современный человек обладает на­учным знанием социальной действи­тельности, БРЕХТ осуждает драмати­ческую форму, предстающую неизмен­ной и фабрикующую иллюзии.

В. Драматургия как теория возможностей представлять мир Конечная цель драматургии — пред­ставлять мир, претендует ли она при этом на миметический реализм или со­храняет дистанцию по отношению к мимесису (подражанию), довольству­ясь изображением самостоятельного универсума В каждом случае она уста­навливает вымышленный статут и уро­вень реальности персонажей и дейст­вий; она изображает драматический универсум визуальными и слуховыми средствами и решает, что именно по­кажется реальным публике, что для нее правдоподобно. Таким образом, как в музыке, она подбирает своего рода ключ к иллюзии/утрате иллюзии и при­держивается его во время осуществле­ния сценического вымысла. Один из основных вариантов выбора этого представления состоит в показе дейст­вий и их протагонистов либо как част­ных случаев, либо как типических при­меров. Наконец, конечная и главная задача заключается в том, чтобы осу­ществлять «выверку» между текстом и сценой, решить, как именно играть текст, как придать ему сценический импульс, который его высвечивает для конкретного времени и конкретной публики.

Отношение к публике — связь, которая определяет и уточняет все прочие: ре­шать, должен ли театр только нравить­ся или просвещать, утешать или беспо­коить, воспроизводить или разобла­чать, — таковы вопросы, которые ста­вит драматургия в осуществлении сво­их поисков.

Г. Взрыв и распространение драматургии Для того, кто лишен глобального и единого образа мира, воспроизведение действительности в театре неизбежно фрагментарно. Теперь уже не стремят­ся выработать драматургию, искусст­венно группирующую связную идеоло­гию и адекватную форму, одна и та же постановка нередко прибегает к раз­ным драматургиям. Теперь не ставят больше спектакль, основываясь лишь на отождествлении или остранении; некоторые спектакли пытаются даже раздробить использованную драма- тургию, предоставляя каждому актеру полномочия организовать свое пове­ствование (роль), согласно собствен­ному видению реальности. Понятие драматургических выборов в настоя­щее время лучше учитывает совре­менные тенденции, чем драматургия, рассматриваемая как глобальная и структурированная совокупность од­нородных эстетико-идеологических принципов.

• Дополнительная литература:

Gouhier, 1958; Dort, 1960; Klotz, 1960, 1976; Rousset, 1962; Larthomas, 1972; Jaffa, 1974; Keller, 1976; Monod, 1977a.

ДРАМАТУРГИЯ КЛАССИЦИСТИЧЕСКАЯ

Франц.: dramaturgie classique; англ.: classical dramaturgy, нем.: klassische Dramaturgic; исп.: dramaturgia cldsica.

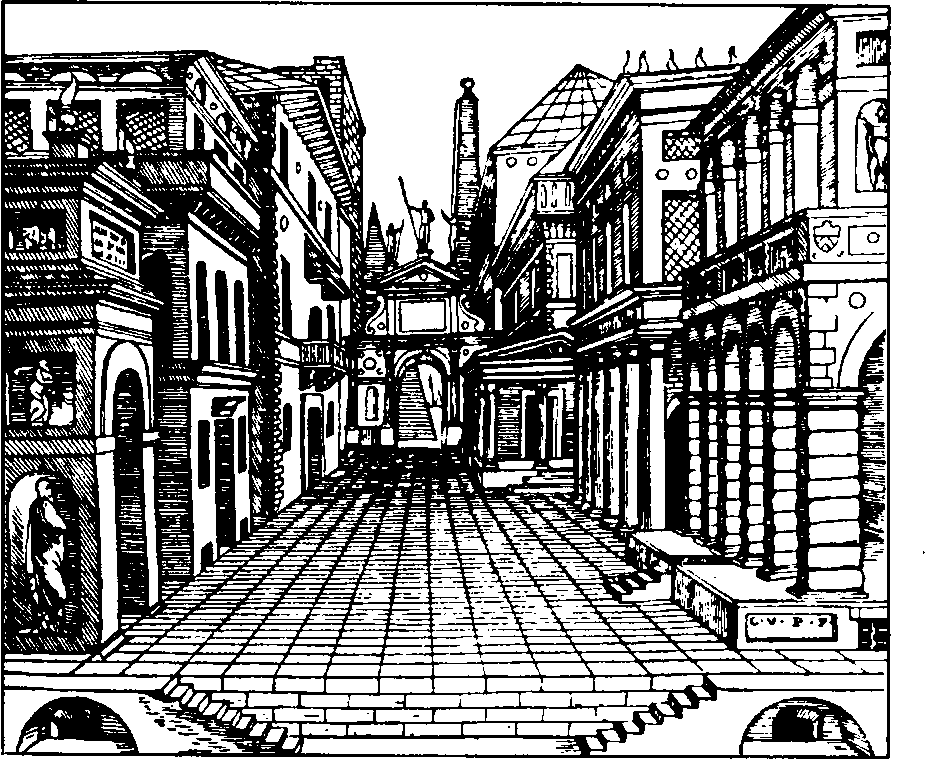
* 1. Исторически классицистическая дра­матургия создавалась во Франции в 1600-1670 гг. Ж. ШЕРЕР (576, 1950) различает архаический (1600—1630), преклассицистический (1630—1650) и в строгом смысле классицистический (1650—1670) периоды.
  2. Классицистическая драматургия, вы­ражение, обозначающее формальный тип драматической конструкции и изо­бражения мира, а также автономную ло­гическую систему драматургических правил и законов. Правила, навязанные учеными и вкусом публики XVII в., пре­вратились в строгую совокупность отли­чительных критериев действияпро- странственно-временных структур, правдоподобия \* и способа сценического представления.
  3. Драматургическое действие ограни­чено и объединено главным событием, так как все непременно должно сходить­ся в завязывании и разрешении узла\* конфликта. Представляемый мир очер­чен в достаточно строгих границах: вре­мя действия — сутки, место — единое, представление — не задевающее ни хо­рошего вкуса, ни приличия, не противо­речащее правдоподобию. Этот тип драматургии вследствие внут­ренней связи и соответствия литератур­ной и гуманистической идеологии свое­го времени просуществовал вплоть до постклассицистических форм (МАРИ­ВО, ВОЛЬТЕР) и уцелел в XIX в. ъ хоро­шо сделанной пьесе\* и мелодрамеа в XX в. — в комедии бульвара в многосе­рийной телевизионной пьесе. С того мо­мента, как эта модель отлилась в кано­ническую форму (а тем временем психо­социальный анализ человеческой лич­ности в гуманитарных науках обновил­ся), эта драматургическая модель стала тормозом для любой формальной нова­ции, любого нового подхода к действи­тельности. Поэтому неудивительно, что она была решительно отброшена новы­ми эстетическими течениями: в XIX в. — романтической драмой (хотя последняя и обращается еще к отвергнутым источ­никам), в начале XX в. — натуралистиче­ским, символистским или эпическим движениями.

4. Понятие «классицистическая драма­тургия» частично совпадает с понятиями «драматическая форма», «закрытая фор­ма», «аристотелевский театр\* «хорошо сделанная пьеса». Частота и устойчи­вость его употребления объясняются большим нормативным влиянием, кото­рое французский театр эпохи Людовика XIV оказал на историю мирового театра.

\* Другие коррелятивные понятия: Аристотелевский (театр), Теория театра, Форма закрытая, Хорошо сделанная пьеса.

'Дополнительная литература:

d'Aubignac, 1657; Marmontel, 1787; B£nichou, 1948; Bray, 1927; Szondi, 1956; Anderson, 1965; Jacquot, 1968; Pagnini, 1970; Fumaroli, 1972; Truchet, 1975; R. Simon, 1979; Scherer, 1986



ЕДИНИЦА МИНИМАЛЬНАЯ

Франц.: unite mini male', англ.:

minimal unity нем.: minimale Einheit;

нсп.: unidad minima.

Поиски минимальных единиц пред­ставления — это не простой вопрос се­миологии, стремящейся найти в спек­такле единицы и их синтаксис и, опи­раясь на них, «вскрыть» неведомую по­чву театрального функционирования. Эти поиски необходимы, когда пред­ставление рассматривается как сово­купность материалов сценических вовлеченных в мизансценирование и производящих смысл\* спектакля бла­годаря своему устройству.

1. Существование минимальной единицы

Для того чтобы дойти до истоков теат­рального «материала», необходимо различать «атомы» театрального смыс­ла, определяя единицу как самый ма­лый знак, данный во времени (БАРТ, 59, 1964:258). Несмотря на ясное пре­дупреждение КОВЗАНА (379, 1968), это привело к описанию сцены как мелко поделенного на знаки целого. Связи между знаками и их иерархией не ясны из-за отсутствия предвари­тельного плана или структуры, способ­ной «привлечь» различные системы, имеющие отношение к целому (озна­чаемому). В этой заботе о различаемо- сти знаков забыто, что минимальная единица зависит от общего смысла, де- купаж\* (деление на части) никогда не бывает без последствий, но всегда за­висит от смысла, который наблюдатель придает сцене в целом. Детальный анализ сцены в настоя­щее время утрачен или по крайней мере дополняется параметром, ко­торый БЕНВЕНИСТ называет се­мантическим, состоящим из общего впечатления зрителя и глобального смысла.

2. Семиотика и семантика

Второй метод состоит в том, чтобы не искать любой ценой, как в языке, семи­отические единицы, то есть идентифи­цировать единицы, описывать их отли­чительные признаки и обнаруживать все более и более тонкие критерии различа­емое™ (БЕНВЕНИСТ, 83, 1974:64). Надо исходить из общего смысла, из «того, что это значит», и, следовательно, из семантического аспекта театрального дискурса.

Отныне любая единица интегрируется в глобальный проект: драматургиче­ский проект, ситуацию или gestus\*. И только затем возникает вопрос, может ли семантика (глобальный смысл) со­членяться и выделяться в семиотиче­ские единицы. В самом деле, о семио­логии театра можно было бы сказать то, что говорит БЕНВЕНИСТ о семио­логии языка: она была парадоксаль­ным образом блокирована самим инст­рументом, который ее создал, — зна­ком (83,1974:66). Тот факт, что театр не обладает, подобно языку, такими минимальными единицами, как сло­ва, которые представляют параметр одновременно семиотический и се­мантический, требует исходить из семантического измерения театра. Этот семантический параметр худо­жественного выражения заключает понятия событие театральное\*, вос­приятие\*, практика означающая\* зрителя.

Единицы театрального смысла будут не минимальными, но синтетическими и глобальными (ссылаться на декупаждля представления нескольких глобализиру­ющих единиц).

'Дополнительная литература:

Ргорр, 1929; Jansen, 1968, 1973;

Greimas, 1970,1973; Caune, 1978;

Le Marinis, 1978, 1979; Pavis,

1978d; Ruffini, 1978.

ЕДИНСТВА (ТРИ)

Франц.: unitis (trois); англ.: unities, units; нем.: Einheiten; исп.: unidades.

См.: ТРИ ЕДИНСТВА

ЕДИНСТВО ВРЕМЕНИ

Франц.; uniUde temps; англ.: unity of time; нем: Enheit der Zeit; исп.: unitdd de tiempo.

Предписание относительно длительно­сти представляемого действия, которое не должно выходить за рамки двадцати четырех часов. АРИСТОТЕЛЬ советует не превышать время одного оборота солнца. Некоторые французские теоре­тики (XVII в.) требуют даже, чтобы изо­бражаемое время\* было не более време­ни представления.

Единство времени тесно связано с един­ством действия\*. В той мере, в какой классицизм (и любой другой идеалисти­ческий подход к человеческому дейст­вию) отрицает поступательное движе­ние времени и влияние деятельности че­ловека на его судьбу, время оказывается сжатым и сводится к видимому на сцене действию персонажа, то есть соотносит­ся с сознанием героя, чтобы проявиться перед публикой. С другой стороны, в той мере, в какой аналитическая драма \* (где катастрофа неминуема и заранее изве­стна) — модель трагедии, время плоско и урезано до сугубо необходимого, чтобы выразить катастрофу: «Единство време­ни представляет историю не как про­цесс, а как непреложную и неизменную фатальность» (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654, 1977а:207).

ЕДИНСТВО ДЕЙСТВИЯ

Франц.: uniti d'action; англ.: unity of action; нем: Einheit des Ortes; исп.: unidad de accidn.

Действие едино (или объединено), когда весь повествовательный материал орга­низуется вокруг одной главной истории и дополнительные интриги логически связаны с общим стержнем фабулы. Из трех единств это основополагающее, ибо оно использует целиком всю драма­тургическую структуру. АРИСТОТЕЛЬ требует от поэта, чтобы тот представлял объединенное действие: «...сказание должно быть [подражанием действию] единому и целому, а части событий дол­жны быть так сложены, чтоб с переста­новкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого» (22, Поэтика, 1451а). Единство действия — это то важнейшее условие, которое дра­матурги должны хотя бы частично со­блюдать не из стремления к норме, но из внутренней необходимости своей рабо­ты. В самом деле, за три часа, в течение которых продолжается спектакль, не может быть и речи о том, чтобы множить действия, подразделять их или разветв­лять до бесконечности: зритель переста­нет ориентироваться без дополнитель­ных разъяснений, резюме и коммента­риев повествователя, не участвующего в действии. Однако подобное вторжение автора в классицистической (неэпиче­ской) драматургии немыслимо: драма­тург должен подчиняться ремесленному правилу единства действия. Оно, быть может, объясняется относительной про­стотой минимального повествования и необходимостью гарантий, испытывае­мой любым читателем перед лаконич­ной и законченной повествовательной схемой. Действие и его единство суть на­столько же категории драматургическо­го творчества, насколько они категории восприятия\* зрителя, ибо последнему решать, представляет ли пьеса единое целое и поддается ли она резюмирова­нию в когерентной схеме повествова­тельной части.

ЕДИНСТВО МЕСТА

Франц.; ипкё de lieu; англ.; unity of space; нем.; Einheit des Ortes; исп.; unitad de lugar.

Предписание относительно сокраще­ния движений персонажей в одном- единственном месте. Возможны подраз­деления этого места: пьесы комнаты од­ного дворца, пьесы улицы города; «мес­та, куда можно пойти в течение двадцати четырех часов» (КОРНЕЛЬ), отныне многочисленны и одновременны.

ЕСТЕСТВЕННОЕ

Франц.: naturel; англ.: natural; нем.:

NatUrlichkeit; исп.: natural.

Естественность—понятие не только та­кое же древнее, как и сама природа, но такое же метафизическое и не поддаю­щееся определению. Любая манера иг­ры мыслится как естественная и претен­дует каждый раз на то, что наконец най­ден «поистине естественный» способ представления. Естественное, таким об­разом, —это то, что, будучи создано чело­веком, тем не менее не признает себя искусственным. Это понятие определяет «искусственные объекты, представлен­ные нам так, как будто искусство не име­ет к ним никакого отношения и как будто созданы они самой природой. Такая картина поражает, ибо кажется, что ви­дишь сам изображаемый объект: драма­тическое действо заставляет нас забыть о том, что это всего лишь спектакль[...] Все это называется естественным^..]» Г см.: ст. «Естественное» in «Enciclopedia dell о spettacolo»). Дикция и поведение актера на сцене могут восприниматься как естественные или же кодифициро­ванные, это различие ощутимо, когда текст написан в такой сугубо риториче­ской и строгой форме, как классический александрийский стих. Актер должен выбирать в таких случаях одно из двух: либо он приземляет, делает более «обы­денным» александрийский стих, как бы нейтрализуя его в духе мелкобуржуазно­го естества, либо, наоборот, пытается подчеркнуть отход от естества внешни­ми средствами в свете риторики и содер­жательной стороны происходящего, принимая, и подчеркивая таким образом главенство условности над художествен­ным вымыслом.

'Дополнительная литература:

Barthes, 1963; Vitezet Meschonnic,

1982; Pavis, 1984b.

ЖАНР

Франц.: genre; англ.: genre, type of drama; нем.: Genre, Dramengattung; исп.: gtnero.

1. Путаница в терминах

Очень часто говорят о драматическом или театральном жанре, жанре комедии или трагедии или жанре комедии нравов. Это избыточное употребление термина приводит к потере его определенного смысла и сводит на нет попытки класси­фикации литературных и театральных форм.

Литературная теория в отличие от кри­тики изучает не только существующие сочинения. Она выходит за узкие рам­ки описания отдельного произведения для создания типологии форм\*, лите­ратурных категорий, типов дискурса (речи, текста); она поднимает старый вопрос о поэтике жанров, но отныне занимается не только каталогизацией исторически существующих произве­дений, но предпочитает размышлять о возможностях разработки типологии дискурсов на основании общей теории лингвистического и литературного факта. Таким образом, определение жанра уже не сводится к задаче более или менее точной и стройной класси­фикации, но составляет ключ к пони­манию всего текста в отношении сово­купности норм и правил (которые точ­но определяют каждый жанр). Любой текст — это одновременно конкретиза­ция жанра и отступление от него; он представляет идеальную модель лите­ратурной формы: исследование соот­ветствия, но также и выхода за рамки модели, — раскрывает оригинальность произведения и его функционирова­ния.

2. Исторический подход и структуральная система

В зависимости от отношения к жанру, как к исторической форме или как к ка­тегории дискурса, возможны два подхо­да к его исследованию. Иногда различие выражено оппозицией «жанр/форма»: «Жанры — чисто литературные катего­рии, формы категории, относящиеся к лингвистике или, более конкретно, к ан­тропологии устного выражения» (ЖЕ­НЕТГ, 259,1977:418).

Л

Исторически можно выделить различ­ные театральные формы в литературной эволюции и постараться найти связь или критерии различий между жанрами.

Б.

Осуществляются структуральные раз­работки всеобщей типологии и дискур­сов путем создания теории, охватываю­щей все возможные варианты форм, ди­скурсов, ячейки, включающие все изве­стные жанры; для будущих же произве­дений предусмотрены ячейки жанров, еще не существующих, но теоретически предсказуемых.

Необходимо определить, является театр жанром, противоположным эпической (роман) и лирической поэзии. Эта трой­ственность утвердилась еще со времен «Республики» ПЛАТОНА (500,111:392), где устанавливается различие в способах подачи фактов прошлого, настоящего и будущего: через простое изложение (ди­фирамб), через подражание (трагедия и комедия), через посредство обоих мето­дов (эпическая поэзия). Эта категориза­ция основана на способе отображения реальности, на семантическом критерии «подражания» реальности и на более или менее прямом вмешательстве поэта в изложение событий. Театр становится наиболее «объективным» жанром, по­скольку кажется, что актеры говорят са­ми по себе без непосредственного уча­стия автора (кроме исключительных случаев, когда от лица автора выступает глашатай, вестник, хор, когда создатель пьесы говорит в прологе, в эпилоге или дает сценические указания). Следующие после «Поэтики» попытки создания структуральной типологии ди­скурсов строятся обычно на противопо­ставлении прямого видения поэта и пря­мого действия персонажей. Одна из на­иболее законченных в этом направлении попыток, принадлежащая Полю ЭРНА- ДИ, состоит в выделении четырех ос­новных, существенно различных спосо­бов передачи вымышленного мира в ре­чевом искусстве: «Произведения сооб­щают видение, поэмы — воплощение; пьесы представляют действие; повест­вование представляет на рассмотрение» (ЭРНАДИ, 305, 1972:165-166). Взаи­модействие этих двух намерений (дейст­вие/видение) и двух способов представ­ления (дать увидеть/ исполнить) порож­дает четыре основные формы (темати­ческую, лирическую, драматическую, нарративную, или повествовательную), которые затем можно подразделить, ис­ходя из критерия «автор/персонаж».

3. Театр в теории жанров

В рамках драматического жанра исклю­чительно сложно наметить деления, ос­нованные на критериях дискурса. Слиш­ком велик здесь вес истории и норм, предписанных поэтиками; почти всегда виды определяются в рамках противо­поставления «комедия/трагедия», в за­висимости от содержания и техники композиции (отсюда — множество ти­пов комедии и трагедии, что расширяет их возможности, не ставя под сомнение их разделение). Вот почему промежуточ­ный жанр трагикомедии или драмы так трудно поддается подразделению: то это трагедия с оптимистическим концом (КОРНЕЛЬ), то комедия или драма, в которой нет ничего комического или ра­достного. Когда с именем ДИДРО рож­дается буржуазная и домашняя трагедии, новый или серьезный жанр, без забав­ных деталей, вызывающих смех, без опасности, которая вызывает содрога­ние, трагедия становится формой скорее мрачной и без малейшей эстетической значимости, поскольку в ней нет более ничего от жизнеспособности двух ос­новных эстетических категорий: коми­ческого и трагического. Романтической и экзистенциалистской (или абсурдист­ской) драме удается преодолеть эту бур­жуазную усредненность только за счет излишеств, гротескных или чудесных преувеличений. Что касается современ­ного театрального письма, оно прибега­ет к такому множеству форм, такой сме­си критериев и материалов (все пласти­ческие искусства, искусства представле­ния и музыки), что исторические катего­рии бессильны в определении его ориги­нальности. Только типология дискурсов и форм функционирования облегчает нам его описание.

Возникает законный вопрос, как функ­ционирует сегодня определение жанра текстов и театральных спектаклей. По­мимо нормативных требований поэти­ки, жанр состоит из совокупности коди­фикаций, осведомляющих о реальности, которую должен представлять текст, и действий, определяющих степень прав­доподобия. Жанр — а для читателя/зри­теля это чтение текста по правилам того или иного жанра — мгновенно указывает на представляемую действительность, определяет параметры чтения, способ­ствует взаимодействию между текстом и читателем. Распознавая жанр текста, чи­татель соотносит его с определенными представлениями, заданными образами, которые кодифицируют иупрощают ре­альность, позволяя автору не упоминать о правилах игры и жанра, как предпола­гается, известных всем, и, сверх того, да­вая возможность удовлетворять ожида­ния читателя и превзойти их, выводя текст за рамки канонической модели. Поиск жанра — это всегда чтение текста, соотнесение его с социальным контек­стом, с тем текстом, который в опреде­ленную эпоху и для определенной публи­ки является типическим правдоподоби­ем и идеологической моделью. Так, тео­рия жанров рассматривает не только внутренние «правила» пьес или спектак­лей, но и вписанность театрального тек­ста в другие типы и в социальный кон­текст, который является основой соот­ношений в любой литературе.

'Дополнительная литература:

Вгау, 1927; Staiger, 1946; Frye,

1957; Bentley, 1964; Ruttkowski,

1968; Genette, 1969, 1977;

Lockemann, 1973; Todorov, 1976;

Grimm, 1971.

ЖЕСТ

(Отлат.^е^ш" — поза, тело, движе­ние)

Франц.: geste; англ.: gesture; нем.: Gebarde, Geste; исп.: gesto.

Телодвижение, чаще всего волевое и контролируемое актером, совершаемое ради значения, более или менее зависи­мого от произносимого текста или же совершенно автономного.

1. Статут

театрального жеста

А. Жест как выражение В каждую эпоху возникает собственная концепция театрального жеста, что влияет на актерскую игру к стиль пред­ставления. Классицистическая концеп­ция, превалирующая вплоть до настоя­щего времени, рассматривает жест как выразительное средство и средство экстериоризацин внутреннего психи­ческого содержания (эмоции, реакции, значения), которое тело должно сооб­щить другому. Определение, данное КАЮЗАКОМ, знаменательно для этого течения мысли: жест есть «внешнее движение тела и лица, одно из перво­начальных выражений чувства, данных человеку от природы [...] Чтобы гово­рить о жесте с пользой для искусств, необходимо рассматривать его с раз­личных точек зрения. Но как бы его ни рассматривать, нужно всегда понимать его как выражение: в том и состоит его изначальная функция жеста, и благода­ря именно этой функции, установлен­ной законами природы, он украшает искусство, в котором он главное, а так­же искусство, с которым он соединяет­ся для того, чтобы стать его важней­шей частью». Экспрессивная природа жеста делает его исключительно при­годным для служения игре актера, у ко­торого нет иных средств, кроме собст­венного тела, чтобы дать почувство­вать различные состояния души. «...Есть целые сцены, где гораздо есте­ственнее, чтобы персонажи двигались, а не говорили» (ДИДРО. О драматиче­ской поэзии, XXI; О пантомиме, 183, 1758). Целая примитивная психоло­гия устанавливает серию эквивален­тов между чувствами и их пластиче­ской визуализацией. Жест в таком случае является элементом посредни­чества между внутренним миром (со­знанием) и внешним (физическое бы­тие). Здесь сказывается классическое видение в жизни и в театре: «Если же­сты суть внешние и видимые знаки нашего тела, через посредство кото­рых мы узнаем внутренние проявле­ния нашей души, следует их рассмат­ривать двояко: во-первых, как види­мые изменения через них самих; во- вторых, как средства, указывающие на внутренние движения души» (ЭН- ГЕЛЬ, 218, 1788:62-63).

Б. Жест как творение Реакцией на эту экспрессионистскую доктрину жеста является в настоящее время тенденция определять пластику не как коммуникацию, а как творение. Преодолевая дуализм понятий «впечат­ление/выражение», эта монистическая концепция рассматривает пластику ак­тера (по крайней мере в эксперимен­тальной форме игры и импровизации) как производящую знаки, а не как про­стую коммуникацию чувств, «выражен­ных жестами». Например, ГРОТОВ- СКИЙ не отделяет мысль от телесного действия, намерение от осуществления, идею от иллюстрации. Для него жест есть объект поиска и дешифровки иде­ограмм: «Необходим постоянный поиск новых идеограмм, и их композиция бу­дет выглядеть непосредственной и спонтанной. Точкой отсчета этих пла­стических форм будет их стимулирова­ние и открытие в себе изначальных че­ловеческих реакций. Конечным резуль­татом является живая форма, обладаю­щая собственной логикой» (ГРОТОВ- СКИЙ, 287, 1971:111). Театральный жест есть здесь начало и конечный ре­зультат работы актера. Невозможно описать его в терминах, обозначающих чувства или даже знаменательные пози- ции-позы. Для ГРОТОВСКОГО образ иероглифа есть синоним непереводимо­го иконического знака, который являет­ся настолько же символизируемым объ­ектом, насколько он является символом. Для других практиков театра «иерогли­фический» жест предстает как поддаю­щийся расшифровке: «Любое движение есть иероглиф со своим собственным, особенным значением. Театр должен использовать лишь те движения, кото­рые мгновенно расшифровываются: все остальное излишне» (МЕЙЕРХОЛЬД, 449,1969:200).

В. Жест как внутренний образ тела или

как внешняя система В изучении театрального жеста одна из основных трудностей состоит в том, что­бы установить одновременно его произ­водительное начало и его адекватное описание. Описание вынуждает форма­лизовать некоторые ключевые позиции жеста, то есть разложить его на статиче­ские элементы и свести его к несколь­ким оппозициям ^напряжение/расслаб­ление, скорость/медленность, преры­вистость/плавность и т. д.). Но это опи­сание, кроме его зависимости от описа­тельного устного метаязыка, который навязывает собственно сочленения, ос­тается, как, кстати, и любое описание, внешним к объекту и не уточняет его связи со словом или стилем представле­ния: оно часто плохо интегрировано в глобальный означающий (драматурги­ческий и сценический) проект. Что касается овладения жестом через образ тела и телесную схему, то оно за­висимо от представления, которое актер или танцовщик имеют о пространстве, в котором они эволюционируют. Это представление о пластической образно­сти пока что воспринимается только на уровне интуиции (ГАЛИФРЕ-ГРАН- ЖОН, 253, 1970).

2• К типологии и коду жеста

Л Типология

1. . Ни одна типология жестов не пред­ставляется по-настоящему удовлетво­рительной ни в отношении жестов в дей­ствительности, ни в отношении жестов в театре. Обычно различаются:

* врожденные жесты, относящиеся к положению тела или к какому-либо дви­жению;
* жесты эстетические, отработанные с целью создания произведения искусства (танца, пантомимы, драмы и т. д.);
* условные жесты, выражающие сооб­щение, понятное как передающему, так и получающему.
  1. . Согласно другому различию, проти­вопоставляются жест имитирующий и жест оригинальный (или изначальный). Имитирующий жест — это жест актера, воплощающего в реалистической или натуралистической манере персонаж путем воссоздания его поведения, его пластических привычных движений (на самом деле, неизбежны стилизация и ха- рактеризация, они даже обусловливают этот эффект пластической реальности). Напротив, жест может отказаться от имитации, повторения и дискурсивной рационализации. Он предстает тогда как иероглиф, требующий расшифровки. «Актер, — говорит ГРОТОВСКИИ, — не должен более использовать свой орга­низм для иллюстрирования движения души; он должен выполнять это движе­ние с помощью своего организма» (287, 1971:91). Речь идет о том, чтобы найти телесные идеограммы (у ГРОТОВСКО­ГО), или же, по определению АРТО, об­рести «новый физический язык на осно­ве знаков, а не слов» (26,1964:81). 3). Любая типология жестов требует пе­ресмотра, когда жесты начинают изу­чаться на театральной сцене. В самом деле, в пластической работе актера все значимо, ничто не оставляется на волю случая; все семиотизировано, так что же­сты, к какой бы категории они ни при­надлежали, входят в эстетическую кате­горию. С другой стороны, тело актера невозможно полностью свести к сово­купности знаков, оно сопротивляется се- миотизации, словно в театре жест на­всегда сохраняет отпечаток создающей его личности.

Б. Пластический код Вместо того чтобы разлагать пластиче­ское движение на рекуррентные едини­цы (кинемы, аллокинемы в теории БЕР- ДУИСТЕЛЛА), укажем на несколько ха­рактеристик пластического кода (для детальной дискуссии, ср.: ПАВИ, 490, 1981а):

* напряжение жеста/расслабление;
* физическая и временная концентра­ция нескольких жестов (ср. идеограммы МЕЙЕРХОЛЬДА, 449,1973);
* восприятие конечной цели и ориента­ции пластической последовательности;
* эстетический процесс стилизации, увеличение, очищение, остранение жес­та;
* установление связи между жестом и словом (сопровождение,- дополнитель­ность, подмена).

3. Проблемы формализации жестов

Жесты подаются в континууме по мере представления, что создает большую трудность при делении на части пласти­ческих единиц. Отсутствие движения не является достаточным критерием для разграничения начала и конца жестов; нет также рекуррентных элементов «пластической фразы», таких, как объ­ект, глагол или субъект. Любое словесное описание жеста актера теряет массу специфических свойств движений и поз; более того, оно делит тело соответственно лингвистическим семантическим единицам, в то время как следовало бы рассматривать жест со­гласно его собственным единицам или законам, если таковые существуют. Спрашивается, какой идеологической функции соответствует необходимость ремарок \* и сетки, прилагаемой к изуче­нию движений: для того ли, чтобы фик­сировать и кодифицировать жест, помо­гая и лицу жестикулирующему (жестику- лятору), и наблюдателю? Не следует ли помогать внешнему описанию интуи­тивным видением телесного образа же- стикулятора обнаружить в жесте пара­метры пульсаций, сочленение которых показал ФРЕЙД на грани психической и физической областей? Изучению пластики, если оно хочет пре­взойти простой эстетический коммента­рий и обрести глубокое понимание жес­та, предстоит еще очень длинный путь.

'Дополнительная литература:

Laban, 1960; Artaud, 1964; Birdwhistell, 1973; Bouissac, 1973; Leroi-Gourhan, 1974; Cosnier, 1977; Hanna, 1979: Krysinski, 1981; Larrazac, et al., 1981; Marin, 1985.

ЖЕСТИКУЛЯЦИОННЫЙ

Франц.: gestuel; англ.: gestual; нем.: gestisch; исп.: gestual.

См.: ТЕАТР ЖЕСТОВ

ЖЕСТУАЛЬНОСТЬ (ПЛАСТИКА)

Франц.: gestudiiU;. англ.: gestuality\ нем.: Gestik; исп.: gestualidad.

Неологизм, употребляемый с началом исследовании в области семиотики (ве­роятно, созданный по модели литерату- ра/литературность, театр/театраль­ность) для обозначения специфических свойств жеста\*у в частности таких, ко­торые приближают жесты к другим сис­темам коммуникации и отличают их от этих систем.

С другой стороны, жестуальность (пла­стика) противостоит отдельному жесту: она составляет более или менее связную систему различных характеристик тела (телесных действий), в то время как жест отсылает к одному особенному телесно­му действию.

'Дополнительная литература:

Langages, 1968; Stern, 1973; Pavis, 1981а.

ЖУРНАЛ ЗАВЕДУЮЩЕГО ПОСТАНОВОЧНОЙ ЧАСТЬЮ

Франц.: livre de rtgie; англ.: production book; нем.: Regiebuch; исп.: libro de producidru

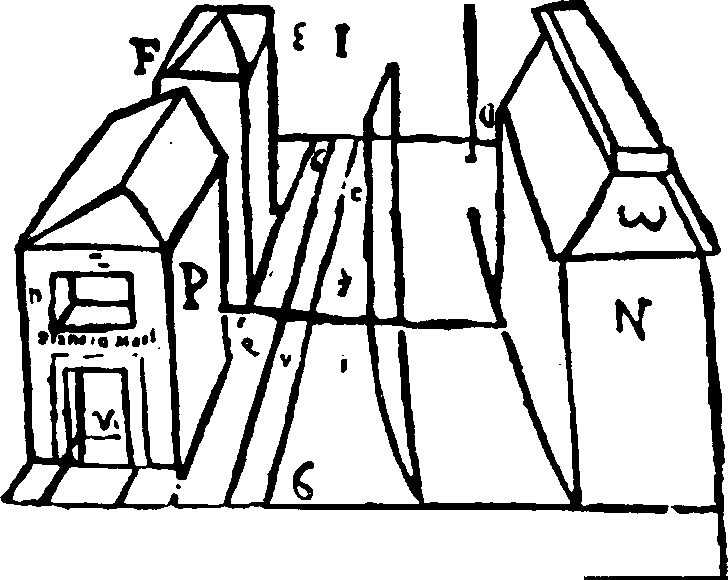
Журнал, содержащий сведения о поста­новке, часто заполняемый заведующим постановочной частью \* по запискам ре­жиссера, касающимся, в частности, пе­редвижений актеров, пауз, шумовых эф­фектов, света, а также любую другую гра­фическую или информационную систе­му описания\* с целью запечатления спектакля. Это важнейший для возоб­новления постановки или исследовате­лей документ, более или менее подроб­ная, хотя и не обязательно восстанавли­вающая систему постановки запись.

•Другие коррелятивные понятия: Модель, Средства массовой инфор­мации и театр, Фотоуафия те­атральная.

•Дополнительная; литература:

Passow, 1971; PaviJ, 1981b; Mathers, 1985.

ЫпоЫтлерл 1Рго]реШчл \*



|М О s Т Front\*МРл1<°

ЗАБАВНЫЙ

Франц.: plaisanf, англ.: amusing, humorous-, нем.: amusanl, humorvoll; исп.: entretenido.

См.: КОМИЧЕСКОЕ

ЗАВЕДУЮЩИЙ

ПОСТАНОВОЧНОЙ

ЧАСТЬЮ

(ЗАВЕДУЮЩИЙ

ЛИТЕРАТУРНОЙ

ЧАСТЬЮ)

Франц.: rigisseur; англ.: stage manager, нем.: Spielleiter, исп.: regidorde escena.

См.: ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Франц.: conclusion; англ.: con­clusion; нем.: Konklusion, Schluss; исп.: conclusidn.

См.: ПРИМИРЕНИЕ ФИНАЛЬНОЕ

ЗАКРЫТОСТЬ

Франц.: cldture; англ.: closure; нем.: Abschluss; исп.: clousura.

1. Закрытость сцены

Любое зрелище подразумевает наличие того, кто смотрит, и того, на кого смотрят, что решительно разграничивает пред­ставление и публику. Попытки вызвать соучастие аудитории или даже ее непос­редственное вовлечение в действие не ставят под сомнение факт существова­ния этого водораздела

Традиционная сцена производит впе­чатление независимого, замкнутого в самом себе мира, подчиняющегося собственной ло^ке и представляюще­го собой знак другого места: сцениче­ское пространство семиотизирует все, что в нем возникает, и преобразует в элементы, интегрированные в целост­ный театральный универсум. Даже ак­тер, свободный индивид, присутствие\* которого с трудом поддается кодифи­кации, обретает смысл только в рамках художественного вымысла. «Излише­ства» (<обращение к публикепогреш­ности в тексте, нарушение иллюзии) рассматриваются как серьезные ошиб­ки, поскольку в этом случае исполни­тель выходит из роли, и мы быстро ставим его «на место», расценивая ак­терские отклонения как запрограмми­рованные и составляющие фабулу.

1. Открытость и закрытость спектакля и драматургии

Следовательно, единственную возмож­ность открытости следует искать не в отношении сцена—зал, а в той связи, ко­торая устанавливается между представ­ляемой вселенной и нашим миром. Классицистическая драматургия рас­сматривает пьесу как неделимое целое, с которым мы полностью себя отождест­вляем во время спектакля и тем охотнее в конце концов отбрасываем (см.: Форма закрытая \*) (КЛОТЦ, 370,1960 - ЭКО, 210,1965).

Открытая драматургия не предлагает удовлетворительного решения, дающего ответы на все вопросы. Действие кажет­ся незаконченным, и повествование не венчает заключительная формула типа: «И с тех пор...». Иногда действующие ли­ца приглашают самого зрителя приду­мать эпилог: существуют многочислен­ные возможности вмешательства в ход игры. Разумеется, речь не идет о вмеша­тельстве в сюжет, презрев границу, про­легающую между искусством и жизнью, но, как сказал бы БРЕХТ, о «включении» своего суждения.

Таким образом, открытость такой дра­матургии носит не эстетический, а соци­альный характер.

предпочтение уникальному событию, будь оно священным или церемониаль­ным, стремится избежать того, что Ж. ДЕРРИДА называет «судьбой представ­ления»: «Мыслить закрытость пред­ставления — значит мыслить жестокое могущество смерти и игры, позволяю­щее присутствию рождаться для себя, наслаждаться собой через представле­ние, в котором оно скрывается в своем отличии. Мыслить представление — значит мыслить трагическое, но не в ка­честве представления судьбы, а как судьбу представления» (1/8,1967:368).

•Другие коррелятивные понятия:

Занавес, Рамка.

ЗАМЕДЛЕНИЕ ДЕЙСТВИЯ

Франц.: retardement; англ.: re­tardment, delay; нем.: Verzogerung; исп.: retardo.

См.: МОТИВ, ПЕРИПЕТИЯ

ЗАНАВЕС

Франц.: rideau; англ.: curtain; нем.:

Vorhang, исп.: cortina.

* 1. В театрологии гораздо важнее функ­ция занавеса, чем формы и варианты, которые здесь не рассматриваются. Впервые занавес начал систематически использоваться в древнеримском теат­ре, затем пришел в упадок в средние ве­ка, а также в елизаветинскую эпоху; в эпоху Возрождения и классицизма зана­вес становится обязательным призна­ком театральности. Но только в XVIII в. его начинают опускать в конце каждого действия спектакля. В настоящее время нередко он становится ироническим признаком театральности и может зани­мать даже середину сцены (ВИТЕЗ, МЕСГИХ, ЛЮБИМОВ).
  2. Прежде всего, занавес служит для того, чтобы спрятать, хотя бы на время, деко­рации и сценическую площадку (а зна­чит, облегчить работу реквизиторов и машинистов сцены), когда театр стро­ится на иллюзии и когда не принято от­крывать кулисы.
  3. Занавес является материальным зна­ком разделения сцены и зала, барьером между теми, кто смотрит, и теми, на кого смотрят, границей между тем, что подда­ется включению в знаковую систему (может стать знаком), и тем, что в нее не включается (публика). Занавес предо­храняет сцену от взглядов; его поднятие означает вход в скрываемый доселе мир, который одновременно состоит из того, что можно конкретно увидеть на сцене, и из того, что за кулисами доступно во­ображению, «мысленному взору», как говорит Гамлет, и, следовательно, нахо­дится на иной сцене (сцене фантазма). Таким образом, любой занавес открыва­ется на другой занавес, который скрыт (спрятан), потому что невидим, но слу­жит границей кулис, неким пределом, за которым находится внесценическое пространство.
  4. Занавес говорит и своим наличием, и даже отсутствием, определяющим от­сутствие всякого желания и всякого представления (театрального или ино­го). Занавес открывает и закрывает те­атр, делается отрицанием \*: он возбужда­ет любопытство и желание открыть по­кров. Отсюда удовольствие, испытывае­мое при открытии занавеса, а затем его закрытии, он размечает спектакль, про­черчивает границы театрального мира. Некоторые теоретики утверждают, впадая в крайность, что театральные спектакли даются лишь для того, что­бы оправдать движение занавеса. Они спят во время представления и наслаж­даются, когда занавес поднимается до начала спектакля и падает в конце его (Ж. Д. JIACKO, Journal du theatre national de Chaittot, №9, декабрь 1982). Наслаж­дение довольно распространенное, но с риском слишком резко прервать об­разную сцену, прервать все, что удив­ляет. БРЕХТ не без задней мысли кри­тиковал традиционный тяжелый бар­хатный занавес, который слишко ог­раждает сцену и рубит пьесу, подобно топору гильотины (117, 1978:99). Он предлагал отказаться от этого опасного инструмента
  5. Существует немало других форм зана­веса, менее «резких»: дуализм светотени, музыкальные интермедии между сцена­ми, чередование слова и пауз, короче, це­лая бинарная семантическая система, противопоставляющая наличие и отсут­ствие. В театре один занавес может скрывать другой.

•Другие коррелятивные понятия:

Пространство сценическое, Рамка.

ЗАПИСЬ

Франц.: notation; англ.: notation; нем.: Notation; исп.: anotacidn.

См.: ОПИСАНИЕ, ПАРТИТУРА ТЕАТ­РАЛЬНАЯ

ЗВУК

Франц.: son; англ.: sound; нем.: Топ; исп.: sonido.

См.: ЭФФЕКТ ШУМОВОЙ

ЗВУКОМОНТАЖ

Франц.: montage sonore; англ.: sound montage; нем.: Gerauschmontage; исп.: montaje sonoro.

См.: ЭФФЕКТ ШУМОВОЙ

ЗНАК ИКОНИЧЕСКИЙ

Франц.: icdne; англ.: icon; нем.:

Ikone; исп.: icono.

1. Сходство

В типологии знаков ПЕЙРСА икониче- ский знак есть «знак, отсылающий к объекту, обозначаемому на основании свойств, которыми тот обладает, незави­симо от того, существует этот объект в действительности или нет» (ПЕЙРС, 491, in 1978:140, §2247). Портрет есть иконический знак своей модели, «лишь бы он походил на эту вещь и использо­вался в качестве знака этой вещи». Ико­нический знак есть знак сходства со своей моделью. Модель может быть ви­зуальной (актер «похож» на свой персо­наж), слуховой (севший голос говорит о волнении), пластической (одно поведе­ние имитирует другое).

2. Иконичность и мимесис

Иногда театр определяют как икониче- ское искусство из-за его способности сценически имитировать (в актерской игре) референциальную реальность, которую нам предлагается рассматри­вать как реальную. Являясь искусством преимущественно мимесиса\* и имита­ции\*, театр логично представляется как область иконических знаков. Однако понятие иконичности предлагает тео­ретику столько же проблем, сколько оно разрешает. Переоценка семиоло­гии\* ДЕ СОССЮРА и семиотики ПЕЙРСА позволило бы поставить проблему референта знака театраль­ного\* и статута сценической реально­сти. Триадическая модель ПЕЙРСА (знак, объект, интерпретант) учитывает связь между знаком и референтом и прагматическим использованием зна­ков. Дихотомия ДЕ СОССЮРА (озна­чающий/означаемый) исключает вещь, обозначаемую знаком, и учиты­вает только концепт, с которым ассо­циируется материальность означаю­щего. Из-за сложности модели и неко­торого недоверия к ряду медафизиче- ских черт философии ПЕЙРСА его модель до сих пор мало использова­лась. Заметное исключение во Фран­ции составляет группа семиотических исследований ПЕРПИНЬЯНА (МАР- ТИ et ей,, 432, 1980; ДЕЛЛЕДАЛЬ in ПЕЙРС, 491, 1978). Однако плодо­творность модели ПЕЙРСА для теат­ральной семиологии требует доказа­тельств.

3. Использование понятия иконичности и его трудность

А

Вместо противопоставления знаков, со­гласно типологии, (иконический знак, индекс, символ), целесообразнее гово­рить о знаках с доминирующей икониче- ской, индексирующей или символиче­ской функцией, определять соответст­вующую роль функций в последователь­ности и изображать таким образом цепь символизации (ПАВИ, 490,1976а; ЭКО, 210,1978).

Б.

Можно установить масштаб иконично­сти, но трудно определить количество столь неточной и субъективной данно­сти, как понятие сходства или реализма. При противопоставлении иконичности и символизма как двух диалектических механизмов, даются способы описания сцены как кодифицированной среды, сведенной к абстракции и символиза­ции.

В.

Анализ визуальных элементов может поддаваться делению на части, и это де­ление проходит через сетку языка, что сразу же нарушает чисто и коническое запрещение сценического феномена.

Г.

Два основных способа символизации иконического:

— диаграмматическая иконичность: ко­дификация производится в зависимости от соблюдения пропорций и общей со­вместной конфигурации объекта и его знака. Когда брехтовский реализм восп­роизводит среду с помощью нескольких основных знаков, он действует Анаграм­матически (ср.: БРЕХТ, 117, 1967, т. 15:455-458);

—метафорическая, а такжеметонимиче­ская иконичность: кодификация произ­водится по принципу параллелизма между объектом и знаком — тесное про­странство означает, например, тюрьму, солома — карцер (случай метонимии), абстрактная декорация — город и т. д.

4. Иконичность на других по сравнению с визуальным уровнях: театральный дискурс

А

Текст пьесы помещается в пространст­во таким образом, что дискурс модули­рован в соответствии с местом его вы­сказывания, подобно калиграммам, где визуализация текста значительно влияет на его значение.

Б.

Просодические феномены (ритм, инто­нация, выявление риторической архи­тектоники и т. д.) очень заметны и остав­ляют отпечаток на интерпретации.

•Другие коррелятивные понятия: Индекс, Символ.

•Дополнительная литература: La Borderie, 1973; Ertei, 1977; Ubersfeld, 1977a; Pavis, 1978c; Marty, 1982; Kowzan, 1985.

ЗНАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ

Франц.: signe tMdtral; англ.:

theatrical sign; нем.: theatralisches

Zeichen; исп.: signo teatral.

1. Определение знака

В рамках театральной семиологии\* сос- сюровского толка театральный знак оп­ределяется как объединение означаю­щего и означаемого или точнее как «на­именьшая единица — носитель смысла образованного, сочетанием элементов означающего и означаемого» (ИОХАН- СЕН и ЛАРСЕН in ЭЛБО и др., 303, 1986). Это сочетание и составляет зна­чение знака.

А. Знак по СОССЮРУ

С переосмыслением понятия языкового знака (СОССЮР определял его как то, что «объединяет не вещь и её имя, а по- нятие и акустический образ», 572, 1915:98) возникли серьезные пробле­мы, связанные с театральным представ­лением и драматическим текстом. В те­атре план означающего (план выраже­ния) состоит из сценических материалов (объектов, предметов, красок, форм, ос­вещения, мимики, движения и т. д.), в то время как план означаемого (план со­держания) представляет собой концеп­цию, представление или значение, свя­зываемое с означающим, при том, что означающее может меняться по разме­ру, природе, составу (то есть по типу кон­кретизации; см.: Текст драматургиче­ский \*).

В рамках соссюровской семиологии до­статочно означающего и означаемого (или, если угодно, плана систем означа­ющих и плана означаемых), для получе­ния (из их объединения) значения. При этом нет необходимости вводить поня­тие референта, то есть реального или во­ображаемого объекта, соответствующе­го знаку в реальной действительности. Для языкового знака значение — то, что формируется из объединения означаю­щего и означаемого, — не мотивировано, то есть связь между означаемым и озна­чающим произвольная, не по аналогии. Что касается сценических знаков, то тут, наоборот, всегда присутствует элемент мотивированности (аналогии или ико­ничности), объединяющий означающее и означаемое, ибо всегда кажется, что референт — это и есть означающее. Это,

5—1145 **естественно, приводит к тому, что знак начинают сравнивать с внешним миром, а театр, при определенном эстетическом подходе, становится искусством мимеси­са\*. В некоторых семиотических теори­ях (например, у ОГДЕНА и РИЧАРДСА, 475, 1923, или у ПЕЙРСА, 491, 1978) всё же рассматриваются отношения между знаком и его референтом и стро­ится типология знаков по типу этих от­ношений (мотивированность даёт ико- нические знаки, немотивированность — символы, пространственная смежность — индексы \*).**

Б. Типология знаков по ПЕЙРСУ См. статьи: Знак иконический, Индекс, Символ.

2. Против теории актуализированного референта

Сценическая реальность не является актуализированным референтом дра­матургического текста. Действительно, сцена и мизансцена не призваны вос­создавать референт данного текста, тем более что невозможно «показать референт», можно лишь показать озна­чающее, которое может восприни­маться как референт, то есть как его иллюзия, как «мнимый» референт. Ре- ференциальная иллюзия (эффект ре­альности \*) сводится к следующему: нам кажется, что мы воспринимаем ре­ферент знака, в то время как нам до­ступно всего лишь его означающее; значение, связанное с этим означаю­щим, понимается только через соот­ветствующее означаемое. Не следует, таким образом, говорить о том, что ре­ферент «театрального знака» актуали­зируется на сцене. На самом деле зри­тель становится пусть добровольной, но жертвой референциальной иллю­зии: ему кажется, что он видит Гамлета, его корону, его безумие, в то время как им воспринимается всего лишь актёр, его реквизит и симуляция безумия. Театр — по крайней мере в миметиче­ской (изобразительной) традиции — можно определить не только как пре­образование реальной действительно­сти в знак, но и как сценическую ре­альность, ежеминутно преобразуемую зрителем в какие-либо знаки (процесс семиотизации\*). Здесь мы можем пе­рефразировать высказывание Анны ЮБЕРСФЕЛЬД, когда она определяет

107

с семиологии ее кой точки зрения, что такое театр: «Это референт (реаль­ность), который воспринимается «как знак» (JravaiUMdtrdl, № 31, 1978:121), — и сказать, что, напротив, театр — это также и знак, который воспринимается как реальность, так сильна в нём рефе- ренциальная иллюзия (процесс десе- миотизации). Весьма возможно, что именно к такому выводу приходит и сама ЮБЕРСФЕЛЬД, когда пишет, что «конкретный театральный знак одно­временно и знак и референт» (654, 1978:123).

3. Специфика театрального знака

А.

На раннем этапе семиологических исс­ледований (и не только в отношении театра) считалось, что для построения знаковой теории необходимо сформу­лировать определение знака как мини­мальной значимой единицы. С другой стороны, попытки построить семиоло- гическую модель по образу и подобию естественного языка привели к чрез­мерному дроблению континуума теат­рального представления — минималь­ная единица определялась только во временном аспекте, как «отрезок вре­мени, длительность которого равна минимальному по своей продолжи­тельности знаку» (КОВЗАН, 379, 1975:215). Несмотря на очень недвус­мысленные предупреждения KOB3A- НА, это привело «к чрезмерному дроб­лению входящих в спектакль единиц, и поэтому, быть может, имеет смысл различать малые и большие единицы (особенно на уровне речи и кинестези- ческих знаков)» (379,1975:215).

Б.

Более того, такое стремление к мини­мальному знаку иногда не даёт разгля­деть взаимодействия различных знако­вых систем в спектакле, исследовать это их взаимодействие и динамику. С точки зрения анализа спектакля было бы полезней исследовать сходства и различия задействованных в нем зна­ковых (или значимых) систем и уде­лять при этом особое внимание роли «производителя» знаков и зрителя в со­здании таких систем и их динамики (ПАВИ, 490,1983а).

4. Свойства театрального знака

А, Иерархия Ни один знак в спектакле не может быть понят вне взаимодействия с другими знаками. Эта знаковая сеть всё время преобразуется, в частности, в отноше­нии иерархии сценических систем: иногда на первый план выходит драма­тический текст — он доминирует и уп­равляет другими системами, иногда в центре коммуникации оказывается ви­зуальный знак (фокализация, фокусиро­вание\*).

Б. Изменчивость

Знак подвержен изменениям как в отно­шении своего означающего, так и озна­чаемого. Одно и то же означаемое, на­пример «дом», может воплощаться в раз­личных означающих: в декорации, му­зыке, жесте и т. д. И наоборот, одно и то же означающее может стать выразите­лем различных означаемых: например, кирпичи в «Ubu aux Bouffes» БРУКА со­относятся поочерёдно с пищей, оружи­ем и ступенями и т. д. В связи с этим ГОНЗЛ пишет, что действие — это элек­трический ток, позволяющий перехо­дить от одной системы знаков к другой, устанавливая иерархию знаков и приво­дя их в движение, руководствуясь неви­димой «партитурои», которую можно было бы назвать текстом сценическим \*.

'Дополнительная литература:

Gossman, 1976; Pladott, 1981.

ЗНАЧЕНИЕ

Франц.: signification; англ.: meaning; нем.: Bedeutung] исп.: significacidn.

См.: СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ

зонг

(От англ. song — песня) Франц.: song; нем.: Song; исп.: song.

Обозначение песен в театре БРЕХТА (со времени постановки «Четырехгро- шовой оперы», 1928), в отличие от «мелодического» пения в опере или му­зыкальной комедии для иллюстриро­вания ситуации или состояния души.

Зонг — способ остранения, пародийная и гротескная поэма с синкопирован­ным ритмом, текст которой скорее го­ворится или монотонно читается, чем поется.

ЗРЕЛИЩНОЕ

Франц.: spectactdaire\ англ.:

spectacular, нем.: spektakuffir; исп.:

espectacular.

Все, что воспринимается как часть сово­купности, представленной на обозрение публики. «Зрелищное» — понятие до­вольно расплывчатое, ибо как «необыч­ное», «странное» и категории, определя­емые на основе зрительского восприя­тия \*, оно зависит и от воспринимающе­го субъекта, и от воспринимаемого объ­екта.

Степень зрелищности одного и того же произведения зависит от постановки и эстетики эпохи, которая то отказывается от обилия зрелищности (как классици­стический театр), то поощряет его (со­временная сцена).

Следовательно, зрелищное — истори­ческая категория, зависящая от идео­логии момента и определяющая, что может и должно быть показано и в ка­кой форме: визуализации, аллюзии, че­рез повествование, использование зву­ковых эффектов и т. д. Если в истории театра зрелищное сочетается с визу- альностью и представлением\* вообра­жаемого референта, с «приоритетом de facto визуальной обусловленности в многочисленных умственных операци­ях» (ЛИНДЕКЕНС, 405, 1976:11), то это, возможно, всего лишь случай­ность: зрелищное можно также связать с миром звуков, с тактильными или вкусовыми ощущениями.

'Дополнительная литература:

Alexandrescu, 1984.

ЗРИТЕЛЬ

Франц.: spectateur, англ.: spectator, нем.: Zuschauer, исп.: espectador.

ЗРИТЕЛЬ

1. Долгое время забытый или считав­шийся количествено незначительным, в настоящее время — излюбленный объ­ект изучения семиологии\* или эстетики восприятия\*. Тем не менее не хватает однородной перспективы, позволяю- щей интегрирование применять к зри­телю различные подходы: социологию, социокритику\*, психологию, семиоло­гию, антропологию театральную \* и т. д. Нелегко уловить все импликации того факта, что нельзя отделять зрителя как индивидуума от публики как коллектив­ного субъекта. Через зрителя-инд ивиду- ума проходят идеологические и психо­логические коды нескольких групп, в то время как зал нередко образует одно це­лое, корпус, реагирующий единодушно (участие\*).

1. Социологический подход чаще всего ограничивается анкетированием публи­ки, когда выявляются ее состав, соц­иокультурные корни, вкусы и реакции (ГУРДОН, 279,1982). Анкетирование и тестирование, проводимые во время и после спектакля, позволяют уточнять результаты действия, соразмерять раз­личные реакции на спектакль, рассмат­риваемый как совокупность стимулов. Затем с помощью экспериментальной психологии и даже физиологии можно определить количественные параметры восприятия. Однако вовсе не гарантиро­вано более глубокое понимание мысли­тельного процесса постановки. Следо­вало бы увязать эту социологическую модель с восприятием театральных форм, не противопоставлять количест­венные статистические данные и каче­ственное восприятие форм, ибо (это должно быть девизом социокритики) «если что-то и есть истинно социально­го в литературе, так это форма» (ЛУКАЧ. Schriften zur Literatursoziologie, 413, 1961:71).
2. Семиология занята' определением смысла зрителем с помощью серии зна­ков представления, сходства и различий между разными означаемыми. Работа и наслаждение, испытываемые зрителем, состоят в том, чтобы беспре­станно осуществлять серию микровы­боров, мини-действий, чтобы фокусиро­вать, исключать, комбинировать, срав­нивать. Эта деятельность отражается на организации постановки. Эффект худо­жественного выступления, производи­мый на зрителя, замечает БРЕХТ, неза­висим от эффекта, производимого зри­телем на артиста. Публика регулирует театральное представление (117, 1976:265).

3

1. Эстетика восприятия ищет имплицит­ного или идеального зрителя. Она осно­вывается на спорном принципе, что "по­становка должна восприниматься и по­ниматься единственно правильным об­разом и что все приходит в порядок в зависимости от этого всесильного реци­пиента. В действительности все иначе: сценическое производство определяет­ся взглядом и желанием одного или мно­гих зрителей, придающих смысл сцене, понимаемой как варьируемое множест­во субъектов высказывания. Наслажде­ние, испытываемое зрителем, различно: способность поддаваться иллюзии, ве­рить или не верить (отрицание\*), ре­грессировать в инфантильной стуации, когда неподвижное тело без риска экспе­риментирует в ситуациях опасных, страшные или искусственно высоко оцениваемых. Как ограниченно уязви­мое общество, публика знает, что в ре­альности ей ничто не угрожает. В то вре­мя как кинофильм легко активизирует фантазм и поражает психику, в театре зритель, сознавая условности (четвертая стена, действующие лица, нагнетание эффектов и текст пьесы), управляет сво­ими эмоциями, создает театральное со­бытие, к сцене он идет «от себя». В тео­рии он мог бы участвовать в сцениче­ском действии — мешать, аплодировать или освистывать; в действительности он принимает этот ритуал, не нарушая того, что достигнуто тяжким трудом художни­ков театра.

'Дополнительная литература:

Poerschke, 1952; Rapp, 1973;

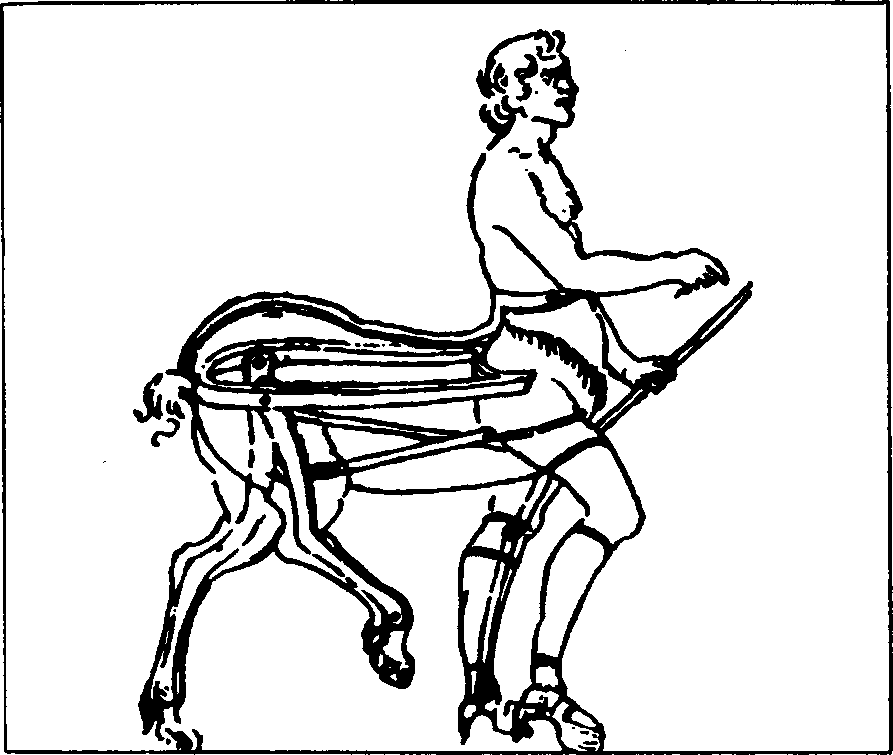
Ruprecht, 1976; Fieguth, 1979;

Turk, 1976; Haus, 1981, 1983;

Avigal et Weitz, 1985; Versus, 1985;

Pavis, 1985d; Wirth, 1985;

Schoenmakers, 1986.



ИГРА

Франц.:jeu; англ.:play, performance;

нем.: Spiel; исп.: juego, actuacidn.

1. Игра слов

А. Игра и ее производные Во французском языке нет параллель­ных оборотов—игра и театр (или пьеса), как в английском (to play, a play) или не­мецком (spielen, Schauspiel). Таким обра­зом, важный параметр представления, игровой, оказывается исключенным из воображаемого «означаемого» языка. Напротив, английский язык легко игра­ет словами и понятиями («А play is play», БРУК, 120,1968:157; «Theplay's the thing», Гамлет, II, 2), немецкий же язык именует актеров «игроками спектакля» (Schauspieler). И лишь в выражениях «иг­рать роль», «актерская игра» передается идея игровой деятельности. Недавно возникший термин игра драматическая \* симптоматически передает спонтанную и импровизированную традицию игры.

Б. Игра и высказывание Театральная игра (так раньше называ­лась сценическая игра, то, что актер дела­ет на сцене вне дискурса) представляет собой видимую и собственно сцениче­скую часть постановки. Она заставляет зрителя воспринимать совокупность со­бытия в значении его акта высказыва­ния. Даже чтение текста пьесы требует зрительного представления актерской игры, как об этом напоминает МОЛЬЕР будущим читателям: «Известно, что ко­медии пишутся только для того, чтобы их играли, вот почему я советую читать эту пьесу только тем, у кого достаточно зоркие глаза, способные за текстом уви­деть представление» («Любовь-цели- тельница». К читателю).

Для того чтобы понимать актерскую иг­ру, как читателю, так и зрителю необхо­димо соотнести процесс глобального высказывания (язык жестов, мимику, интонацию, качество голоса, ритм дис­курса) с произносимым текстом или складывающимся сценическим поло­жением. Игра разлагается тогда на се­рию знаков и единиц, которые обеспе­чивают когерентность (связность) пред­ставления и интерпретацию текста. Долгое время вопрос игры рассматри­вался под углом зрения искренно­сти/притворства актера: верит ли он в то, что говорит, взволнован ли или далек от этого и выступает только в качестве отвлеченного рупора своей роли. Отве­ты на эти вопросы разнятся в зависимо­сти от концепции производимого на публику эффекта, концепции социаль­ной функции театра. Концепция ДИД­РО (быть бесчувственным актером) — всего лишь формула игры, не теряющей контроля над собой, когда актер не стре­мится уверять всех в собственной одер­жимости и физическом перевоплоще­нии в персонажа: «Крайняя чувствитель­ность порождает посредственных акте­ров; посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров; полное отсутствие чувствительности со­здает величайших актеров» (Парадокс об актере, 183,1975). В настоящее время в работе с актерами на сцене режиссеры исходят не из пози­ций эмоциональности или мастерства. Преэеде всего они задаются вопросом, какую драматургическую и семиотиче­скую функцию выполняют пластика и мимика в рассматриваемом эпизоде. Нет такой естественной, органичной иг­ры, которая обошлась бы без условно­стей и воспринималась бы как очевидно универсальная: любая игра строится на кодифицированной системе поведения и действия (даже если публика не вос­принимает ее как таковую), которые вы­даются за правдоподобные, реалистиче­ские или искусственные и театрализо­ванные. Превозносить естественность, спонтанность, инстинктивность — зна­чит всего лишь претендовать на игру, от­вечающую эффектам естественности, в зависимости от идеологического кода, который в данный исторический мо­мент и для определенного типа публики решает, что является натуралистической и правдоподобной игрой, а что игрой де­кламационной и театрализованной. В театре тот выполняет свои задачи и до­бивается успеха, кто лучше всего владеет правилами и лишь производит впечат­ление, что работает без труда и не нужда­ется в правилах.

От актерской игры, начиная с ритма \*, который задается тексту, кончая языком жестов и представлением в целом, зави­сит интерпретация текста. Если игра протекает в медленном темпе, за преде­лами слышимого текста может развер­нуться весь дискурс, касающийся под­сознательного и историчности, как ком­ментарий или «подтекст» (СТАНИС­ЛАВСКИЙ), дублирующий исполняе­мый текст и противоречащий ему. Если игра проходит в быстром темпе (на ма­нер актерской игры прежних эпох), ком­ментарий менее ощутим или не претен­дует на то, чтобы быть воспринятым зрителем expressis verbis (отчетливо): «В традиции быстрой игры разыгрывается только то, что написано. Бессознатель­ное опускается» (ВИТЕЗ. Langue frangaise, 677, №56:32).

2. Игра и театр

А. Правила и условности Театр тесно связан с игрой принципами, правилами, формами. ЮИЗЕНГА дает следующее общее определение игры: «С точки зрения формы [...] игру можно оп­ределить как свободное действие, осоз­нанно вымышленное и выходящее за пределы повседневной жизни, однако способное полностью увлечь играюще­го; действие, лишенное какой бы то ни было материальной заинтересованно­сти и целесообразности, которое совер­шается в определенно очерченном вре­мени и пространстве, протекает в соот­ветствии с принятыми правилами и вы­зывает к жизни взаимоотношения групп, охотно окружающих себя тайной или подчеркивающих благодаря переодева­нию свою особость в обычном мире по­вседневности» (325, 1951). Это описа­ние игрового принципа может относить­ся и к сценической игре: здесь есть и вымысел, и маска, и ограниченность площадки сцены, и условности. Туг же приходит на ум деление: сцена/зал, ре­шительно разграничивающее исполни­телей и зрителей и, кажется, противоре­чащее духу игры. Совершенно опреде­ленно то, что только хэппенинг \* или игра драматическая\* объединяют всех в иг­ровом сообществе. Не существует, од­нако, театрального представления без соучастия публики, и пьеса имеет шансы на успех, только если зритель сам «про­игрывает» игру, то есть принимает ее правила и исполняет роль лица сопере­живающего или самоустраняющегося.

Б. Игровые аспекты театра Вместо того чтобы искать полную идентичность между игровым и теат­ральным замыслом, полезно выяснить, что общего имеет театр с некоторыми типами игры. Типология Р. КАЙ У А (129, 1958), по-видимому, охватывает то, что мы интуитивно подразумеваем (по крайней мере в западной перспек­тиве) поц игрой.

1. . Мимикрия (подобие): со времен АРИСТОТЕЛЯ театр существует ради имитации действий людей. В основном это положение сохраняется, если рас­сматривать мимесис \* не как фотогра­фическое воспроизводство реальности, но как транспонировку (абстракцию и воссоздание) человеческих событий. Актер всегда прибегает к persona (мас­ке), даже если он указывает на нее пальцем.
2. .Агон\* (соревнование): соперничест­во, комический или трагический конф­ликт — одна из основных движущих сил драматического жанра. Соотноше­ние сцена—зал есть также соотноше­ние соперничества: в классицистиче­ской драматургии сцена должна до­биться полной сопричастности зри­тельного зала, чтобы публика воспри­нимала сцену как автономный универ­сум. Что же касается эпического театра БРЕХТА, то он стремится вынести в зал сценическое противоречие, так, чтобы публика разделилась относи­тельно повествовательных и политиче­ских решений. Даже если это желание радикального деления отчасти прини­мает оборот наивного фанатизма по­литической активности, неопровержи­мо то, что подобная драматургия бла­гоприятствует развитию противоречий, противопоставляя друг другу различ­ные идеологии и решения.
3. .Апеа (шанс): во многих драматургиях были попытки строить эксперимент на случайности. Долгое время считалось, что исход драмы предрешался заранее и нет никакой возможности ввести слу­чайность в само представление. Самые смелые использовали ее в своих драма­тических построениях: например, театр абсурда\* или эксперименты в области алогичного повествования (ДЮРРЕН­МАТТ) удивляют публику непредсказуе­мостью фабулы, в которой действие принимает «наихудший оборот», «про­исходящий случайно» (ДЮРРЕНМАТТ. 21 очко по поводу физиков). Иногда ак­теры бросают жребий, выбирая развязку пьесы. Но только психодрама \*, игра дра­матическая\* или хэппенинг\* полностью вводят игровую случайность в «перфор- манс».

4). Иллинкс (головокружение): театр не играет в физическом смысле со зрите­лями, манипулируемыми до головокру­жения, зато он прекрасно симулирует головокружительные психологические ситуации. Идентификация\* и катар­сис\* в таком случае подобны соскаль­зыванию в бесконечные области фан- тазма или, как сказал бы РОБ-ГРИЙЕ, «постепенному соскальзыванию к удо­вольствию». Если главное правило те­атра, как повторяли драматурги, — нра­виться публике, то правило драматиче­ской игры — адаптировать свое зри­тельское видение к некоторым осново­полагающим принципам игры. От ludus, условной игры, к paida, спонтан­ной и анархической игре, палитра эмо­ций и комбинаций огромна.

3. Семиотическая теория игры?

Оставляя в стороне метафизику, где увязают соображения относительно универсальности игры, гуманитарные рассуждения об игровой природе чело­века, не вдаваясь в заботы психолога, справедливо отмечающего роль игры в психологическом и социальном фор­мировании ребенка, предложим семио­тическую теорию игры, рассматривая ее как моделирование и означивание реальности. Ведомый режиссером и текстом пьесы или сценария, актер располагает целой игровой програм­мой, которую он разрабатывает приме­нительно к будущему восприятию пуб­лики. Надо ли мимически противоре­чить тексту? Как взаимодействовать с другими актерами? Надо ли имитиро­вать существование персонажа или со­здать чистую условность? Игра отраба­тывается в ходе репетиций, затем пу­тем выбора мизансцен, решающих все эти технические проблемы. Каждый ответ требует создания пластических эпизодов, которые пытаются прими­рить все эти требования, определить положение вымысла в представлении, предоставить публике то, что она ожи­дает, и то, что будет для нее неожидан­ностью.

•Другие коррелятивные понятия: Восприятие, Зритель, Театр мира.

•Дополнительная литература: Caillois, 1958; Winnicott, 1975; Schechner, 1977; Dort, 1979; Sarrazac, 1981; Ryngaert, 1985.

ИГРА

Франц.: jew, англ.: medieval play; нем.: mittelalterliches Theater, исп.: obra medieval.

Средневековая драматическая форма (XII и XIII вв.). Термин соответствует латинскому ludus, означающему литур­гические представления, и or do, что значит: священный текст, «упорядо­ченный в тирады». Игра драматизирует эпизоды Библии, но с XIII в. расширяет тематику вплоть до светской Гнапри- мер, «Игра Листвы» АДАМ ДЕ ЛЯ АЛЛЬ), в которой сплавляются различ­ные формы: феерия, парабола, сатири­ческое обозрение, пастурель («Маль­чик и Слепой»).

•Другие коррелятивные понятия: Мистерия, Моралите, Соти, Фарс.

ИГРА

ДРАМАТИЧЕСКАЯ

Франц.: jeu dramatique; англ.: dramatic play, нем.: dramatisches Spiel; исп.: juego dramdtico.

Коллективная практика, объединяю­щая группу «игроков» (а не актеров), которые коллективно импровизируют на заранее избранную и (или) уточнен­ную ситуацией тему. Таким образом, снимается разделение на актера и зри­теля, делается попытка привлечь каж­дого к участию в разработке сцениче­ской деятельности (а не действия); при этом необходимо, чтобы индивидуаль­ные импровизации включались в об­щую задачу в ходе ее осуществления.

Конечной целью игры не является ни совместная постановка, которая в дальнейшем может быть представлена публике, ни катарсический поток пси­ходраматического типа, ни беспорядок и грубая шутка на манер хэппенинга\*, ни театрализованные будни. Цель дра­матической игры (если только можно определить функцию человеческой иг­ры\*) —донести до участников любого возраста основные механизмы театра (персонаж, условность, диалектику ди­алогов и ситуаций, динамику групп), а также, в равной мере, вызвать некое ощущение эмоциональной и физиче­ской раскованности во время игры и, косвенно, в частной жизни «игроков».

•Другие коррелятивные понятия: Взгляд, Выражение лица, Жест, Импровизация, Тело.

•Дополнительная литература: Barret, 1973; Barker, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Monod, 1983.

ИГРА И КОНТРИГРА

Франц.: jeu et contre-jew, англ.: play

and counterplay, нем.: Spiel und

Gegenspiel; исп.: juego у contra-juego.

Если допустить, что любой текст столь же заимствует из предшествующих тек­стов, сколь дает им новую информацию (интертекстуальность\*), можно пред­положить, что подобное же положение складывается и в игре актеров: эта игра заимствует другую манеру, стили и осо­бенно граничит с игрой других действу­ющих лиц пьесы. Вольно или невольно она цитирует манеры игры. В таком слу­чае для ее правильного восприятия не­обходимо прибегнуть к понятию интер- людийности.

Интерлюдийность нередко видна в дра­матургической структуре. Это случай па­родии\*: она понятна лишь тогда, когда осознается пародируемый объект, а так­же мотивы и технические приемы паро­дирующего объекта. Так, некоторые пассажи у БЮХНЕРА («Смерть Данто­на») или БРЕХТА («Святая Иоанна от скотобоен») расшифровываются с тру­дом, если не понятно цитирование шил- леровского пафоса \*. В более широком и конкретном смыс­ле интерлюдийность пронизывает ак­терскую игру (и не только в остранен- ной игре, по БРЕХТУ). Актер непре­менно включается в игру своих партне­ров: говоря об одном и том же, дейст­вуя с ними в одной и той же ситуации, он не может не воспроизводить неко­торые позиции• (attitudes), на нем не может не отражаться поведение других исполнителей: взаимодействие найдет, таким образом, свое отражение в ста­новлении «однородности» и постоян­ном заимствовании техники игры: так, «подавать реплику» — значит отвечать в точный момент, предшествующий «выпаданию смысла», дабы использо­вать импульс предшествующего дис­курса. Пластическое противодействие персонажу, с которым имеется конф­ликт, требует улавливания в его жестах неких позиции, которыми следует вос­пользоваться, чтобы лучше ему проти­востоять.

ИГРА И ПРЕДЫГРА

Франц.: jeu et prtjeu; англ.: acting and preactingy нем.: Spiel und Vorspiel; испjuego у juego previo.

Термин МЕЙЕРХОЛЬДА: «Предыгра так подготавливает зрителя к восприя­тию сценического положения, что зри­тель все подробности такового получает со сцены в таком проработанном виде, что ему для усвоения смысла, вложенно­го в сцену, не приходится тратить ника­ких усилий» (МЕЙЕРХОЛЬД, 449, 1975:129).

Этот прием, примененный в поста­новке 1925 г. «Учителя Бубуса» ФАЙ- КО, характерен для нарочито теат­ральной игры, а такке для «актера- трибуна». «Через подаваемые со сце­ны слова и через разыгрываемые сце­нические положения актер-трибун хо­чет передать зрителю свое к ним от­ношение, хочет заставить зрителя вот так, а не иначе воспринимать развер­тывающееся перед ним на сцене дей­ствие» (там же).

ИГРА НЕМАЯ

Франц.: jeu muet; англ.: stage business; нем.: stummes Spiel; исп.: juego (actuacidn) mudo.

См.: ИГРА СЦЕНИЧЕСКАЯ

ИГРА СЦЕНИЧЕСКАЯ

Франц.: jeu de sctne; англ.: stage business] нем.: aussere Handlung, Buhnengeschenen; исп.: juego esctnico.

Немое действие актера, который ис­пользует только свое присутствие или язык жестов для выражения чувства и ситуации до того, как начинает говорить, или во время произнесения реплик.

ИГРА ЯЗЫКОВАЯ

Франц.: jeu de langage; англ.:

language play; нем.: Sprachspiel;

исп.: juego de lenguaje.

По словам ВИТГЕНШТЕЙНА, язы­ковая игра должна «подчеркивать, что говорить на каком-либо языке есть часть деятельности, способа сущест­вования» (696, 1961, §23). Примени­тельно к театру это понятие представ­ляет пример действия словесного\* и может служить описанию того, как действует текст пьесы. В противопо­ложность ситуации драматической\*, когда действие порождается конф­ликтом между персонажами, языко­вой игрой может называться драмати­ческая структура, где любая фабула \* и любое драматическое содержание за­меняются стратегией дискурса и раз­витием актов высказывания (вне их результатов). Например, у МАРИВО параллельно видимой интриге пьеса строится в соответствии с историей сознания субъекта высказывания: происходит переход от «я сейчас вам скажу» к «все сказано» в конце пьесы. Главные действующие лица не пере­стают подстраивать друг другу линг­вистические ловушки, а признание становится поражением/победой сло­весного подстрекател ьства. Целое современное театральное тече­ние (ПИРАНДЕЛЛО, БЕККЕТ, ВИЛЬСОН, ХАНДКЕ) связано с раз­витием «фабулы» на ассонансах, ассо­циациях слов или референции по от­ношению к коммуникации и акту вы­сказывания. Как только язык перестает употребляться сообразно смыслу, он трансформируется в игру конструкции, мани пул ируемую как вещь, а не как знак.

•Другие коррелятивные понятия:

Дискурс, Пространство тексто­вое.

•Дополнительная литература:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Модальность и дентификаци и** | **Оценка** | **Способность восприятия** | **Нормы поведения + прогрессивное — регрессивное** |
| **а)ассоциативная** | **игра/соревнова­ние** | **поставить себя на место ролей всех участников** | **+ наслаждение сво­бодным существова­нием**  **— дозволенная избы­точность (ритуальная)** |
| **б) восхищения** | **идеальный герой** | **восхищение** | **+ соревнование — имитация** |
| **в) симпатии** | **несовершенный герой** | **жалость** | **+ моральный интерес — сентиментальность** |
| **г) катарсиса** | **а) страдающий герой** | **сильная трагиче­ская эмоция осво­бождение души** | **+ бескорыстный ин­терес** |
| **б) угнетенный ге­рои** | **насмешка, комическое осво­бождение** | * **удовольствие согля­датайства** * **насмешка** |
| **д) иронии** | **исчезнувший герой или**  **антигерой** | **удивление вызов** | **+ ответ сотворчест­вом, сенсибилизация восприятия —культ скуки, безраз­личия** |

Модальность идентификации зрителя с героем по А Р. ЖОССУ, 343,1977:220

Pavis, 1980с, 1983с; Наш, 1984.

ИДЕНТИФИКАЦИЯ

Франц.: identification; англ.:

identification, empathy, нем.:

Einfuhlung, Identifikation; исп.: identification.

Процесс иллюзии \* у зрителя, вообража­ющего, что представляемый персонаж— он сам (или актера, полностью «влезаю­щего в шкуру» своего персонажа). Иден­тификация с героем — феномен, имею­щий глубокие корни в подсознании. Со­гласно ФРЕЙДУ, это удовольствие про­истекает от катарсического признания Я другого, от желания приспособить к себе это Я, а также отличаться от него (см.: Отрицание\*). В театре, учитывая при­сутствие живых актеров, происходит идентификация нетолько с персонажем, но и с актером, воплощающим его.

1. Идентификация с персонажем

Это один из критериев удовольствия театральной коммуникации. НИЦШЕ, например, превращает его в основной драматический феномен «человек сам видит, что он отрешается от своей лич­ности и теперь поступает так, как будто бы он действительно живет в другом теле и вошел в характер другого лица» (НИЦШЕ. Происхождение трагедии, с. 96). Этот процесс содержит то, что, благодаря тексту пьесы или постанов­ке зритель в состоянии иметь суждение о персонаже. Если мы заключаем, что герой «лучше» нас, идентификация происходит через восхищение и на не­которой «дистанции», свойственной недоступному; если мы расцениваем, что он хуже, но не совсем виноват, идентификация произойдет из жалости (см.: Страх и жалость \*). Но, как показал МАННОНИ (421, 1969), «идентификация зрителя не огра­ничивается обозначением идентифика-цин с другим, но также идентификацией по отношению к другому».

1. Схема идентификации

При отсутствии научной теории эмоций, которая позволила бы различать различ­ные уровни восприятия (в зависимости от эффективности, процесса мышления, идеологического признания и т. д.), не­возможно предложить бесспорную ти­пологию идентифицирующих взаимо­действий с героем. Типология Г. Р. ЖОССА имеет достоинство ясного определения различительных критери­ев: предлагаются пять моделей иденти­фикации: ассоциативная, восхищения, симпатии, катарсиса, иронии (ЖОСС, 343,1977:220).

1. Критерии идентификации

Среди возможностей идентификации, катарсис и безграничное восхищение всегда составляли объект серьезной критики. Морализующая позиция осуж­дает катарсис, ибо он приучает зрителя к злу. Брехтовская критика театра иденти­фикации гораздо более радикальна: отождествление себя с героем подразу­мевало бы отсутствие критичности и предполагало бы то, что человеческая природа понимается как вечная, вне эпох и классов. Эта радикальная критика отчуждения зрителя рискует тем не ме­нее (если она доведена до крайности, а то и до абсурда, как у молодого БРЕХТА) нарушить равновесие оппозиции иден­тификация/острангине \*. Но любая идентификация с героем производится путем некоторого отхода от последнего, следовательно, путем некоторого отри­цания, хотя бы для того, чтобы утверж­дать свое превосходство или особость; наоборот, любая критика героя требует определенного восприятия его «психо­логии». Так играть (показывать) и жить (идентифицироваться с) — суть «дваан­тагонистических процесса, которые воссоединяются в работе актера» (БРЕХТ, 117,1979:47).

1. Идентификация и идеология

Некоторые критики марксистского и брехтовского направления, как Л. АЛЬ- ТЮССЕР (13,1965), предлагают выйти за пределы узко психологической кон­цепции идентификации, расширяя со­знание зрителя до инстанции, признаю­щей себя также в идеологическом содер­жании пьесы. Через восприятие персо­нажей и фабулы зритель принимает ми­фы и верования своей обыденной идео­логии. Идентифицировать себя — зна­чит поддаться впечатлению мнимой «очевидности» той или иной идеологии или психологии.

•Другие коррелятивные понятия: Герой, Зритель, Реальность пред­ставленная, Сострадание и страх, Узнавание.

ИЗБЫТОЧНОСТЬ

Франц.: redondance; англ.: redundancy; нем.: Redundanr, исп.: redundancia.

Заимствованное из теории информа­ции («чрезмерное изобилие в дискур­се», по определению словаря Робера) понятие избыточности целесообразно в семиологии\* театра. Оно касается свойств знаков повторять одну и ту же информацию, в частности включая ее в различные означающие системы. «Воспринимаемая вначале то как изъ­ян, то как бремя, избыточность на са­мом деле заслуживает того, чтобы ее рассматривали как наилучшую поддер­жку творческого мизансценирования. Без избыточности не возможна ника­кая коммуникация между сценой и за­лом; без нее означивание не привело бы к созданию спектакля, без нее спек­такль не смог бы затронуть интеллект зрителя» (КОРВЕН, 159,1985:27). Спектакль всегда более или менее из­быточен, с помощью различных озна­чающих он сообщает знаки, которые отсылают к означаемому, если не идентичному, то по крайней мере со­поставимому. Отсюда следует как ин­формационное обесценивание, так и возрастающая связность\* текста зре­лищного\*.

•Другие коррелятивные понятия:

Двусмысленность, Изотопия, Коммуникация словесная, Комму­никация театральная.

•Дополнительная литература:

Pavis, 1976а:40—55, 1985е; Corvin, 1978b, 1985.

изотопия

Франц.: isotopie; англ.: isotopy; нем.:

Isotopie; исп.: isotopta.

* 1. Изотопия семантическая: понятие, введенное А. ГРЕЙМАСОМ в семанти­ке. Изотопия — это «совокупность, изо­билующая семантическими категория­ми, дающая возможность единообраз­ного прочтения повествования, так как оно проистекает из частичных прочте­ний результатов высказывания и разре­шения их двусмысленности, руководст­вуясь стремлением к единообразию про­чтения» (281,1970:188). Проще говоря, изотопия — это путеводная нить читате­ля или зрителя в его поиске смысла, по­могающая ему перегруппировывать различные системы означающих в соот­ветствии с заданной перспективой. Это определение, подвергнутое критике КОРВЕНОМ (159, 1985:234), интерес­но по крайней мере тем, что отмечает связность\* театрального дискурса, не­смотря на разнообразие материалов и путей прочтения\* в частности показы­вает, благодаря каким процессам сцеп­ления изотопий читатель переходит от одного уровня текста к другому. Его можно расширить от плана содержания к плану выражения (РАСТЬЕ,523,1972) и в театральной постановке наблюдать за закономерностями, репризами, озна­чающими действиями всех значащих систем.

и

* 1. Изотопия действия: в театральном представлении не существует одной ос­новополагающей изотопии. Для опреде­ления изотопии следует анализировать сценическую постановку, искать черты, объединяющие спектакль (рекуррент­ные) и предоставляющие зрителю один путь его интерпретации. Сразу приходит на ум интегрирующая роль фабулы\* и действия \*, которые группируют и пере­рабатывают в одной повествовательной схеме совокупность сценических сис­тем. Для любой драматической эстетики, восходящей к АРИСТОТЕЛЮ, именно действие ведет все представление: «Дей­ствие как сущность драматического ис­кусства объединяет слово, актера, кос­тюм, декорацию и музыку в том смысле, в котором мы можем их идентифициро­вать в качестве различных проводников единого течения, переходящего либо от одного к другому, либо сразу через по­средство нескольких» (ГОНЗЛ, 317, 1971:19). В самом деле, представление многообразного движения (или красной нити) есть возможная конкретизация изотопии. Но современные спектакли, которые не строятся более на основе по- вествовательности и последовательного действия, прочитываются в соответст­вии с многими другими типами изото­пии, скорее связанными с означающими представления.

3. Изотопия представления: изотопия часто материализуется благодаря типу освещения, музыкальному или словес­ному рефрену, сквозной метафоре, се­рии образов, созданных в одном регист­ре, короче говоря, всему тому, что явля­ется неким признаком связности. Про­чтение спектакля зависит от нашей спо­собности узнавания и установления свя­зи между информацией, идущей от всех материалов представления. Это понятие приводит нас таким образом к понятию стратегии текста (или стратегии прочте­ния) или дискурса постановки.

•Другие коррелятивные понятия: Восприятие, Герменевтика, Дис­курс, Текст драматический, Текст зрелищный, Семиология.

•Дополнительная литература:

Rastier, 1972; Агтё, 1973; Ruffini, 1974.

ИЛЛЮЗИЯ

(От лат. illusio, ludere — играть; iUudere — обманывать)

Франц.: illusion; англ.: illusion; нем.: Illusion; исп.: ilusidn.

Театральная иллюзия возникает тогда, когда за реальное и подлинное мы при­нимаем то, что есть фикция (вымысел \* ), а именно художественное создание ре­ферентного мира, который предстает как мир возможный, якобы наш мир. Иллюзия связана с эффектом реально­сти\*, производимым сценой; она осно­вывается на психологическом и идеоло­гическом признании феноменов, уже знакомых зрителю.

1. Объекты иллюзии

изотопия

Иллюзия действительна для всех компо­нентов спектакля на различных уровнях и зависит от специфических модально­стей.

А, Представляемый мир Реалистически представленное сцени­ческое место, ще все точно воспроизво­дит означаемую реальность, дает рамку иллюзионистского представления. Для публики эта рамка выглядит «перене­сенной» из его собственной реальности на сцену. Там присутствуют типические для той или иной среды предметы, со­здающие для зрителя.эффект реально­сти, согласно классическому убежде­нию, что «единственное средство произ­водить иллюзию и поддерживать ее — это походить на то, что имитируется» (MAPMOHTEJIb, 426,1787).

Б. Сценография

Некоторые сценографии более пригод­ны, чем другие, для создания иллюзии: например, фронтальная сцена в италь­янской трагедии, которая обрамляет со­бытия и создает их перспективу, весьма пригодна для создания иллюзионист­ских эффектов обмана зрения.

В. Фабула

Для создания иллюзии фабула аранжи­руется таким образом, чтобы ощуща­лась ее логика и направленность, но при этом зрителю не предоставляется воз­можности полностью предвидеть конец. Зритель во власти «напряженного ожи­дания», не может отвратить свой взгляд от начертанной для него траектории, ве­рит в историю, повествуемую фабулой \*.

Г. Персонаж

иллюзия

У зрителя создается впечатление, что он видит реальный персонаж. Делается все, чтобы зритель идентифицировал (см.: Идентификация •) себя с ним.

отрицанию, занимает гораздо более уравновешенную и «практичную» пози­цию, более тонкую, чем альтернатива между эффектами реальности и ирре­альности. Так МАРМОНТЕЛЬ реко­мендует не доводить иллюзию до макси­мума и оставлять зрителю возможность осознавать, что он воспринимает образ реальности, а не саму реальность. Надо иметь «две одновременные мысли»: что вы «пришли посмотреть представление фабулы и что вы присутствуете при ре­альном факте; но первая мысль всегда должна превалировать, ибо иллюзия не должна восторжествовать в ущерб раз­мышлению^..] Чем ярче и сильнее ил­люзия, тем более она воздействует на ду­шу, и следовательно, тем меньше остав­ляет свободы, рефлексии и вовлеченно­сти в истину» (МАРМОНТЕЛЬ, 426, 1787, ст. «Иллюзия»). В этом вдумчивом контроле иллюзии мы недалеки от брех- товского требования восстановления «реальности театра как такового, что яв­ляется ныне предпосылкой реалистиче­ского отражения социального бытия» (БРЕХТ. Реалистический театр и иллю­зия, т. V, с. 81). То, что МАРМОНТЕЛЬ (в теории классицизма) и БРЕХТ (в тео- рии эпического театра) описывают здесь, есть не что иное, как феномен от­рицания\*.

3. Фабрикация иллюзии

и

В иллюзии нет ничего общего с таинст­венным феноменом: она зиждется на се­рии художественн ых условностей [[1]](#footnote-2). Изучение образа \* и знаков иконических \* показывает, что изобразительная реаль­ность не пассивная имитация, но она по­винуется совокупности кодов (см.: Коды в театре \*). «Вообще каждая эпоха при­думывает свои собственные рецепты иллюзионизма[...] Живопись, равно как и театр, и другие виды искусства, суть иллюзионизм, и его средства и цели свя­заны с неким состоянием общества, тем более с неким состоянием наших теори- тических и технических знаний, вплоть до меры реакций, которую тот или иной образ, проистекающий из некоего миро­понимания, навязывает коллективу» (ФРАНКАСТЕЛЬ, 244, 1965:224). Для иллюзии, как и для имитации нет таким образом окончательной формулы прав­дивого и естественного представления мира. Иллюзия и мимесис являются все­го лишь результатом театральных ус­ловностей.

4. Иллюзия и бессознательное

Поиск иллюзии связан, как это показал ФРЕЙД, с поиском удовольствия и двойным движением отрицания: мы знаем, что этот персонаж — это не мы сами, но все-таки, если бы это были мы! (МАННОНИ, 421, 1969). Театр есть «место возврата подавляемого» (ОС- ТЕРГААРД).

При иллюзии и идентификации извле­кается удовольствие из ощущения, что тот, кого мы воспринимаем, есть всего лишь другой и что мы не верим в на­стоящую иллюзию, но самое большее в иллюзию, что предшествующее Я (Я ребенка) могло бы испытать некогда в ином месте. Становится приятным на­блюдать «безнаказанно события, кото­рые были бы тяжкими в реальной жиз­ни. Иллюзия уменьшает боль, благода­ря уверенности, что, во-первых, на сцене действует и страдает другой че­ловек, и, во-вторых, речь идет только лишь об игре, которая не может причи­нить ни малейшего ущерба нашей лич- ной безопасности» (ФРЕЙД, 248, 1969, т. 10:163). Опыт катарсиса \* за­ставляет субъект пережить все, что он сдерживал в себе: ожидания и детские желания, бисквитное печенье «Мад­лен», как у ПРУСТА, и все прочее.

•Другие коррелятивные понятия:

Естественное, Реальность пред­ставленная, Реальность теат­ральная, Четвертая стена.

•Дополнительная литература:

Trott, 1970; Nouvelle Revue de psychanalyse, 1971; Reiss, 1971; Gombrich, 1972; Rivtere, 1978.

ИМБРОЛИО

Франц.: imbroglio; англ.: imbroglio, entanglement; нем.: Verwicklung] исп.: enredo.

Это итальянское слово (букв, «запутан­ность») означает сложную и запутанную ситуацию или интригу \*, которая мешает персонажам (и зрителям) ясно понимать стратегические позиции пьесы. Такова обычно ситуация в водевиле и комедии интриги.

Удовольствие, которое испытывает зри­тель, когда следит за развертыванием имбролио, смешивается с раздражени­ем, вызванным тем, что мы никогда не уверены, что хорошо и достаточно быс­тро понимаем события, и испытываем трудности в желании прийти к оконча­тельным выводам. С другой стороны, нередко удовольствие сводится к пре­одолению имбролио кратчайшим обра­зом или к упрощенному предвосхище­нию, что составляет особый интерес ко­медии интриг.

ИМЕНА

ДЕЙСТВУЮЩИХ лиц

Франц.: noms despersonnages\ англ.: names of characters; нем.: Fugu- rennamen; исп.: nombres de los personajes.

См.: АНТОНОМАЗИЯ

ИМИТАЦИЯ (ПОДРАЖАНИЕ)

(От лат. imitacio, соответствующе­го греч. mimesis)

Франц.: imitation; англ.: imitation; нем.: Nachahmung; исп.: imitacidn.

* + 1. Универсальность характеристики

В истории театра со времен АРИСТО­ТЕЛЯ вплоть до наших дней требование имитации все время возобновляется. Та­кая постановка вопроса обосновывалась исключительно идеологическими сооб­ражениями — надо было создать у зрите­ля иллюзию\* реальности, успокоить его правдоподобием (см.: Правдоподоб­ное\*): «Совершенство спектакля сво­дится к тому, что действие в нем имити­руется доподлинно, и зритель, непре­рывно подвергающийся обману, думает, что присутствует при самом действии» (ДИДРО, 183,1962:142). Высшим про­явлением такой эстетики имитации стал натуралистический театр, который при­зван подменить реальность.

* + 1. Цель имитации

Но имитация (подражание) — это очень широкое понятие, которое может при­меняться к самым разным объектам: же­стам, манере поведения, манере гово­рить, сценической среде\*, историческо­му событию\*, литературному образу. Именно поэтому в практике театраль­ной\* встречается имитация самых раз­ных видов, например, нет ничего общего между классическим текстом, «имитиру­ющим» греческий образец фабулы, те­матикой и натуралистической сценой, воссоздающей во всех подробностях буржуазный интерьер. Многозначность понятия «имитиация» приводит к тому, что его практически невозможно ис­пользовать. В действительности оно всегда сводится к некоторому набору правил, которые диктуются либо «хоро­шим тоном», либо соображениями прав­доподобия, либо стремлением постичь истину в последней инстанции. Когда речь идет о классицизме, имитация, как ее понимали древние, подразумевает подражание самой природе, пробному камню классической доктрины. Такая имитация требует овладения соответст­вующими приемами и знания соответст­вующих правил. Классическая имитация не подразумевает полного описания об­щественной жизни, она сосредоточива­ется на существенных чертах человече­ской психологии. Что касается терминов «природа» или «естественное», еще бо­лее расплывчатых, чем «имитация» или «мимесис», то они систематически ис­пользуются любой эстетической кон­цепцией и обозначают каждый раз от­личное от прочих соотношение с дейст­вительностью.

3. Имитация и кодификация

Литературоведческие теории в наши дни отрицательно относятся к использова­нию понятия «имитация», поскольку ис­следование художественных и литера­турных приемов \* показало, что это слово стыдливо прикрывает собой условно­сти\* и кодификации \*. Все, что происхо­дит на сцене, требует принятия зрителем определенных условностей: сцена выда­ет себя за целый мир, актер изображает героя, осветитель высвечивает реаль­ность и т. п. Имитация, таким образом, зиждется на кодах, которые призваны создавать иллюзию: «То что называют (обычно не вдумываясь в этот термин) имитацией реальности в театре, всегда, даже тогда когда никто об этом не подо­зревает, являясь чистейшей воды услов­ностью. Можно отказаться от декора­ций и костюмов, можно просто зачиты­вать текст, можно его играть, но все это в конечном счете не так существенно. Когда АНТУАН стремился «прибли­зиться» к реальности, речь шла лишь о том, чтобы провозгласить свой стиль или даже просто новую моду — не слиш­ком значительную и преходящую» (МАННОНИ, 421, 1969:166). Имита­ция и иллюзия существуют только в ди­алектическом единстве с противопо­ложными им понятиями — эффектом «разрушения иллюзии» и отрицанием реальности: «Надо чтобы было неправ­дой то, что мы не знаем, что это неправ­да». Театру принадлежит, таким образом, символическая роль, поскольку «в нем возможен возврат вытесненного в недо­пустимой форме» (МАННОНИ, 421, 1969:166).

4. Критика

«пассивной» имитации. Критический реализм

В эстетике и критике на сегодняшний день все сходятся на том, что слепое под­ражание действительности всего лишь догма.

Л

Говоря об имитации, воспроизведении объекта, мы тем самым, по определе­нию, предполагаем, что этот «идеаль­ный» объект заранее существует. Вслед за ПЛАТОНОМ мы рассматриваем ис­кусство как вторичную систему, подчи­ненную вечной идее, вечному образцу. Но теперь уже установлено, что самый последовательный реализм всегда пре­парирует действительность по-своему. Фабула, по словам БРЕХТА, всегда срязана «с подтасовкой и аранжиров­кой фактов, в которых проявляются идеи автора повествования и жизни, о взаимоотношениях людей (117, 1979:48).

Б.

Имитировать мир — это значит показы­вать его статичным, запечатленным на­веки в изображении. Любая философ­ская доктрина, проповедующая измен­чивость мира, должна прежде всего со­средоточить свое внимание на этом про­тиворечии. БРЕХТ даже скажет: «Совре­менный мир может быть воспроизведен в театре в том случае, если он мыслится как изменяющаяся структура» (БРЕХТ, 117,1967, т. 16:931)

В.

Эти «возражения и уточнения» в адрес эстетики подражания/имитации ясно раскрывают суть эстетики критического (или диалектического) реализма. Теория имитации/подражания в рамках брех- товского реализма ставит БРЕХТА в за­висимость от материалистической кон­цепции общественного развития: вос­производить следует не вечную суть че­ловека, а в точности отношения между людьми: сам человек изменчив. Таким образом, любое миметическое описание носит временный характер, его следует рассматривать с диалектических пози­ций: хороших, удачных имитаций не бы­вает.

•Дополнительная литература:

Culler, 1975; Genette, 1976;

Bartheseto/., 1982.

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Франц.: improvisation; англ.:

improvisation, нем.: Improvisation;

Stegreiftpiel; исп.: improvizacidn.

Техника драматической игры, когда ак­тер играет что-либо непредвиденное, не подготовленное заранее и придуманное в ходе действия.

Существует множество степеней им­провизации: придумывание текста на основе известной и очень четкой кан­вы (как в commedia deU'arte\*), игра дра­матическая• на заданную тему или от­вет на указание, полная пластическая и разговорная импровизация при отсут­ствии модели, вопреки условности и правилу (ГРОТОВСКИИ, 287, 1971, «Ливинг театр»), вербальная деконст­рукция (отступление от текста) и поиск нового «физического языка» (АРТО). Все философские концепции, касаю­щиеся способности к творческой изо­бретательности, противоречивым об­разом ответвляются от темы импрови­зации. Мода на подобного рода прак­тику объясняется в настоящее время отказом от текста и пассивной имита­ции, верой в освободительное могуще­ство тела\* и спонтанной творческой выдумки. Влияние экзерсисов ГРО- ТОВСКОГО, работы по созданию пер­сонажей в Театре Солнца и другого ро­да «дикая» (то есть неакадемическая) практика сцены в высокой степени способствовали созданию мифа о теат­ральной импровизации по формуле «сезам, откройся», против которой справедливо выступает М. БЕРНАР (88, 1976, 1977) как против разновид­ности экспрессионистской теории тела в искусстве.

•Другие коррелятивные понятия: Выразительность тела, Жест, Иг­ра драматическая, Творчество коллективное, Экспрессия.

•Дополнительная литература: Hodgson et Richards, 1974; Benmussa, Bernard et Asian in Revue d'erttetique, 1977:1—2; Ryngaert, 1977, 1985; Sarrazac et al., 1981; Monod, 1983.

ИНДЕКС

Франц.: index; англ.: index; нем.:

Index; исп.: indice.

1. Типология ПЕЙРСА

В типологии ПЕЙРСА (491, 1978) ин­декс (признак) есть знак «в динамич­ной (в том числе пространственной) связи и с индивидуальным объектом, с одной стороны, и со смыслом или па­мятью лица, для которого он служит знаком, с другой» (491, 1978:158). Ин­декс поддерживает отношение смеж­ности с внешней реальностью. Дым — признак огня. Походка вразвалку, воз­можно, — признак принадлежности че­ловека к профессии моряка. Палец, на­правленный на предмет, есть индекс, служащий для указания этого предме­та. Индекс определяет положение эле­ментов, которые иначе остались бы без пространственного и временного ука­зания. Этот тип знака часто встречает­ся в театре, ибо сцена создает ситуа­ции, которые значимы лишь в момент высказывания и в зависимости от при­сутствия персонажей. Открытость\* есть первая форма театральной комму­никации\* (ОСОЛСОБ, 479, 1981). Именно этот аспект семиологии \* тео­рия театра может развивать в традиции мимесиса \*, вместо того чтобы механи­чески заимствовать типологию ПЕЙР­СА.

2. Форма индекса в театре

Когда используется лингвистический текст, аппарат высказывания\* (личные местоимения, указания времени и про­странства, система глаголов) функцио­нирует как конкретное определение си­туации сообщения.

Включаются другие указательные фор­мы, специфически сценические: пла­стика, проксемические (см.: Проксеми- ка \*) отношения между актерами, взаи­модействие взглядов. Эти знаки связаны с присутствием на сцене актера, с общим ритмом представления, более или менее прямым или остраненным прочтением \* фабулы. Индекс имеет капитальное зна­чение для сцепления различных момен­тов действия: он обеспечивает смеж­ность и непрерывность эпизодов и та­ким образом является гарантом связно­сти фабулы.

•Другие коррелятивные понятия:

Дейксис, Знак иконический, Сим­вол.

• Дополнительная литература: Barthes, 1966а; Pavis, 1976а; Есо, 1978.

ИНЖЕНЮ

Франц.: ingtnue; англ.: ingenue; нем.: Ingenue (Naive); исп.: ingenua.

Сценическое амплуа\*, исполнительни­ца ролей юных девушек (реже — моло­дых людей), наивных, невинных и нео­пытных в жизни (например, Аньес в «Школе жен» МОЛЬЕРА, Кандид ВОЛЬТЕРА).

ИНТЕРЕС

Франц.: intMs; англ.: interest; нем.:

Interesse; исп.: interns.

Термин классицистической драматур­гии: это характеристика драматургиче­ского произведения, способного про­будить у зрителя сильные эмоции, все то, что «вызывает сильные пережива­ния у человека», то, что является «по­длинным источником длительной эмо­ции» (ФОНТЕНЕЛЬ). Как отмечает

МАРИВО, интерес в большой трагедии вызывают не столько сами события, сколько способ их рассмотрения, тем более что интерес этот рассеян, везде­сущ, а не просто закреплен за какими- то сюжетными ходами.

ИНТЕРЛЮДИЙНОСТЬ

Франц.: Шег1исиШё; англ.: interplay; нем.: Spiel und Gegenspiel; исп.: interaccidn.

См.: ИГРА И КОНТРИГРА

ИНТЕРЛЮДИЯ

(От лат. interiudere — играть в ин­тервалах)

Франц.: interlude; англ.: interlude; нем.: Zwischenspiel; исп.: interludio.

Музыкальная композиция, исполняе­мая между актами спектакля для иллю­стрирования или варьирования тональ­ности пьесы, смены декораций и обста­новки. В более широком смысле — вся­кое словесное или мимическое пред­ставление, прерывающее сценическое действие (интермедия \*).

ИНТЕРМЕДИЯ

Франц.: intermide; англ.: in­termezzo; нем.: Intermezzo; Zwischenspiel; исп.: intermedio.

Дивертисмент (акробатический, дра­матический, музыкальный и т. д.), представляемый в антрактах пьесы: хор\*, балет\* или сайнет\*. В средние века представления мистерий преры­вались сценами или пением, в которых Дьявол и Бог комментировали пред­шествовавшие действия. В эпоху Воз­рождения в Италии интермедии между актами основной пьесы составлялись из сцен на мифологические сюжеты. Существует французское слово entremes (легкое блюдо, подаваемое пе­ред десертом), дивертисмент. Иногда во время королевских приемов пред­ставлялись драматические или музы­кальные интерлюдии\*. В XVII в. во Франции развлечением в антрактах служили балеты (например, в комедиях МОЛЬЕРА «Мещанин во дворянстве» или «Мнимый больной»). Когда интер­медия достаточно длинна и тщательно отработана, она тяготеет к самостоя­тельному спектаклю, одноактной пьесе или леве де ридо \*.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Франц.: interpr&etion; а н гл.: interpretation; нем.: Interpretation; исп.: interpretacidn.

В качестве критического подхода чита­теля или зрителя текста и сцены интер­претация имеет целью определение смысла и значения. Интерпретация схо­дится с герменевтикой \*; она относится к процессу производства спектакля «авто­рами», а также к процессу восприятия его публикой.

1,Интерпретация постановки

Текст пьесы невозможно сыграть «не­посредственно», без предварительной драматургической работы, предназна­ченной для выбора важнейшего аспекта произведения, который следует выде­лить на сцене. Как только прочтение со­стоялось, конкретное воплощение про­изведения становится зависимым как от эпохи и обстоятельств постановки, так и от публики, к которой это представление обращено.

2. Актерская интерпретация

Диапазон актерской интерпретации колеблется от игры, определенной и предусмотренной автором и постанбв- щиком, до собственного, самостоя­тельного переложения, полного пере­воссоздания произведения актером, на основании средств, находящихся в его распоряжении. В первом случае интер­претация тяготеет к стушевыванию, с тем чтобы позволить проявиться наме­рениям актера или режиссера; артист не берет на себя роль лица, использую­щего сообщение и трансформирующе­го его для передачи: он всего лишь ма­рионетка. Во втором случае, напротив, в интерпретации полностью заключа­ется созидание смысла, когда знаки производятся не как следствие заранее существующей системы, но как струк­турирование и производство этой сис­темы. Со времени появления постано­вок, отрицающих слепое подчинение всесильному тексту в его единствен­ном значении, интерпретация является уже не вторичным языком, а составля­ет материю спектакля.

3. Интерпретация читателя или зрителя

А. Герменевтический подход «Интерпретировать текст [...] это не значит искать его скрытый смысл, это значит следовать за развитием смысла к его референции, то есть некоему ми­ру, или бытию-в-мире, открытом пе­ред текстом. Интерпретировать — значит развернуть новые связи, уста- навливемые дискурсом между челове­ком и миром» (РИКЁР, 535, 1971:1014).

Нельзя, как на это претендовала семио­логия коммуникации\*, механически приложенная к литературе и искусству, пренебрегать понятиями герменевтики и интерпретации. Интерпретация допу­скает разнообразные конкретизации и всевозможные прочтения одного и того же произведения; она предлагает оце­нивать продуктивную работу зрителя по творческому восприятию, его герменев­тическое отношение к спектаклю: «От­ношение зрителя к спектаклю, чаще всего сбивчивое, лишенное определен­ности, двусмысленное; ему дано не до­биваться осмысления, но присутство­вать при рождении смысла, создавать его в связи со спектаклем, столь случай­ным, что он, конечно, не заслуживает этого названия, однако вполне может именоваться интерпретацией» (КОР- ВЕН, 159,1978:15).

Б. Семиотика и семантика Определение, данное БЕНВЕНИСТОМ (83,1974:43—67), различающее семио­тическое измерение, закрытую систему отличий между знаками, и семантиче­ское измерение, открывающее систему в направлении мира и дискурса, положе­ния и исполнителя, позволяет устано­вить разницу между смыслом представ­ления и его значением. Если смысл опи­сывает имманентное функционирова­ние произведения (его структуру), то ин­терпретация охватывает представление во внешних системах определенной эпохи, истории и субъективного подхода зрителя.

В. Плюрализм интерпретаций Критическая работа с текстом или сце­ной имеет в виду выбор между (пробле­матичным) поиском центра тяжести, статической интерпретацией и множе­ственностью интерпретационных на­правлений. Эта последняя возможность, по-видимому, пользуется предпочтени­ем практиков, нередко приверженцев плюрализма, откликающихся на выводы Р. БАРТА: «Интерпретировать текст — это не значит придать ему единственный смысл (более или менее обоснованный, более или менее свободный), напротив, это значит оценить, к какому множеству он принадлежит» (59,1970:11).

•Другие коррелятивные понятия:

Визуальное и текстуальное, Текст

драматический, Текст и сцена.

•Дополнительная литература:

Ricoeur, 1965; Barthe, 1966b;

Zausse, 1977; Pavis, 1980c, 1983a.

ИНТЕРТЕКСТ

Франц.: intertexte; англ.: intertext; нем.: Intertext, исп.: intertexto.

См.: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Франц.: intertextualiU; англ.: intertextuality; нем.: Intertextualitat; исп.: intertextualidad.

В недавно созданной теории интертек­стуальности (КРИСТЕВА, 381, 1969; БАРТ, 59, 1973а) постулируется, что текст понятен только благодаря функ­ционированию предшествующих ему текстов, которые, трансформируясь, воздействуют на него.

Равным образом драматургический и зрелищный текст располагается внут­ри драматических композиций и сце­нических приемов. Некоторые режис­серы без колебаний включают в ткань разыгрываемого произведения посто­ронние тексты, связанные с пьесой лишь тематически, пародийно или с целью разъяснения (ВИТЕЗ, ПЛАН- ШОН, МЕСГИХ). Таким образом, увя­зываются и ставятся диалоги цитируе­мого произведения и текста оригинала (ВИТЕЗ, например, цитирует АРАГО­НА в «Андромахе»). Эту технику следу­ет отличать от простого включения многочисленных мизансцен в соци­альный или политический контекст: поиск интертекста трансформирует текст оригинала как в плане означае­мых, так и в плане означающих; он взрывает линейную фабулу\* и теат­ральную иллюзию, сопоставляет два, нередко противоположных, ритма и типа письма, остраняет текст оригина­ла, настаивая на его материальности. Интертекстуальность существует и тогда, когда в одних и тех же декораци­ях, нередко с участием одних и тех же актеров, режиссер ставит одновремен­но два текста, неизбежно перекликаю­щихся между собой (например, ВИТЕЗ в своей мольеровской тетралогии, А. ДЕЛЬБЕ в трех постановках РА­СИНА, театр «Аквариум» в «Посторон­ней» МЕТЕРЛИНКА и пьесе ФЕИДО «Леони пришла раньше»). Интертек­стуальность заставляет искать связь между двумя текстами, создавать тема­тическое сближение, расширять гори­зонты прочтения.

•Другие коррелятивные понятия: Дискурс, Игра, Контригра, Цита­та.

•Дополнительная литература: Bakhtine, 1970; Texte, №2, 1983 (библиография); Ruprecht, 1983; Pavis, 1983а, 1986а; Lehmann in Thomsen, 1985.

ИНТОНАЦИЯ

Франц.: intonation; англ.: intonation; нем.: Betonung, Intonation, Tonfatt; исп.: entonacidn.

См.: ГОЛОС, ДЕКЛАМАЦИЯ

ИНТРИГА

(От лат. intricare — запутывать — в ит. языке образовалось слово intrigo)

Франц.: intrigue; англ.: plot, story; intrigue; нем.: Handlung, Intrigue; исп.: intriga.

В классическом языке встречается так­же глагольная форма: «Умение интри­говать (d'intriguer) состоит в связыва­нии событий, так чтобы здравомысля­щий зритель всегда находил резон, его удовлетворяющий» (ДИДРО. О драма­тической поэзии, 183,1758).

1. Совокупность действий, образую­щих узел пьесы (романа или фильма). «В действии поэмы под интригой под­разумевается совокупность обстоя­тельств и эпизодов, интересов и ха­рактеров, из которых в ожидании со­бытия проистекают неуверенность, любопытство, нетерпение, тревога и т. д.[...] Таким образом, интрига поэ­мы должна составлять цепь, каждое звено которой представляло бы эпи­зод» (МАРМОНТЕЛЬ, 426, 1787). Действие и интрига рассматриваются критикой архаически. Их следует чет­ко различать.
2. Интрига ближе к английскому тер­мину plot, чем к слову story. Как и plot, интрига акцентирует причинность со­бытий, в то время как story (история) рассматривает события в их временной последовательности. В противоположность действию инт­рига представляет детальную последо­вательность неожиданных поворотов фабулы\*, переплетение и серию конф­ликтов\*, препятствий и средств, упот­ребляемых действующими лицами для их преодоления. Она описывает внеш­ний, видимый аспект драматического развития, а не глубинное движение внутреннего действия. «Интрига есть сюжет пьесы, игра обстоятельств, узел событий. Действие есть глубинный ди­намизм этого сюжета» (СИМОН, 596, 1970, ст. «Интрига»). Отметим, что РИКЁР (535, 1983) переводит аристо­телевский миф (mythos) как «интрига» или «упорядочение фактов в системе», при этом поэтика становится искусст­вом создания разного рода интриги (см. таблицу ниже).
3. Актантная модель \*, действие и инт­рига составляют три разных уровня абс­тракции, которые показывают переход между системой персонажей и действия и конкретной реализацией пьесы в инт­риге.

Таблица распространенных оппозиций терминов

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | **Теория лите­ратурного ди­скурса** | **Ар и стоте- левская кон­цепция и ан­тиаристоте­левская (брех- товская) кон­цепция** | **Англосак­сонская кри­тика** | **Русские формалисты (ТОМА- ШЕВСКИЙ, 643,1965)** | **Ж. ЖЕНЕТТ (259,1966)** |
| **А** | **Повествуемая история или действие (значение 2)** | **Фабула (значение 1 Б)** | ***Story*** | **Фабула** | **Повествуемая история** |
| **В** | **Повествую­щий дискурс или интрига** | **Фабула**  **(значение**  **1В,Г)** | ***Plot*** | **Сюжет** | **Наррация (дискурсив­ное представ­ление исто­рии, акт гово­рения)** |

1. Комедия интриги\* — это пьеса с многочисленными неожиданными по- воратами; суть комического основыва­ется при этом на повторении и варьи­ровании усилий или неожиданных раз­вязок\*. Некоторые пьесы МОЛЬЕРА («Проделки Скапена»), ШЕКСПИРА («Комедия ошибок») или БОМАРШЕ(«Женитьба Фигаро») суть комедии ин­триги.

•Другие коррелятивные понятия: Анализ повествования, Драматур­гия.

•Дополнительная литература: Gouhier, 1958; Reichert, 1966; Olson, 1968а.

ИНТРИГА ВТОРИЧНАЯ

Франц.: intrique secondaire; англ.: subplot, byplay, нем.: Nebenhandlung; исп.: intriga secundaria.

Вторичная интрига (или контринтрига) дополняет центральную интригу и идет параллельно, комментируя ее, повто­ряя, варьируя или остраняя. Как прави­ло, в ее состав входит меньшее количе­ство персонажей, они драматургически менее значимы. Связь вторичной инт­риги с основным действием иногда очень отдалена, вплоть до того, что фа­була становится автономной. Этот при­ем, использовавшийся в основном в драматургии елизаветинской эпохи, достаточно часто встречается и в клас­сицистической драматургии; нередко он противопоставляет коллективное действие\* частному, благородную игру комической или гротескной игре (ШЕКСПИР, МОЛЬЕР), пародиро­ванный план пародирующему плану, историю хозяев истории слуг (МАРИ­ВО). Часто, хотя и необязательно, обе интриги в конечном счете идут на­встречу друг другу и сливаются в одно действие.

•Другие коррелятивные понятия: Анализ повествования. Изотопия, Фабула.

•Дополнительная литература:

Scherer, 1950; Klotz, 1960; Reichert, 1966; Pfister, 1977.

ИРОНИЯ

(От греч. euronia — притворство ) Франц.: ironie; англ.: irony, нем.: Ironie', исп.: ironla.

Высказывание является ироничным, когда за явным и прямым значением открывается иной глубинный, а иногда противоположный смысл (антифраза). Отдельные знаки (интонация, ситуа­ция, знание описываемой реальности) более или менее прямо указывают на необходимость замены явного смысла его противоположностью. Распознание иронии доставляет удовольствие, по­скольку таким образом человек демон­стрирует свою способность к экстра­поляции и поднимается над объеден­ным смыслом.

1. Ирония персонажей

Используя средства языка, персонажи способны прибегать к вербальной иро­нии: они смеются друг над другом, заяв­ляют о своем превосходстве над партне­ром или ситуацией. Этот тип иронии не обладает специфически драматически­ми (прагматическими) характеристика­ми, но хорошо адаптируется к сцениче­ской интерпретации, так как ситуация должна выявить персонажи, впавшие в заблуждение, или же жестом, интона- циеи, мимикой опровергнуть очевидное послание, заключенное в тексте. СО­КРАТ «создает театр», пользуясь дья­вольской иронией, чтобы заставить сво­их собеседников открыть ему то, что они не способны сформулировать. Елгоп — это тот, кто, разыгрывая неведение, не­смотря на свою слабость, достигает цели зачастую за счет гротескного буффона\* (алазон\*).

2. Драматическая ирония

Драматическая ирония часто связана с драматической ситуацией. Зритель чувствует иронию, когда воспринимает элементы интриги, скрытые от персо­нажа и не позволяющие последнему действовать со знанием дела. Зритель всегда, но в различной степени, чувст­вует драматическую иронию в той ме­ре, в какой кажущиеся независимыми и свободными Й персонажей подчине­ны в действиетльности центральному Я драматурга. Ирония является в этом смысле в высшей степени драматиче­ской ситуацией, поскольку зритель по­стоянно ощущает свое превосходство по отношению к сценическому дейст­вию. Включение внутренней коммуни­кации (см.: Коммуникация несловес­ная\*) — между персонажами — в кон­текст внешней коммуникации —между сценой и залом — открывает возмож­ность для любых комментариев на те­му ситуации и протагонистов. Несмот­ря на наличие четвертой стены\*, ко­торая должна ограничивать вымысел от внешнего мира, драматург часто ис­пытывает искушение обратиться не­посредственно к публике-сообщнице, взывая к ее знанию идеологического кода и к ее герменевтической деятель­ности (см.: Герменевтика\*) с целью за­ставить понять истинный смысл ситу­ации. Ирония играет роль элемента ос­тр анения \*, разрушающего театраль­ную иллюзию и призывающего аудито­рию не воспринимать содержание пье­сы буквально. Ирония указывает на то, что носители повествования (актер, драматург, автор) могут в конце концов всего лишь рассказывать небылицы. Она приглашает зрителя к осознанию необычности ситуации и призывает ничего не воспринимать в качестве расхожей монеты, предварительно не подвергнув критическому осмысле­нию. Театральному вымыслу словно предшествует пометка «использовать на свой страх и риск», он словно под­вергается потенциальному иронично­му суждению: вписывающаяся в текст ирония прочитывается более или ме­нее ясно, но она опознается только че­рез внешнее вмешательство зрителя и всегда сохраняет определенную дву­смысленность (отрицание\*). Драматическая структура иногда стро­ится в соответствии с оппозицией между основной интригой и второстепенной шутовской (см.: Развязка\*), находящи­мися в постоянном соперничестве. У бо­лее современных авторов, например у ЧЕХОВА, ирония организует структуру диалогов: она зиждется на непрерывном воспроизводстве двусмысленностей, порождающих новые двусмысленности и завершающихся демотивациями Пер­сонажей и стратегии прочтения, которая делает возможными взаимоисключаю­щие интерпретации, отказываясь от эксплицитных решений.

3. Трагическая ирония

Трагическая ирония (или ирония судь­бы) является частным случаем драма­тической иронии, когда герой полно­стью заблуждается относительно свое­го положения и находится на пути к ги­бели, хотя ему самому кажется, что вы­ход может быть найден. Наиболее зна­менитым примером может служить ис­тория Эдипа, «ведущего следствие», в ходе которого он открывает собствен­ную виновность. Трагическая ирония часто соприкасется с «черным» юмо­ром: Валленштейн, герой пьесы ШИЛ­ЛЕРА, например, заявляет за несколь­ко мгновений до смерти: «Подольше бы хотелось мне поспать...». Отелло го­ворит о «честном Яго» и т. д. Но не персонаж, а публика осознает двойст­венность языка, моральных и полити­ческих ценностей. Герой совершает ошибку из-за избытка доверия (гиб- рис\* у греков), а также ошибки в упот­реблении слов и семантической дву­смысленности дискурса: «Трагическая ирония может заключаться в том, что­бы показать, как в ходе драмы герой оказывается буквально пойманным на слове, которое оборачивается против него, принося горький опыт смысла, от понимания которого он упорно отка­зывался» (ВЕРНАН, 666,1972:35). Открытие иронии внутри трагического конфликта сравнительно недавно стало достоянием истории литературной кри­тики. Оно относится к романтической эпохе, когда ирония предстает как прин­цип произведения искусства, авторской совести в произведении и неумолимого контраста между субъективизмом лич­ности и объективностью слепой и беспо­щадной судьбы, «ясного осознания веч­ного движения, всеобщего и бесконеч­ного хаоса», как сказал ШЛЕГЕЛЬ (580, 1814), один из теоретиков романтиче­ской иронии.

'Дополнительная литература:

Sharpe, 1959; Behler, 1970; States,

1971; Booth, 1974; Linguistique et

semiologie, №2, 1976; Pottique,

№36,1978; Rozik, 1986.

ИСКУССТВА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Франц.: arts de la representation; англ.: performing arts; нем.: darstettende Kiinste; исп.: artes de la representacidn.

1. Этот родовой термин объединяет ис­кусства, основанные на представлении или обновлении его компонентов (сце­на, актер, образ, голос и т. д.). При этом обязательно наличие образа/ представ­ления, который выполняет роль озна­чающего (аудиовизуальные средства) ради означаемого, становящегося ре­зультатом, целью и завершением пред­ставления (см.: Представление теат­ральное\*), означаемого, никоим обра­зом не застывшего и неокончательно­го. Театр разговорный, музыкальный или театр мимики и жеста, балета, опе­ры и оперетты, цирк и кукольный те­атр, а также искусства массовые — ки­но, телевидение, радио — суть искусств представления.

2. Эти искусства характеризуются се­миотической стороной представления — воспроизведением и двойным уров­нем: представляющее — картина, сцена и т. д. и представляемое — реальность образная или символизированная. Представление всегда есть воспроиз­ведение: события в прошлом, истори­ческого персонажа, реального предме­та. Отсюда впечатление, что в картине дается лишь вторичная реальность. Но театр — единственное изобразительное искусство, которое «представляется» зрителю один-единственный раз, даже если оно заимствует свои выразитель­ные средства из множества внешних систем.

•Другие коррелятивные понятия: Искусство сценическое, Искусство театральное, Средства массовой информации и театр, Театраль­ность.

искусство

ДРАМАТИЧЕСКОЕ

Франц.: art dramatique; англ.: dramatic art; нем.: dramatische Kunst; исп.: arte dramdtico.

Выражение часто употребляется в са­мом широком смысле слова «театр» для обозначения как артистической практики (посвятить себя театру), так и вообще драматических пьес, текстов, драматической литературы, являю­щейся письменной основой для пред­ставления или постановки. Таким об­разом, драматическое искусство — это литературный жанр и практика, свя­занная с игрой актера, воплощающего или представляющего персонаж перед публикой.

•Другие коррелятивные понятия: Сущность театра, Специфика те­атральная, Театральность.

•Дополнительная литература:

Arnold, 1951; Asian, 1963; Mrlian, 1981.

ИСКУССТВО СПЕКТАКЛЯ

Франц.: arts du spectacle; англ.: performing arts; нем.: darsteUende Aiinste; исп.: artes del espectdculo.

См.: СПЕКТАКЛЬ

ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОЕ

Франц.: arts de la seine; англ.: performing arte; нем.: Buknenldinste; исп.: artes de la escena.

Искусство сцены связано с непосредст­венным представлением художествен­ного произведения не передаваемого в записи через средства массовой инфор­мации. Английский эквивалент (per­forming arts) удачно передает основную идею сценического искусства: оно «ис­полняется», творится непосредственно, hie и nunc, для публики, присутствующей на представлении: драматический театр, музыкальный театр, театр танца, театр мимики и жеста, балет, пантомима, опе­ра суть наиболее известные примеры. Несущественны форма сцены и соот­ношение сцена — зрительный зал; су­щественна непосредственность комму­никации с публикой через «исполните­лей» (актеров, танцовщиков, певцов, мимов и т. д.).

•Другие коррелятивные понятия:

-Искусства представления, Искус­ство театральное. Театраль­ность.

ИСКУССТВО ТЕАТРАЛЬНОЕ

Франц.: art ttedtral; англ.: theatre art; нем.: Theaterkunst, исп.: arte teatraL

Театральное искусство — сочетание слов, содержащее все противоречия те­атра: автономно ли это искусство вместе со своими законами и эстетической спе- цификой (см.: Специфика театраль­ная•) или же это только совокупный ре­зультат (синтез, конгломерат или совме­щение) нескольких искусств (живописи, поэзии, архитектуры, музыки, танца и жеста)? В истории эстетики существуют обе точки зрения. Следует прежде всего выяснить происхождение и западную традицию театрального искусства.

1. Происхождение театра

Бесконечное богатство форм и теат­ральных традиций, сложившихся на протяжении истории, возможность од­ного, даже самого общего, определения театрального искусства. Этимология греческого слова theatron, означавшего место, где собирались зрители, чтобы смотреть представление, лишь частично передает одно из слагаемых этого искус­ства. В самом деле, искусство, предназ­наченное преимущественно для зри­тельного восприятия, своего рода инс­титуционализированного созерцания, театр тем не менее часто сводился к ис­кусству драматургии, литературному жанру, зрелищная сторона которого со времен АРИСТОТЕЛЯ рассматрива­лась в качестве аксессуара, неизбежно зависимого от текста. Множеству театральных форм и драма­тических жанров соответствует разно­образие материальных, социальных и эстетических условий театрального де­ла: что общего, например, между прими­тивным обрядом, бульварной пьесой, средневековой мистерией или спектак­лем, созданным в индийской или китай­ской традиции?

Социологи и антрополог затрудняются выделить совокупность причин, опреде­ляющих потребность человека в театре. Но независимо друг от друга, а иногда и единодушно они указывали на стремле­ние к подражанию; вкус к игре как среди детей, так и взрослых, изначальную це­ремониальную функцию; потребность рассказывать истории и безнаказанно смеяться над тем или иным состоянием общества; наслаждение, испытываемое актером при перевоплощении. Проис­хождение театра, видимо, имело риту­альную или религиозную основу, и инди­вид в числе группы лиц сам участвовал в церемонии, прежде чем поручил эту за­дачу актеру или священнику. Театр лишь постепенно отошел от своей магической или религиозной сущности и, для того чтобы бросить вызов обществу, ему сле­довало стать достаточно сильным и не­зависимым: отсюда возникавшие в его истории трудности, которые характери­зуют отношение к власти и закону. У со­временного театра нет ничего общего с культовым источником, за исключением некоторых экспериментов возвращения к мифу или к церемонии, которые вслед за экспериментами АРТО ведут поиск первозданной чистоты театрального действия, а его формы настолько разно­образны, что он вполне отвечает много­численным новым эстетическим и со­циальным функциям. Развитие театра тесным, образом связано с эволюцией общественного и технологического со­знания: не потому ли время от времени ему предсказывают неминуемую гибель ввиду засилья средств массовой инфор­мации\* и массового искусства.

2. Западная традиция

Если вопрос о сущности и специфично­сти театрального искусства всегда со­держал в себе нечто идеалистическое и метафизическое, весьма далекое от ре­альной практики театра, то можно по крайней мере перечислить некоторые черты этого искусства, характерные для нашей западной традиции от Древней Греции до сего времени. Понятие «ис­кусство» отличается от понятий «ремес­ло», «техника» или «обряд»: театр, даже если в его распоряжении имеются раз­нообразные технические средства (игра, сценография и т. д.) и определенное ко­личество традиционных и незыблемых действий, выходит за рамки каждой из этих составляющих частей. Всякий раз он представляет действие (или мимети­ческое представление какого-либо дей­ствия) благодаря актерам, воплощаю­щим действующих лиц или показываю­щим их публике, собравшейся одновре­менно и в одном месте, более или менее обустроенном. Текст (или действие), те­ло актера, сцена, зритель—такова необ­ходимая цепь всякой театральной ком­муникации. Каждое звено этой цепи принимает, однако, весьма различные формьп иногда текст не соблюдается и заменяется нелитературным стилем иг­ры, даже если это определенный, пред­назначенный для чтения текст; тело ак­тера теряет свою функцию человеческо­го присутствия, когда режиссер-поста- новщик делает из него сюрмарионетку \* или когда оно заменяется предметом или сценическим механизмом, предус­мотренным сценографией; сцена не обязательно оборудуется в здании, спе­циально построенном для театральных представлений: городская площадь, ан­гар и т. д. прекрасно годятся для теат­ральной деятельности; зрителя невоз­можно полностью исключить без того, чтобы не превратить театральное искус­ство в драматическую игру, в которой каждый участвует, как в ритуале, не нуж­дающемся в постороннем взгляде для его исполнения, или же в «сектантскую деятельность», полностью обособлен­ную и не имеющую критического выхода к обществу.

Драматическое искусство изначально («Республика» ПЛАТОНА или «Поэти­ка» АРИСТОТЕЛЯ) зиждется на разли­чении мимесиса \* (представления путем прямой имитации действий) и диегеси- са\* (рассказа повествователя о тех же самых действиях). Мимесис стал впос­ледствии признаком театральной объек­тивности (в смысле, отмеченном ШОН- ДИ, 627,1956): третье лицо—Он — пер­сонажей (действующих и говорящих) вступает в диалог, благодаря первому ли­цу — Я — автора пьесы; представление дается как образ уже конституированно­го мира. На деле же миметическое пред­ставление не прямое, оно является по­ставленным произнесением текста ак­терами. Театральное представление предполагает целый комплекс дирек­тивных указаний, советов, распоряже­ний, содержащихся в театральной пар­титуре, тексте и сценических указаниях.

ИСКУССТВО ТЕАТРАЛЬНОЕ

В различии между жанрами и их иерар­хии нет ничего твердого и окончательно­го. Так, современное театральное искус­ство категорически отрицает деление на три части: драма/лирика/эпос. Поляр­ность трагедия — комедия, которая от­мечается в двойной традиции жанров — «благородных» (трагедия, высокая ко­медия) и «вульгарных» (фарс, зрелище), — также теряет смысл по мере развития социальных отношений.

3. Театр в системе искусств

А

Большинство теоретиков согласны с тем, что театральное искусство распола­гает всеми художественными и техноло­гическими средствами, имеющимися в данную эпоху. КРЭГ, например, дает та­кое (почти тавтологическое) определе­ние: «Искусство театра не является ни искусством актерской игры, ни теат­ральной пьесой, ни сценическим изо­бражением, ни танцем... Это совокуп­ность элементов, из которых состоят эти различные сферы. Оно слагается из дви­жения, являющегося смыслом актер­ского искусства, слов, формирующих корпус пьесы, из линии и цвета, рожда­ющих душу сценической декорации, из ритма, определяющего сущность танца» {162,1905:101).

Б.

В вопросе о взаимосвязи этих различных искусств не царит единодушие. Для сто­ронников вагнеровского Gesamt- kunstwerk\* сценические искусства долж­ны синтезироваться, объединяться, не­смотря на излишества различных сис­тем и даже благодаря им.

В.

Для других теоретиков соединение раз­личных искусств невозможно; в лучшем случае можно выстроить неструктури­рованный конгломерат; важно устано­вить иерархию между средствами и сое­динить их для достижения желаемого результата и соответственно вкусу по­становщика. Иерархия, предложенная АППИА (21, 1954), — актер, простран­ство, свет, живопись — всего лишь одна из бесчисленных возможностей эстети­ки (см.: Эстетика театральная\*).

Г.

И

Еще одна группа теоретиков видит две стороны одной медали в концеп­циях ВАГНЕРА и АППИА, критикуя при этом понятия театрального ис­кусства как Gesamtkunstwerk или то­тального театра и заменяя его теат­ральной работой (БРЕХТ). Сцениче­ские искусства существуют и имеют смысл лишь в их разнообразии и про­тиворечиях (ср.: БРЕХТ. Малый Орга­нон, §74). Постановка заставляет сцену сопротивляться тексту, музыка — линг­вистическому смыслу, язык жестов — музыке или тексту и т. д.

4. Специфичность и границы театрального искусства

Краткий обзор теоретических работ о театре доказывает, что никакая тео­рия не в состоянии свести театраль­ное искусство к необходимым и удов­летворяющим всех слагаемым. Не­возможно ограничить это искусство арсеналом технических средств. Практика ставит своей целью .беско­нечное расширение горизонта сцены: показ диапозитивов или фильмов (ПИСКАТОР, СВОБОДА), обращение театра к скульптуре ("Бред энд Пап- пет"), танцу или искусству пантоми­мы, политической пропаганде или со­бытию (см.: Хэппенинг\*). Таким образом программа изучения те­атрального искусства разветвляется до бесконечности: у СУРИО она предстает едва ли не слишком скромной: «Науч­ный трактат о театре должен, вероятно, последовательно рассматривать следу­ющие факторы: автор, театральный универсум, персонажи, место, сцениче­ское пространство, декорации, развер­тывание сюжета, действие, ситуации, развязка, актерское мастерство, зри­тель, театральные категории—трагиче­ское, драматическое, комическое; нако­нец, синтез—театр и поэзия, театр и му­зыка, театр и танец; и в довершение все­го, околотеатральные феномены и жан­ры — различные спектакли, цирковые представления, куклы и т. д. Не следует забывать также взаимодействие с дру­гими искусствами, в частности с новым искусством кинематографа» (СУРИО, in АСЛАН, 28,1963:17).

•Другие коррелятивные понятия: Антропология театральная, Ми­зансцена, Партитура театраль­ная, Работа театральная, Специ­фика театральная, Сущность те­атра, Текст и сцена, Указания сце­нические.

•Дополнительная литература:

Craig, 1964; Kowzan, 1970; Schechner, 1977.

ИСТОРИЗАЦИЯ

Франц.: historicisacion; англ.: historicization; нем.: Histirisierung, исп.: historizacidn.

Термин, введенный БРЕХТОМ. Исто- ризировать — значит показывать со­бытие или героев в социальной перс­пективе, т. е. в историческом контек­сте, где все относительно и может под­вергаться изменениям. Это значит «по­казать события и людей в историче­ском, эфемерном аспекте» (БРЕХТ, 117, 1967, т. 15:302), что наводит зри­теля на мысль о том, что его собствен­ная реальность — часть истории и не может подвергаться критике и измене­ниям (см.: История0). В драматургии \* БРЕХТА, а также в лю­бой постановке, сделанной в духе брех- товского критического реализма, — это отказ от изображения личности только с позиций индивидуальных особенно­стей, внутренней динамики развития, в пользу вскрытия историко-социальной инфраструктуры, которая подразуме­вает индивидуальные конфликты. В этом смысле личная драма героя\* по­мещается в социальный и политиче­ский контекст, и театр вообще рас­сматривается только в связи с исто­рией и политикой.

Историзация затрагивает две пробле­мы: с одной стороны, это взаимодейст­вие самого произведения со своим соб­ственным контекстом, с другой — ус­ловия, в которые поставлен зритель во время спектакля: «Историзация приво­дит к тому, что одна социальная систе­ма рассматривается с точки зрения другой социальной системы. Обще­ственное развитие само является от­правной точкой зрения при восприя­тии спектакля» (БРЕХТ, 117, 1976:109).

Основным способом историзации явля­ется остранение \*. Зритель воспринима­ет театральное действо во «временной перспективе», его собственные отсылки и аналогии также оказываются отодви­нутыми во времени.

•Другие коррелятивные понятия: Драматическое и эпическое, Брех­товский (театр).

•Дополнительная литература:

Dort, 1975, 1977а; Pavis, 1978, Ubersfeld, 1978, Banu, 1981.

ИСТОРИЯ

Франц.: historia; англ.: history, story; нем.: Geschichte; исп.: historia.

1. Рассказанная история или история вообще

История, или рассказанная история, — это совокупность эпизодов, независи­мо от формы их изложения (синоним: фабулазначение 1). Но история это также и то, каким образом данный текст или постановка рассказывают о своем времени.

Самым сложным в этом случае являет­ся выяснение сути отношений между драматургией\* и историей. В театре всегда речь идет либо о выдуманных людских деяниях, либо о деяниях, свя­занных с историческими фактами. Драматургия соприкасается с историей с того момента, как в пьесе заходит речь о событиях, которые действи­тельно имели место в прошлом или, по мнению автора, могут иметь место в будущем, как, например, в научной фантастике. Любое драматическое произведение независимо от того, име­нует ли оно себя исторической пьесой или нет, относится к какому-то опре­деленному промежутку времени и вос­создает тем самым определенный ис­торический период развития человече­ского общества: отношение театра к истории в этом смысле является необ­ходимой составной частью любой дра­матургии.

В работе драматурга, занимающегося исторической темой, есть два субъек­тивных момента: как историк, драма­тург оценивает различные точки зре­ния на события и вырабатывает свою концепцию; как писатель, он выбирает и обрабатывает материал для фабулы. В тексте драматург восстанавливает логику исторических событий: «Проду­мывать историю с объективных пози­ций — вот к чему сводится невидимая работа драматурга; а именно выстраи­вать цепочки событий, связывать от­дельные элементы в единое целое и при этом всегда помнить о том, что все должно объединяться единым замыс­лом — если, конечно, единство не воз­никает само по себе» (НИЦШЕ. О пользе и недостатках истории в жиз­ни).

1. Общее и частное

Еще АРИСТОТЕЛЬ писал, что в поэзии больше философии, чем в истории, по­скольку поэзия обобщает, а история за­нимается частностями (Поэтика, 22, 1451b). В литературном произведении также, как и в спектакле, невозможно воспроизвести все многообразие исто­рических фактов: сразу же приходится систематизировать и отбирать из мно­жества материалов те документы, кото­рые соответствуют воззрениям поэта на описываемую им историческую реаль­ность и на действительность, которая его окружает. Форма изложения исто­рии, диктующая этот выбор, может быть только эпизодической: здесь всегда чув­ствуется присутствие историка-рас- сказчика. Именно по этой причине исто­рическим драмам так свойственна эпи­ческая форма Очень трудно показывать историю «в действии», облекая ее в дра­матическую форму, поскольку при этом может пострадать как эпическая струк­тура, так и историческая точность.

1. Совокупность объектов и целостность развития

В историческом романе, как показал Л У- КАЧ, эпическая точность распространя­ется на описываемые объекты, которые благодаря авторским описаниям образу­ют «общую совокупность объектов». Что касается драмы, самое важное создать иллюзию развития («цельность разви­тия»), «сосредоточить конфликты в поле действия персонажей — типичных пред­ставителей всемирно известных истори­ческих лиц [...], чьи личные частные цели охватывают главное, а именно мировую волю и мировой дух» (ГЕГЕЛЬ, in ЛУ- КАЧ, 413,1956:13).

1. Историчность

и «вечно человеческое»

Драматург, воссоздающий историю, оказывается между двумя противоречи­выми тенденциями, двумя противобор­ствующими устремлениями.

А.

Необходимо дать исторически точное описание событий, показать все их спе­цифические особенности и коренное от­личие одной исторической ситуации от другой. Стремление к исторической точ­ности предполагает глубокие предвари­тельные исследования и требует предъ­явления документов, относящихся к рассматриваемому историческому пе­риоду. Оно может привести к двум диа­метрально противоположным результа­там: с одной стороны, характеристика героев оказывается слишком подроб­ной, их изображение — слишком «фото­графически» точным, что не позволяет понять их значимость в пьесе; с другой стороны, драматург может превратить героев в исторические абстракции, в тех, кого Маркс называл «глашатаями духа времени» (МАРКС, 433, 1859, 1967, т. 1:181). В этом случае персонажи превра­щаются в схему: зритель не узнает себя в них, поскольку философская абстрак­ция не может заменить собой героя из плоти и крови.

Б.

Второе искушение — это стремление обобщить действие, очистить его и уп­ростить, чтобы приблизить героев к общеизвестному, знакомому типу лич­ности, расширить действие до узнавае­мой параболы. При таком подходе персонаж напрочь лишается историч­ности и сводится просто к характеру \*, который не может быть соотнесен ни с какой эпохой, ни с какой конкретной социальной средой. Такие персонажи напоминают всех вообще и никого в частности. Это идеал, с которым мы туг же отождествляем себя, поскольку воспринимаем в нем лишь то, что нас с ним сближает. Конфликт \*, таким обра­зом, разворачивается не между соци­альными силами, воплощенными в персонажах, а между крайне субъек­тивными личностями с богатым внут­ренним миром. «Приватизация» конф­ликта приводит к созданию разговор­ных пьес или же к «диалогу» молчащих персонажей, характер и внутренний мир которых настолько тонко выписа­ны, что уже не поддаются описанию (ЧЕХОВ, ПИРАНДЕЛЛО, все психо­логические драмы).

5. Историческая правда и драматургическая правда

Историческая правда и драматургиче­ская правда не имеют ничего общего между собой. Смешение этих двух по­нятий у драматургов приводит ко всем недоразумениям, которые возникают в спорах о реализме театральных поста­новок. Хороший драматург свободно владеет историческим материалом. Некоторые неточности — в характери­стике персонажей или в хронологии — вполне простительны, коль скоро воп­росы, связанные с глобальными про­цессами, устремлениями различных социальных слоев, с мотивацией от­дельных социальных групп, решены правильно. В рамках социологического анализа, в той или иной степени осно­ванного на марксизме, всегда делается попытка обосновать конфликт более глубинным противоборством истори­ческих сил (так, например, противо­стояние Антигоны и Креона объясня­ется тем, что в этот исторический мо­мент происходит переход от прими­тивной формы общественной органи­зации к централизованной городской власти). Вспомнив изречение БРЕХТА, можно сказать: главное — это выявить причинно-следственные отношения в сфере общественного развития. Напротив, тщательное воссоздание час­тностей и неспособность или нежелание объяснить глубинные причины конф­ликта, приводят к бессмысленному на­турализму.

Компромисс между истиной историче­ской и истиной драматической проявля­ется иногда в мотивации поступков ге­роев. Частные мотивации (основываю­щиеся на особенностях характера, стра­стях персонажа) никогда не должны за­слонять собой объективные и историче­ские мотивации поступков героев. Судь­ба героя одновременно и уникальна и показательна, это явление и частное и общее.

Все нормы, которых должен придержи­ваться драматург, если он хочет пра­вильно передать в своей пьесе историче­ский процесс, касаются преяеде всего классической драматической формы, в том виде, в котором ГЕГЕЛЬ, а затем ЛУКАЧ описывали ее на материале ис­торических драм и трагедий до первой трети XIX в. Уже тогда, когда ГЕГЕЛЬ строил теоретическую модель трагиче­ского и драматического, он вынужден был признать, что становится все труд­нее и труднее добиваться, с одной сторо­ны, «целостности движения», с другой — показать конфликты «наделенных лич­ностью героев» (ср.: ШОНДИ, 627, 1956).

6. История в постклассической драматургии

Л Остраненная история

БРЕХТ (к которому не называя обра­щался ЛУКАЧ) развивал эту драматур­гическую концепцию истории. Он тоже пытался показать протекающие в обще­стве процессы, воссоздать «героев», движимых глубинными общественными течениями, воссоздать полную картину — хотя в его постановках она всегда фрагментарна — и условия развития че­ловеческого общества (реальность пред­ставленная \*).

Б. История и повседневная жизнь

Но история — это и бессобытийная по­вседневная жизнь: бесконечный по­втор в отупляющей работе, назойливые идеологические стереотипы. Бытовой театр занимается исследованием этой стороны жизни, основываясь на наме­ренно урезанном «клочкообразном» видении истории. Он пытается загля­нуть, таким образом, в реальную дейст­вительность: при этом создается эф­фект «фотографии» — слепка с обы­денной речи, обыденной жестикуля­ции.

В. История абсурда

Отображение истории в драматургии абсурда циклично, иррационально, фаталистично, бесконтрольно или же носит игровой характер. Все про­исходит как во второй части афо-

источник

?

изма МАРКСА, комментирующего ЕГЕЛЯ: «Гегель где-то писал, что все великие деяния в мировой исто­рии совершаются в каком-то смыс­ле дважды. При этом он забыл доба­вить: в первый раз это трагедия, во второй — комедия». Драматургия абсурда берет начало в пессимизме ШОПЕНГАУЭРА, кото­рый считал, что история и трагедия по сути своей лишены смысла, это всего лишь «проявление ужасных сторон жизни, невероятной скорби рода че­ловеческого, торжества зла, нелепого господства случая и неминуемой ги­бели праведников и ни в чем не по­винных людей» (ЛУКАЧ, 413, 1956:135). Общность тематики объе­диняет в рамках этой концепции ис­тории столь разных драматургов, как БЮХНЕР (с его «страшной обречен­ностью истории»), ГРАББЕ (акцент на равнодушной сути историиУ МЮССЕ (история-карнавал), ЖАРРИ или ИОНЕСКО.

Г. Постистория Создается впечатление, что драматурги не решаются пускаться в глобальные объяснения устройства мира, выпле­скивая тем самым ребенка вместе с грязной водой, и если не все в этом ми­ре виновны, то уж во всяком случае тем или иным образом скомпрометировали себя. Политическая или просто исто­рическая подоплека уходит на второй план. Даже в Театре Солнца, который славился раньше совмещением общего и частного в показе человеческих су­деб, теперь, например в постановках ШЕКСПИРА или «Сиануке», прово­дится такая концепция истории, где выдающиеся личности, также как и це­лые народы, не подчиняются никакой логике, их действия непредсказуемы. Но можно ли полностью абстрагиро­ваться от истории?

\* Другие коррелятивные понятия: Время, Реальность представлен­ная, Театр документальный, Хро­ника.

'Дополнительная литература: Althusser, 1965; Hays, 1977,1981; Lindenberger, 1975; Jameson, 1981; Pavis, 1983c.

ИСТОЧНИК

Франц.: source; англ.: source; нем.:

Quelle; ucn.:juente.

Совокупность произведений, текстов или спектаклей, которые прямо или кос­венно могут влиять на творчество драма­турга.

и

В узком смысле слова источник — это тексты, которые помогают драматургу в его подготовительной работе: другие пьесы, архивы, легенды, мифы и т. д. Любое драматургическое произведение содержит в себе работу по драматургиче­ской адаптации \*, ибо драматург обра­щается к очень разным материалам, ко­торые он по мере необходимости ис­пользует, впрочем, иногда вплоть до плагиата (БЮХНЕР переписывал фраг­менты исторических работ для «Смерти Дантона»).

и

Понятие источника используется толь­ко позитивистской критикой типа JIAH- СОНА («Идея заключалась в том, — пи­шет он в предисловии критическому из­данию «Философских писем» ВОЛЬТЕ­РА, 1909, — чтобы в каждой фразе обна­ружить факт, текст или повод, которые будили мысль и воображение ВОЛЬТЕ­РА»). Сегодня источникам уже не прида­ется абсолютная объясняющая цен­ность. Напротив, внимание уделяется скорее интертекстуальности \* как тек­стовой, так и сценической; рассматрива­ются возможные отсылки текста, поста­новки к другим произведениям или сти­лям; восстанавливаются традиции игры и мизансценирования, возобновляемые в современном театральном производ­стве.

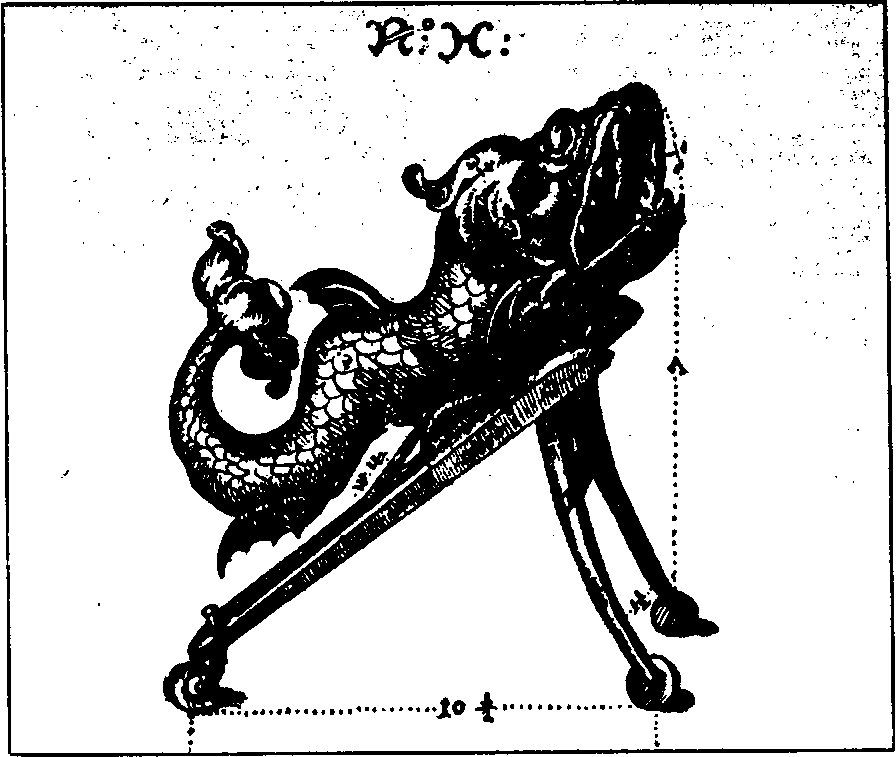
•Другие коррелятивные понятия: Мотив, Прочтение, Театр доку- ментальный, Тема.

источник

•Дополнительная литература: Frenzel, 1963; Demougin, 1986.

К

КАРИКАТУРА



КАМЕРИСТКА (ГОРНИЧНАЯ)

Франц.: suivante; англ.: lady's maid; нем.: Zofe, Aufwarterin; исп.: dama de compania.

См.: НАПЕРСНИК, СУБРЕТКА

КАНВА

(От старофранц. chenevas — гру­бый пеньковый холст)

Франц.: canevas\ англ.: scenario; нем.: Kanevas, Handlungsschema, исп.: boceto.

Канва — это резюме (своеобразный «сценарий») пьесы для импровизации актеров, в частности в commedia deU'arte\*. Актеры используют сценарий (canovaccios) для краткого изложения ин­триги, фиксации мизансцен, создания специальных эффектов или лацци\* (lazzi). До нас дошли сборники, которые следует читать не как литературный текст, а как открытый текст, который до­полнит игра.

•Другие коррелятивные понятия: Текст и сцена.

КАРИКАТУРА

(От ит. caricatura, caricare — пре­увеличивать)

Франц.: caricature; англ.: caricature; нем.: Karikatur, исп.: caricatura.

Персонаж, облик которого искажен в ре­зультате преувеличения и заострения характерных физических или мораль­ных черт. Это утрированный, пародий­ный, бурлескный (см.: Пародия\*, Бур­леск•) и всегда смешной образ человека (стереотип\*).

Такой персонаж уже не является частью реалистического универсума, он стано­вится знаком и инструментом в руках ав­тора, выносящего суровое суждение о человеческой природе. Невольная кари­катура — персонаж, подвергнутый чрез­мерной стереотипизации и наделенный ярко выраженными качествами, обычно приписываемыми пороку или опреде­ленной манере поведения. Таким обра­зом, персонаж полностью отходит от правдоподобного образа человека (мело­драма \*, фарс\*).

КАРТИНА

Франц.: tableau; англ.: tableau; нем.: Tableau; исп.: cuardo.

Единица пьесы с точки зрения серьез­ных изменений места, обстановки или эпохи. В большинстве случаев каждой картине соответствует особая декора­ция.

1. Акт/картина

Структурирование по картинам не ин­тегрируется в систему акт\*/сцена\*, ко­торая скорее функционирует в плане действия\* и выхода/ухода персонажей. Референтная соотнесенность с живо­писью, которую содержит термин «кар­тина», указывает на различие с актом: картина есть пространственная единица обстановки, характеристики среды или эпохи; это тематическая, а не актантная единица Напротив, акт зависит от чет­кого нарратологического деку пажа\*, он всего лишь звено в актантной цепи; кар­тина же — поверхность гораздо более широкая и с нечеткими контурами. Она охватывает эпический универсум персо­нажей с достаточно устойчивыми взаи­моотношениями, создающими иллюзию фрески, кордебалета или картины жи­вой\*.

1. Появление декупажа

Эстетика картины формируется в XVIII в. в соответствии с живописным видени­ем драматической сцены. Картина—это расположение персонажей на сцене, на­столько естественное и правдивое, что, будучи нарисованным живописцем, оно понравилось бы зрителю. Если для зрителя театр «подобие полот­на, на котором волшебной силой сменя­ются различные картины, то пантомима —это картина, которая жила в воображе­нии художника, когда он писал, и он хо­тел бы, чтобы она появлялась на сцене всякий раз, когда его пьесу играют» (ДИДРО. О драматической поэзии, с. 427—428). Параллельно с этой эпиче­ской концепцией театрального действия различные драматурги подразделяют текст на автономные сцены, сгруппиро­ванные вокруг какой-либо темы или си­туации (ЛЕНЦ, ГЁТЕ в «Фаусте»; в XIX в. - БЮХНЕР, МЮССЕ или ПОГО; в XX в.-ВЕДЕКИНД, БРЕХТ и др.).

3. Драматургия картины

Появление картины связано с появле­нием эпических элементов в драме: дра­матург не фокусирует кризис, а разлагает длительность, предлагает фрагменты одного прерывающегося времени. Ему интересны разрывы действия. Картина дает ему необходимые рамки для соци­ологического исследования или жанро­вой живописи. Вместо драматического движения он избирает фотографическое фиксирование сцен. Возникая в одну эпоху с расцветом мизансценирования, постановка картины представляет спо­соб визуальной глобальной аранжиров­ки сцены \*.

Однако идеология, предшествующая этому освоению мизансценирования картин, весьма различна Для ДИДРО картина осуществляла гармоничный синтез изменчивости, драматической концентрации и действия: «Одна удачно созданная картина есть замкнутая сово­купность, рассматриваемая с той точки зрения, где части содействуют достиже­нию одной цели и образуют своим взаи­моотношением целое столь же реаль­ное, как и части животного организма». Для БРЕХТА, напротив, картина — фрагмент типический, но неполный без критической и структурирующей перс­пективы зрителя: каждая картина обра­зует одно целое и не проецируется в сле­дующую; она резко прерывается, как только угрожает вылиться в самоценнуюсубстанцию, не обязывающую к сравне­нию с тем, что следует.

•Дополнительная литература:

Szondi, 1972b; Valdin, 1973; Barthes, 1973b.

КАРТИНА ЖИВАЯ

Франц.: tableau vivant; англ.: tableau vivant; нем.: lebendes Bild; исп.: cuardo viviente.

Мизансцена, в которой заняты один или несколько актеров, застывших в экс­прессивной позе, напоминающая ста­тую или живописное полотно.

* 1. Эта техника встречается уже в средние века и в эпоху Возрождения, но мода на нее и «теоретизация» восходят главным образом к ХУ1П в. (К. БЕРТИ НАЦЦИ принято считать одним из основопо­ложников этой сценической практики: он поставил картину, воссоздающую по­лотно ГРЁЗА «Деревенская невеста»). Эта техника становится жанром, кото­рый отстаивает ДИДРО: «Нужно объе­динить фигуры в одно целое, сблизить их или рассеять, разделить или сгруппиро­вать и создать из них ряд картин, постро­енных величаво и правдиво» (О драма­тической поэзии, с. 427).

КАТАРСИС

* 1. Живая картина положила начало дра­матургии, описывающей среду с по­длинно бытовой реальностью и предла­гающей совокупность полных патетики человеческих образов (благодаря жан­ровым картинам). Предполагается, что неподвижность (как у ГРЕЗА) содержит в зародыше движение и экспрессию внутренней жизни. Живая картина ско­рее напоминает ситуации\* и положения, чем действия и характеры. В некоторых пьесах к живым картинам прибегают до­вольно часто (Ж. ДИДРО, Н. ГОГОЛЬ в «Ревизоре», 1836, который заканчивает­ся картиной замеревших и ошеломлен­ных персонажей, узнавших о приезде ре­визора). В настоящее время этот техни­ческий прием «моментальной фото­съемки» вновь используется в режиссер­ской работе. В некоторых постановках театра повседневности\* (ЛАССАЛЬ, ВЕНЗЕЛЬ, ДЕЙЧ, КРЕЦ) эпизоды за­канчиваются положением, в котором ак­теры застывают в неподвижности, вну­шая таким образом мысль о влиянии среды и метода данной драматургии, когда мелкими мазками создаются сце­ны, схваченные как бы в озарении.

КАТАРСИС

(От греч. katharsis — очищение)

Франц.: catharsis; англ.: catharsis;

нем.: Katharsis; исп.: catdrsis.

Катарсис — одна из целей и одно из след­ствий трагедии, совершающей очище­ние страстей, главным образом посред­ством сострадания и страха в момент их возникновения у зрителя, который отождествляет себя с трагическим геро­ем (АРИСТОТЕЛЬ. Поэтика, 1449b). Речь идет о медицинском термине, кото­рый уподобляет отождествление акту эмоциональной разгрузки; не исключе­но, что результат его—очищение, благо­даря возрождению воспринимающего Я. Катарсис в театре наступает также во время исполнения музыки (Поэтика, кн. 8).

* + 1. Очищение, которое уподобляется отождествлен и ю и эстетическому удо­вольствию, связано с работой воображе­ния и созданием сценической иллюзии. В психоанализе оно интерпретируется как удовольствие, испытываемое во вре­мя спектакля человеком от своих собст­венных эмоций, передающихся от эмо­ций другого человека, и как удовольст­вие от ощущения части своего прошлого подавленного Я, принимающего обеспе­чивающий безопасность облик Я другого человека (иллюзия \*, отрицание \*).

К

* + 1. История толкования термина способ­ствовала сохранению двусмысленности катарсической функции. Христианская концепция от эпохи Возрождения до ве­ка Просвещения склонна скорее к отри­цательному взгляду на катарсис, кото­рый нередко выражался в ожесточении при столкновении со злом и стоическом перенесении страданий. Она находит свое завершение у КОРН ЕЛ Я, который так переводит отрывок из АРИСТОТЕ­ЛЯ: «Посредством страдания и страха да очистит она [трагедия] подобные стра­сти» (Второе рассуждение о трагедии, 1660), или даже у РУССО, который осуждает театр, ставя в упрек катарсису то, что он лишь «пустое мимолетное чув­ство, которое исчезает тотчас же. Вслед за иллюзией, породившей его, это оста­ток естественного чувства, сразу же за­губленный страстями, бесплодная жа­лость, которая удовлетворяется не­сколькими слезами, но не подвигла ни­кого на малейшее проявление человеко­любия» (Об общественном договоре, М.—JL, 1959, с. 128). Буржуазная драма второй половины XVIII в. (в частности, ДИДРО и ЛЕССИНГ) пытается дока­зать, что катарсис должен не вытеснять страсти зрителя, но преобразовывать их в добродетели и в эмоциональную со­причастность патетике и возвышенно­му. Для ЛЕССИНГА трагедия в конеч­ном счете оказывается «поэмой, возбуж­дающей сострадание»; она призывает зрителя найти золотую середину между крайностями сострадания и страха. Стремясь выйти за пределы чисто пси­хологических и моральных концепций катарсиса, толкователи конца XVIII и XIX в. будут стараться придать его опре­делению смысл гармонической формы. В своем эссе «О возвышенном» ШИЛ­ЛЕР видит в катарсисе не только призыв «к осознанию нашей моральной свобо­ды», но находит уже и видение формаль­ного покоряющего совершенства. ГЁТЕ полагает, что катарсис помогает примирению противоположных стра­стей. В своем «Прочтении «Поэтики» Аристотеля» он в конечном счете пре­вращает катарсис в формальный крите­рий концовки и окончательной развяз­ки, приводящей к примирению страстей и «востребованной всей драмой и даже всем поэтическим произведением». НИЦШЕ завершает эту эволюцию чис­то эстетическим определением: «После АРИСТОТЕЛЯ еще не было дано и до настоящего времени такого объяснения действия, из которого можно было бы вывести заключение о настроении само­го художника и об эстетической деятель­ности зрителя. Зритель, видя то, что про­исходит перед ним на сцене [и отличает­ся серьезным характером], чувствует со­страдание и страх и от этих чувств полу­чает облегчение; или же, видя победу до­брых и благородных принципов, тогда, когда герои приносят себя в жертву в смысле нравственного миросозерцания, мы поднимаемся над действительно­стью и воодушевляемся. И я считаю за верное, что именно такое [...] действие производит трагедия на большинство людей, из чего ясно видно, что все они, вместе с пускающимися в толкование эстетиками, не имеют ни малейшего по­нятия о трагедии как о высшем искусст­ве» (Рождение трагедии, гл. XXII. — Собр. соч. М., 1990, т. 4, с. 242).

Размышления о катарсисе получают свое развитие у БРЕХТА, который в «Малом Органоне» и его «Дополнениях» со сдержанным пылом уподобляет его идеологическому очуждению зрителя. В настоящее время, кажется, теоретики и психологи выработали гораздо более тонкое и диалектическое представление о катарсисе, которое не противоречит критической и эстетической дистанции, но предполагает ее: «Осознание (дис­танция) не идет вслед за эмоцией (иден­тификацией), ибо понятое находится в диалектическом соотношении с пере­житым. Имеет место не столько пере­ход одной позиции (рефлексивной) в другую (экзистенциональн^ю), сколько колебания от одной к другой, подчас на­столько близкие, что, пожалуй, можно говорить о двух одновременно протека­ющих процессах, само единство кото­рых катарсическое» (Д. БАРРЮКАН, 57, 1970).

КАТАСТРОФА

Франц.: catastrophe; англ.: cata­strophe; нем.: /Catastrophe; исп.: catdstrofe.

Катастрофа (от греч. katastrophe — раз­вязка) — последняя из четырех частей греческой античной трагедии. Это поня­тие в драматургии обозначает момент, когда действие приближается к своему концу, герой гибнет, расплачиваясь за свою вину или трагическую ошибку (га- мартияа ), принося свою жизнь в жерт­ву и признавая содеянное. Катастрофа не обязательно связана с идеей рокового конца, но часто становится логическим завершением действия: «Собственно драматический процесс есть постоян­ное движение вперед к конечной катаст­рофе» (ГЕГЕЛЬ. Эстетика, 300, т. 3:548). Катастрофа — только частный случай развязки \*, часто встречающийся в гре­ческой трагедии, менее неизбежный в эпоху классицизма в Европе. Катастрофа — результат моральных за­блуждении героя и его ошибки. Без вины виноватый, как в греческой трагедии, или несущий ответственность всего лишь за «слабости» (БУАЛО), герой вы­нужден признать свое поражение. Раз­решение катастрофой имеет разный смысл: в античной или классицистиче­ской трагедии вина возлагается на героя, на его страсть, славу и т. д. — здесь смысл в искуплении изначального позора, ошибочного приговора, отказа от согла­шения; напротив, катастрофа всего лишь обнаруживает трагикомическую тщету существования (БЕККЕТ), абсур­дную ситуацию (ИОНЕСКО) или всеоб­щее посрамление (ДЮРРЕНМАТТ). В «Поэтике» АРИСТОТЕЛЬ рекоменду­ет авторам «помещать» катастрофу в пя­том акте, в момент падения героя, одна­ко катастрофа может охватывать и все действие пьесы (ретроспекция •), нахо­диться в ее начале (техника аналитиче­ской\* драмы, которая «развертывает» обстоятельства и конфликты, привед­шие к трагическому концу).

КАТЕГОРИЯ

ДРАМАТИЧЕСКАЯ

(ТЕАТРАЛЬНАЯ)

Франц.: categoric dramatique (tMdtrale); англ.: theatrical category, нем.: Kategorien des Theaters; исп.: categorta teatral

Общий и антропологический принцип, выходящий за пределы исторически осуществившихся форм, например: дра­матическое, комическое \*, трагическое мелодраматическое, абсурд \*. Эти катего­рии не вмещаются в рамки литератур­ных произведений и обозначают фунда­ментальные аспекты отношения чело­века к бытию.

•Другие коррелятивные понятия: Специфика театральная, Сущ­ность театра, Театральность.

•Дополнительная литература: Gouhier, 1943,1953,1958,1972.

КАФЕ-ТЕАТР

Франц.: caft-thtetre; англ.: cafe theatre; нем.: Cafe-Theatre; исп.: cdfe-teatro.

КАФЕ-ТЕАТР

В той форме и с теми репертуарами, ко­торые существуют в настоящее время, кафе-театры — изобретение недавнее: в 1961 г. АЛЕЗРА открыл в Ля-Вьей-Грий кафе, где устраивались спектакли поэ­зии и песни, о 1966 г. Б. ДА КОСТА от­крывает Л е-Руаяль, первый кафе-театр. С тех пор в Париже насчитывается около тридцати кафе-театров и около двадца­ти четырех — на остальной территории Франции.

Несмотря на новизну, кафе-театр имеет давних предшественников: это таверна в средние века, где легко вообразить Франсуа ВИЙОНА; кафе, где в XVIII в. собирались философы и зарождалась философская мысль, а затем сталкива­лась с повседневностью; кафе в XIX в. — «западня» для простолюдинов, место, которое вряд ли можно было бы назвать очагом организованного культурного взаимообмена.

Оригинальность кафе-театров в настоя­щее время состоит в том, что они стали одним из последних прибежищ неприз­нанных авторов и актеров, решившихся бросить вызов театральному истеблиш­менту, функционирующему только в рамках пользующегося успехом буль­варного репертуара или репертуара классического и субсидируемого госу­дарством (пьес, поставленных без осо­бого риска). Кафе-театр таким образом дает своего рода ответ на вопрос о мни­мом кризисе авторов, пытается разре­шить реальные трудности трудоустрой­ства и в то же время отвечает настоя­тельным требованиям молодежной пуб­лики, ищущей новые таланты, новый ре­пертуар, откликающийся на проблемы сегодняшнего дня.

К

Кафе-театр не предлагает новый драма­тический жанр, оригинальную сцено­графию или сценическую площадку (во время спектакля не обязательно даже за­казывать напитки). Он — следствие це­лого комплекса экономических трудно­стей, которые вынуждают мириться с определенным стилистическим однооб­разием: сцена слишком мала, и на ней трудно разместить более трех-четырех актеров; неизбежна непосредственная близость с залом на пятьдесят-сто зри­телей; два-три спектакля, которые дают­ся один за другим в течение вечера, по необходимости коротки (на пятьдесят- шестьдесят минут) и часто строятся на комедийной игре актеров, «трагически» вынужденных брать на себя финансо­вый риск, играя за выручку, которая де­лится затем с директором заведения. Тексты пьес часто носят сатирический (теаггр одного актера) или поэтический характер (монтаж текстов, поэм или пе­сен); почти всегда это произведения, ко­торые, в случае успеха, возобновляются в более просторных театрах на Больших бульварах или в кино. Находки режиссу­ры решительно приносятся в жертву иг­ре актеров-виртуозов, среди которых, кстати, выделилось немало кинозвезд. Самое значительное достижение в обла­сти драматургии — создание комических или абсурдистских монологов, нередко исполняемых малоизвестными актера­ми, игра которых потрясает. Кризис театра Больших бульваров и профессиональная безработица пара­доксальным образом способствовали расцвету кафе-театров, располагаю­щих в настоящее время значительным репертуаром из пьес самого разного качества. Весьма популярные ныне ка- фе-театры находятся в постоянном конфликте со стационарным театром и с администрацией зрелищных пред­приятий, которая стремится подчинить их себе (например, заставить платить взносы в кассу пенсионного обеспече­ния!). Кафе-театр не смог создать себе возможности для творчества, достаточ­но свободного от коммерческого при­нуждения, не создан пока и новый дра­матический жанр, способный выдер­жать испытание временем.

КВИПРОКВО

(От лат. qui pro quo — принять одно за другое)

Франц.: quiproquo; англ.: mistaken identity, quiproquo; нем.: Ver- wechslung; исп.: quiproquo.

Недоразумение, благодаря которому один персонаж \* принимается за другой. Квипрокво — либо внутренний элемент пьесы (мы видим, какА'принимаютзаУ), либо внешний (мы путаем X с У), либо смешанный (мы вместе с персонажем принимаемXза Z). Квипрокво составля­ет неисчерпаемый источник комиче­ских, а иногда трагических ситуаций (Эдип; КАМЮ).

КИНЕСИКА

Франц.: kin6sique\ англ.: kinesics; нем.: Kinesik; исп.: kintsika.

Наука о коммуникации жестом\* и вы­ражением лица \*. Основная гипотеза со­стоит в том, что телесная выразитель­ность повинуется закодированной сис­теме, усвоенной индивидом и варьируе­мой в зависимости от различных куль­тур. Изучение движений включает ряд областей: изучение форм и функций ин­дивидуальной коммуникации, природу взаимодействия движения и словесного языка, наблюдение за взаимодействием языка жестов двух или нескольких инди­видов.

Кинесика должна позволить анализиро­вать сценические взаимодействия акте­ров, восстановить сознательную и бес­сознательную систему, определившую сценические аранжировки, перемеще­ния и перестановки и разделяющие их дистанции. Необходимо, конечно, учи­тывать и даже осознавать дисторсию (разницу) между так называемым «нор­мальным» поведением и поведением сценическим, в частности рассчитывая на эффект, производимый на зритель­ское восприятие проксемическим рас­положением актеров. Кинесика театральной пластики, види­мо, должна формализовать процессы этого «подразговора» жестов: влияние описанной социальной среды, способ эстетической стилизации \* актера и их использование режиссером. Факторы кодирования языка жестов в том виде, как они будут представлены публике, весьма многочисленны и трудноопре­деляемы. Однако сцена обязывает со­знательно кодировать жесты: это упро­щение ради доходчивости, что, в сущ­ности, дает ценный материал для кине- сики. Важнее дистанций между актера­ми (проксемика•), как в жизни, так и в театре, представляется взгляд\* и угол зрения актера и зрителя. В этом смыс­ле необходимо изучение перспектив\* восприятия\* и их эмоциональной или просто физической ценности. Интуи­тивные поиски мимов\* и некоторых практиков театра (БРЕХТ, МЕЙЕР­ХОЛЬД) относительно поз, положений тела и совокупности действий (gestus\*) являются первыми шагами кинесиче- ского подхода, предвосхищающего расцвет феномена системы жестов.

•Другие коррелятивные понятия:

Выразительность, Мим, Тело.

•Дополнительная литература:

Goffman, 1967, 1981; Langages,

№10, 1968; К. Scherer, 1970;

Schechner, 1973а; Stern, 1973;

Birdmwhisteii,1973; Sarles, 1977;

Sebeok, in Heibo, 1979; Pavis,

1981a; Sarrazac et al, 1981.

КЛАКА

Франц.: claque; англ.: claque, paid applauders; нем.: Claque; bezahlte BeifaOsklastcher, исп.: claque.

См.: АПЛОДИСМЕНТЫ

КЛИШЕ

Франц.: сЫсЫ; англ.: cliche; нем.: KUschee; исп.: topico.

См.: СТЕРЕОТИП

КОДИФИКАЦИЯ

Франц.: codification• англ.: codification; нем.: Kodifizierung; исп.: codificacidn.

См.: КОДЫ В ТЕАТРЕ

КОДЫ В ТЕАТРЕ

Франц.: codes аи tM&tre; англ.: theatrical codes; нем.: Theater kodesr, исп.: cddigos teatrales.

1. Код и коды

Словосочетание не может употреблять­ся в единственном числе, иначе оно не­правомерно, ибо не существует одного театрального кода, дающего ключ ко всему, что говорится и показывается на сцене (точно так же не существует одно­го театрального языка). Было бы наивно ожидать от семиологии \* открытия одно­го или даже нескольких театральных ко­дов, которые свели бы (или формализо­вали) театральное представление к од­ной адекватной схеме. Таким образом, слово «коды» не употребляется здесь в значении семиологии коммуникации, а именно знаний, которыми располагают До коммуникации передающий и реци­пиент, как, например, в концепции ЯКОБСОНА (337, 1963) или МАРТИ­НЕ: «Традиционная оппозиция между языком и речью может бьггь также выра­жена терминами код и сообщение, код в значении организации, позволяющей составление сообщения, и того, с чем со­поставляется каждый элемент сообще­ния ради определения смысла» (430, 1970:25).

Таким образом, код есть правило, произ­вольно, но жестко ассоциирующее одну систему с другой (так, код цветов ассо­циирует некоторые цветы с определен­ными чувствами или символами). В от­ношении театра концепции семиологии коммуникации \* предпочитается концеп­ция кода, не фиксированного заранее, находящегося в постоянном изменении и составляющего предмет герменевти­ческой практики (см.: Герменевтика\*). Напротив, в строгом смысле слова код (ПРИЕТО,513,1966а) — всего лишьси- стема подстановок, двойная совокуп­ность соответствий между двумя систе­мами (например, код системы телеграф­ной связи Морзе), «система символов, которая, согласно предварительной до­говоренности, предназначена для пред­ставления и передачи информации из пункта источника к пункту назначения» (гЕИ-ДЕБОВ, 531,1979:28).

2. Трудности понимания театрального кода

А, Принципиальное возражение В театральной критике нередко встреча­ется возражение, согласно которому ко­дифицировать спектакль (во время по­становки) или же искать окончательные коды — значит остановить представле­ние и приговорить его к смерти, заморо­зив в рамках одной означающей схемы. Возражение это может опровергнуть подход слишком позитивистский и слишком направленный на театральное сообщение, понимаемое как совокуп­ность сигналов, переданных и получен­ных с такой же простотой и ясностью, как свет светофора. Напротив, более гибкий подход в отношении кодов и бо­лее герменевтическая перспектива ин­терпретации спектакля не угрожают се- миологи чес кому подходу под предло­гом, что он заморозил бы представление как событие\*.

Художники (автор, актер, режиссер, де­коратор и т. д.) и зрители лишь частично разделяют понимание кодов: первые предлагают вторым материалы, исполь­зуемые в соответствии с кодами, кото­рые вторым известны или же они долж­ны воссоздать их, исходя из предложен­ного сообщения. Кроме того, создатели спектакля могут изменить коды в тече­ние представления: конкретный цвет или жест, например, меняют свое значе­ние, а зрители должны воспринимать это изменение кода и причины этого изме­нения.

Б. Код и каналы передачи Слишком «материальный» вид кода (знаковый, а не эмпирический предмет) приводит к произвольному уподобле­нию кодов и каналов коммуникации. Ка­налы суть средства коммуникации (на­пример, каналы оптический, афотиче­ский, смешанный, обонятельный и т. д.); они не являются системой символов, ис­пользуемой для передачи информации (ДЕ МАРИНИ, 176,1979).

В. Сложность типологии кодов Ни одна типология не является обяза­тельной для других. Тем не менее целе­сообразно особо изучать специфиче­ские театральные коды (см.: Специфика театральная \*) и коды, общие для других систем (живопись, литература, музыка, повествовательность). Идеологический код представляет особую проблему, ибо трудно раскрываем в силу своей приро­ды, и имеет отношение к художествен­ным, культурным и эпистемологиче­ским элементам текста и сценического творчества.

Особенные коды (идиолект) направляют только внутреннее (синтаксическое) функционирование представления. Приведенное различие между: (1) специ­фическими кодами, (2) неспецифическими кодами, (3) смешанными кодами — всего лишь одна из многих классификаций, исходя из критерия театральной специ­фики.

1. . Коды специфические:

* коды представления западной тради­ции, например вымысел, сцена как трансформируемое место действия, четвертая стена \*, скрывающая дейст­вие и открывающая его зрителям;
* коды, связанные с литературным или игровым жанром, с данной эпохой, при­сущие данному стилю игры.
  1. . Коды неспецифические. Они сущест­вуют вне театра, и зритель, даже ничего не зная о театре, «привносит» их с собой на время спектакля:
* коды лингвистические;
* коды психологические: все, что необ­ходимо для правильного восприятия со­общения;
* коды идеологические и культурные: очень мало известны и, следовательно, трудно поддаются формализации; эти коды, однако, являются сеткой, сквозь которую мы воспринимаем мир и разви­ваем его (АЛЬТЮССЕР, 13,1965:149- 151) (см.: Социокритика•).

1. . Коды смешанные. Вероятно, это тот тип кодов, который дает ключ к понима­нию используемых в представлении ко­дов специфических и неспецифических. Так, в сценическом жесте невозможно отделить жест, свойственный актеру (не специфически театральный), от искус­ственного и сконструированного (спе­цифически театрального). Одним сло­вом, жест — как и все представление в целом — постоянно играет на двух до­сках: имитируемая реальность, эффект реального, мимесис и художественная конструкция, театральный прием \*.
2. . Кодификация и театральная условно­сть. Совершенно очевидно, что множе­ство театральных условностей \* сводит­ся к совокупности кодов, особенно в от­ношении слишком ярко выраженных или ритуализированных форм спектак­ля (пекинская опера, классический та­нец и т. д.). В таких случаях легко опре­делить условность, о которой идет речь, свести ее к совокупности незыблемых правил. Но другие условности, в равной мере необходимые для создания спек­такля, являются подчас или «бессозна­тельными», или само собой разумеющи­мися и потому незамечаемыми (законы перспективы, благозвучие, идеологиче­ские приметы, управляющие постанов­кой, условности, необходимые для эсте­тического восприятия представления, благодаря которым мы воссоздаем ис­торию и драматический универсум на основе ряда признаков).

•Дополнительная литература:

Balcerzan et Osinski, 1966; Barthes,

1970; Helbo, 1975, 1983; Eco,

1976; de Marinis, 1982.

КОЛЛАЖ

Франц.: collage; англ.: collage; нем.: Collage; исп.: collage.

Термин живописи, введенный предста­вителями кубизма, а затем подхвачен­ный футуристами и сюрреалистами для систематизации художественной прак­тики: сочетание двух разнородных эле­ментов или материалов или же произве­дений искусства и реальных предметов. 1. Коллаж представляет собой реакцию на эстетику пластических искусств (про­изведения которых создаются из одного материала и состоят из элементов, гар­монично слитых внутри определенной формы): характерна обработка матери­алов, при которой автор словно развле­кается, обращаясь к случайным и вызы­вающим сочетаниям компонентов. Коллаж— игра с означающими произве­дения, то есть с его материальной фор­мой. Использование неожиданных ма­териалов делает невозможным обнару­жение порядка или логики. Коллаж фрагментов и предметов — это способ цитирования уже существовав­шего эффекта или картины (см.: «Джо­конда с усами» ДЮШАНА). Акт цитиро­вания имеет метакритическую функ­цию, он раздваивает предмет и взгляд, фактический план и дистанцию 2. Все свойства коллажа в пластических искусствах проявляются в литературе и театральном искусстве (письмо и поста­новка). Вместо органичности и цельно­сти произведения драматург прибегает к сочетанию фрагментов разнообразных текстов: газетные статьи, другие пьесы, звукозапись и т. д. Стилистику способов коллажа установить можно, но типоло- гизировать трудно. Исходя из оси мета­фора — метонимия, определяется дви­жение, сближающее тематически со­ставляющие коллажа или удаляющие их друг от друга. Даже если элементы про­тивостоят друг другу тематическим со­держанием или материальностью, они всегда корректируются исследованием на тему художественного восприятия зрителя, от которого зависит успех кол­лажа.

А. Драматургические коллажи Драматургические коллажи — это поиск текстов и элементов сценической игры различного происхождения: введение в пьесу теоретических текстов, предисло­вий, комментариев (например, Д. МЕС­ГИХ включил в своего «Гамлета»(1977) интервью Годара и монолог Сиксу, П. ШЕРО составил пролог на основе не­скольких текстов МАРИВО для своей постановки «Диспута»; Р. ПЛАНШОН заново составил «Безумства буржуа­зии»).

Б. Словесные коллажи Словесные коллажи — это соединение обрывков разговоров и созвучий (напри­мер, Р. ВИЛЬСОН в «Письме королеве Виктории») и довольно часто тематиче­ский «вздор» театра абсурда \*.

В. Коллаж в декорациях Коллаж в декорациях — это живописные поиски, навеянные сюрреализмом и вы- деляющие неожиданный предмет (ПЛАНШОН, ГРЮБЕР); это сближение разнородных сценических элементов: велосипед, палатка на воде в «Исчезно­вениях» (1979) Р. ДЕМАРСИ и Т. МОТ- ТА.

Г. Коллаж стилей игры

Коллаж стилей игры — это пародия на различные манеры исполнения (натура­листическая или гротесковая и т. д.; рас­хождения по фазе текста и сопровожда­ющих его жестов).

•Другие коррелятивные понятия: Драматургия, Игра, Контригра, Связность, Цитата.

•Дополнительная литература:

Deloche, 1977; Revue d'EstMtique, 1978: №3-4; Bablet (6d), 1978.

COMEDIA

Франц.: comedia; англ.: comedia; нем.'.Comedia; исп.: comedia.

Испанский драматический жанр, утвер­дившийся в XV в. Обычно comedia ис­полняется в течение трех дней. Тематика вращается вокруг вопросов любви, чес­ти, супружеской верности и политики. Кроме традиционных жанров comedia, существуют:

* la comedia de сара у espada (комедия плаща и итоги\*) представляет конфлик­ты между аристократией и рыцарями; —la comedia de caracter (комедия характе­ров\*);
* la comedia de enredo (комедия интри­ги\*);
* la comedia de satirica (комедия сатири­ческая\*) представляет карикатурный образ общества.

КОМЕДИАНТСТВО

Франц.: cabotinage; англ.: ham acting; нем.: Komodiant; исп.: fanfarronada.

См.: АКТЕР (COMfrHEN) **com6die A tiroir**

Франц.: comtdie й tiroir; нем.: SchubladenstUck; исп.: comedia de folia.

СотёШе й tiroir — комедия с вариациями — представляет серию скетчей или ко­ротких сцен, варьирующих одну тему и один конфликт, распадающихся на мно­жество эпизодов, которые имеют тен­денцию к автономии. «Докучные» МОЛЬЕРА — наиболее известный при­мер галереи портретов конфликтующе­го человека во французском обществе XVII в.

КОМЕДИЯ

(От греч. komedia — ритуальная

песнь, сопровождающая кортеж в

честь бога Диониса)

Франц.: сотШе; англ.: comedy;

нем.: Komodie; исп.: comedia.

В литературном и устаревшем смысле комедия означает любую пьесу незави­симо от жанра («играть комедию», фран­цузская комедия и т. д.).

1. История возникновения

Согласно традиции, комедия определя­ется тремя критериями, противопо­ложными трагедии: персонажи коме­дии — люди скромного положения, развязка счастливая, конечная цель пьесы — смех публики. Будучи «подра­жанием людям худшим» (АРИСТО­ТЕЛЬ), комедия не'должна черпать ма­териал в истории или мифологии, она посвящается будничной, прозаической жизни простых людей — отсюда ее адаптационная легкость в любом об­ществе, бесконечное разнообразие проявлений и трудность построения стройной теории комедии. Что касает­ся развязки, то комедия почти всегда приходит к оптимистическому заклю­чению (свадьбе, примирению, призна­нию). Смех зрителя в ней — то смех со­общника, то смех превосходства: смех защищает зрителя от трагической тре­воги, передавая ему своего рода «аф­фективную анестезию» (МОРОН, 439, 1964:27). Публика чувствует себя за­щищенной глупостью или уродством комического персонажа; чувством пре­восходства она реагирует на механиз­мы преувеличения, контраста или нео­жиданности.

Возникшая в те же времена, что и тра­гедия, греческая комедия, а вслед за ней и всякая комическая пьеса являют­ся двойником и антиподом трагическо­го механизма, ибо «общим конфликтом трагедии и комедии является эдипов комплекс» (МОРОН, 439, 1964:59). «Трагедия играет на наших глубинных тревогах, комедия — на наших защит­ных механизмах против этих тревог» (439, 1964:36). Оба жанра отвечают, таким образом, на один и тот же чело­веческий вопрос, и переход от трагиче­ского к комическому (как и переход от тревожной грезы «парализованного» зрителя к освободительному смеху) обеспечивается степенью эмоциональ­ного участия публики, что ФРАЙ назы­вает ироническим настроем: «Удаляясь от трагедии, ирония начинает^прояв- ляться в комедии» (ФРАЙ, 243, 1957:285). Это движение в каждом из случаев порождает самые различные структуры: насколько трагедия связана с целой серией принуждающих и неу­молимых мотивов, которые приводят протагонистов и зрителей к катастро­фе без возможности избежать ее, на­столько комедия живет неожиданной идеей, сменами ритма, случайностью, драматической и сценической изобре­тательностью. Это не означает, однако, что комедия всегда высмеивает поря­док и ценности, признаваемые обще­ством, в котором она действует: если комические черты героя угрожают по­рядку вещей, цель развязки — призвать героя (подчас с горечью) к порядку, привести его к доминирующей соци­альной норме (критика лицемерия, не­искренности, компромисса и т. д.). В конечном счете противоречия разре­шаются в шутливом или язвительном тоне, и мир обретает свое равновесие. Комедия всего лишь создала иллюзию, что над общественными устоями мо­жет нависнуть угроза, и все это «только ради смеха». Но восстановлению по­рядка и хэппи-энду должен предшест­вовать период неустойчивости, когда, кажется, для положительных персона­жей, для добра все пропало, — точка «ритуальной смерти» (ФРАЙ, 243, 1957:179), вслед за которой открыва­ется оптимистическое заключение и финальное примирение.

1. Комическая пьеса

Комическая пьеса стремится вызвать улыбку. В искусстве французского клас­сицизма комедия в противовес трагедии и драме (XVTO в.) изображает в буднич­ных ситуациях действующих лиц из не­аристократической среды. МАРМОН­ТЕЛЬ дает ей очень общее, но довольно полное определение: «Это подражание нравам, включенное в действие; подра­жание нравам, в чем она отличается от трагедии и героической поэмы; подра­жание в действии, в чем состоит ее отли­чие от дидактической моральной поэмы и простого диалога» (426,1787, ст. «Ко­медия»).

Комедия подчинена господству субъек­тивности: «...в смехе индивидов, раство­ряющих все в себе и через себя, мы со­зерцаем победу их субъективности, ос­тающейся, несмотря ни на что, устойчи­вой внутри себя» (ГЕГЕЛЬ, 300, 1932:380). «Комична [...] вообще субъек­тивность, которая благодаря самой себе приводит свои действия к противоре­чию, а затем разрешает их, но при этом по-прежнему остается спокойной и уве­ренной в себе» (300,1832:410).

1. Минимальная последовательность действия комедии

Фабула комедии проходит через фазы равновесия, нарушения равновесия, об­ретения равновесия. Комедия предпола­гает контрастный, даже противоречи­вый взгляд на мир: нормальный мир, как правило, отражение зрительского мира, судит анормальный мир персонажей и смеется над ним, при этом персонажи рассматриваются как оригинальные, смешные, следовательно, комические. Эти персонажи неизбежно упрощены и обобщены, ибо схематичным и назида­тельным образом они воплощают недо­статок или необычный образ мира Ко­мическое действие, замечал еще АРИ­СТОТЕЛЬ (Поэтика, гл. 5), — безболез­ненное и безвредное, а потому может быть вымышлено от начала до конца Обычно комедия распадается на серию препятствий и ситуационных превра­щений. Ее главная движущая сила со­стоит в квипроквонедоразумении или промахе.

В отличие от трагедии комедия легко поддается эффектам добровольного ос- транения и самопародии, обнажая таким образом свои приемы и особенности своего вымысла Будучи одним из тех жанров, который в значительной степе­ни отличает самопознание, комедия не­редко функционирует как метакритика и как театр в театре \*.

•Дополнительная литература:

Voltz, 1964; Olson, 1968b;

Chambers, 1971; Pfister, 1973;

Issacharoff, 1988.

КОМЕДИЯ АНТИЧНАЯ

Франц.: conUdie ancienne; англ.: antique comedy; нем.: antike Komodie; исп.: comedia antigua.

Комедия в древнегреческом театре (V в. до н. э.), ведущая свое начало от Диони­сий (празднеств в честь бога Диониса), была резкой, подчас гротескной и не­пристойной политической сатирой (КРАТЕС, КРАТИНОС и особенно АРИСТОФАН).

КОМЕДИЯ-БАЛЕТ

Франц.: сотёШе-ЬаПеЬ англ.: ballet comedy; comic ballet; нем.: Bal- lettkomodie; исп.: comedia ballet.

Комедия, в действие которой включают­ся танцьг, они могут также играть роль не связанных с ним интермедий меиоду сце­нами или актами (см.: МОЛЬЕР и ЛЮЛ- ЛИ).

Принято рассматривать танец как вто­рой, даже вторичный элемент, как деко­ративную интермедию, ибо тексту коме­дии отводится первостепенное место. Некоторые балетные сцены, однако, со­держат драматические элементы в фор­ме диалога, разыгрываемого актерами. МОЛЬЕР в «Докучных», например, предпочитает увязать балет с интригой: «...чтобы не разрывать нить пьесы подо­бными интермедиями, мы решили свя­зать их как можно крепче с ее действием, соединив балет и комедию в одно целое» («К читателю»).

Комедия-балет, как правило, построена на чередовании исполняемых танцора­ми балетных сцен, которые образуют не­прерывную серию, согласно принципу сотёсИе й tiroir\*.

•Дополнительная литература: Daugherty, 1984.

КОМЕДИЯ БУРЖУАЗНАЯ

Франц.: comidie bourgeoise; англ.: bourgeois comedy; нем.: bUrgerliche Komodia; исп.: comedia burguesa.

См.: ТЕАТР БУРЖУАЗНЫЙ

КОМЕДИЯ БУРЛЕСКНАЯ

Франц.: comidie burlesque; англ.: burlesque comedy; нем.: burleske Komodie; исп.: comedia burlesca.

Комедия, представляющая серию коми­ческих перипетий и бурлескных шуток (см.: Бурлеск\*), которые происходят с экстравагантным и шутовским персона­жем (например, «Дон Яфет Армянский» СКАРРОНА).

КОМЕДИЯ ВЫСОКАЯ И НИЗКАЯ

Франц.: com&diehaute et basse; англ.: comedy high and low; нем.: Konversationstiick, Schwank; исп.: comedia altaybaja.

Различие определяется качеством коми­ческих приемов (как в греческой коме­дии, так и в комедии на протяжении даль­нейшей театральной эволюции! Низкая комедия пользуется приемами фарса, ви­зуального комического (гэг \*, slapstick humour, палочные удары); в арсенале вы­сокой и великой комедии — тонкости языка, аллюзии, игра слов, «остроумные» ситуации. Комедия темпераментов \*, ро­доначальником которой принято считать Бена ДЖОНСОНА, автора «Every Man in his Humour» (Каждый по-своему, 1598), является прототипом высокой комедии, иллюстрирующей различные состояния человеческой натуры, понимаемые как следствие психологических задатков. Фарс и буффонада принадлежат к «низ­кому» комическому, вызывающему от­кровенный смех; «высокое» комическое, призванное скорее вызывать улыбку, на­против, тяготеет к серьезному и значи­тельному (МОРОН, 439,1964:9).

КОМЕДИЯ ГЕРОИЧЕСКАЯ

Франц.: conUdie Mrotque; англ.:

heroic comedy; нем.: heroische

Komodie; исп.: comedia heroica.

* 1. Промежуточный жанр между траге­диен и комедией. Героическая комедия ведет к столкновению персонажей высо­кого звания в действии, завершающемся счастливой развязкой, в котором «не воз­никает угрозы, вызывающей у зрителя сострадание или ужас», где «все действу­ющие лица — августейшие особы или гранды Испании» (КОРНЕЛЬ. Дон Сан- чо Арагонский. Предисловие, 1649). Вывезенная из Испании РОТРУ и КОР- HEJIEM (ЛОПЕ ДЕ ВЕГА), героическая комедия образует новый жанр во Фран­ции (творчество КОРНЕЛЯ) и в Англии (к 1660—1690 гг. — произведения ДРАЙДЕНА).

Трагедия становится героической коме­дией, когда священное и трагическое ус­тупают место психологии и буржуазному компромиссу. В «Сиде» КОРНЕЛЯ дела­ется попытка примирить психологию, индивидуализм и государственные инте­ресы.

* 1. Героическое в комедии или трагедии проявляется в чрезвычайно возвышен­ном тоне и стиле, в благородстве поступ­ков, в серии острых конфликтов (воина, похищение, узурпация), в экзотичности места действия и персонажей, в леген­дарном сюжете и выдающихся героях: «Слава героического зиждется на высо­чайших воинских доблестях» (ТАССО. О героической поэме).
  2. Героикомическое\* есть пародия на ге­роический тон, описание в прозаических терминах благородных и серьезных по­ступков и поэтому очень близко к бурле­скному или гротескному (см.: Бурлеск\*, Гротеск\*).

КОМЕДИЯ ИДЕЙ

Франц.: сотШе d'idtes; англ.:

comedy of ideas; нем.: Ideenkomodie;

исп.: comedia de ideas.

Пьеса, в которой в юмористической или серьезной форме обсуждаются идеоло­гические или философские системы (ШОУ, УАЙЛЬД, ЖИРОДУ, САРТР).

КОМЕДИЯ ИНТРИГИ

Франц.: comtdie d'intrigue; англ.: comedy of intrigue; нем.: Intri- genstUck; исп.: comedia de intriga.

Комедия, в которой персонажи очерче­ны приблизительно, а многочисленные всплески действия создают иллюзию его непрерывности («Проделки Скапена», «Венецианский купец»), противостоит комедии характеров \*.

КОМЕДИЯ ЛЕГКАЯ

Франц.: сотШе Ugtore; англ.: light comedy, нем.: leichte Komodie; исп.: comedia liegera.

См.: ВОДЕВИЛЬ

КОМЕДИЯ НОВАЯ

Франц.: comtdie nouveUe; англ.: new comedy, нем.: neue Komodie; исп.: nueva comedia.

Древнегреческий театр комедии (IV в. до н. э.), при описаниях будничной жизни обращавшийся к распространенным ти­пам и стереотипным ситуациям (МЕ­НАНДР, ДИФИЛ) и оказавший влияние на латинских авторов (ПЛАВТ, ТЕРЕН- ЦИЙ), нашел свое продолжение в commedia dett'arte\*, а в эпоху классициз­ма—в комедии ситуаций \* и комедии нра­вов

КОМЕДИЯ НРАВОВ

Франц.: conUdie de mceurs; англ.: comedy of manners; нем.: GeseU- schaftskomodie, Sittenkombdie; исп.: comedia de costumbres.

Этюд о поведении человека в обществе, о классовых различиях, разнице среды и характеров (например, Англия XVII и XVIII вв., КОНГРИВ, ШЕРИДАН, МОЛЬЕР, ДАНКУР, ЛЕСАЖ, РЕНЬЯР, в XIX в. — реалистическая драма).

КОМЕДИЯ ПАСТОРАЛЬНАЯ

Франц.: conUdie pastorale; англ.: pastoral play, нем.: Schaferspiel; исп.: comedia pastoral

Пьеса, прославляющая простую жизнь пастухов и пастушек, прототипов не­винного, утопического и ностальгиче­ского существования «в добрые старые времена»; относится главным образом к XVI и XVII вв. (АКАН. Пасторали, 1625).

КОМЕДИЯ САЛОННАЯ

Франц.: comedie de salon; англ.: drawing-room play, high comedy; нем.: Salonstuck, Konversationsstuck; исп.: comedia de saldn.

Пьеса, действующие лица которой не­редко беседуют в буржуазном салоне. Комическое заключено в диалоге, весь­ма тонком, остроумном; отличительная особенность — авторское слово. Дейст­вие ограничивается обменом мыслей, аргументов, колкостей подвидом любез­ности (например, ЧЕХОВ. Три сестры; МОЭМ; ШНИЦЛЕР).

КОМЕДИЯ САТИРИЧЕСКАЯ

Франц.: comtdie satirique; англ.: satirical comedy; нем.: Satire; исп.: comedia satfrica.

Пьеса, выводящая на сцену социальную или политическую практику или челове­ческий порок и критикующая их («Тар­тюф», «Скупой»).

КОМЕДИЯ

СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ

Франц.: сотШе sentimentale; англ.: sentimental comedy, melodrama; нем.: Ruhrstuck; исп.: comedia sentimental

См.: КОМЕДИЯ СЛЕЗЛИВАЯ

КОМЕДИЯ СЕРЬЕЗНАЯ

Франц.: сотбdie slrieuse; англ.: bourgeois tragedy; нем.: biirgerliches Trauerspiel; исп.: comedia seria.

См.: ТРАГЕДИЯ ДОМАШНЯЯ (БУРЖУ­АЗНАЯ)

КОМЕДИЯ СИТУАЦИЙ

Франц.: conUdie de situation; англ.: situation comedy; нем.: Situa- tionskomodie; исп.: comedia de situaciones.

Пьеса, для которой более свойственны действие в быстром ритме и запутанная интрига, чем глубина характеров. Как и в комедии интриги механизмами дейст­вия здесь являются беспрестанные пе­реходы из одной ситуации в другую, вне­запные повороты, недоразумения {кви­прокво \*) и неожиданная концовка (ШЕКСПИР. Комедия ошибок).

КОМЕДИЯ СЛЕЗЛИВАЯ

Франц.: сотёШе larmoyante; англ.: melodrama; нем.: Ruhrstiick, Tra­uerspiel; исп.: comedia lacrimdgena.

Жанр, родственный буржуазной драме XVIII в. (ДИДРО, ЛЕССИНГ). Темы ко­медии взяты из обыденной жизни бур­жуазного общества и должны вызывать волнение и даже слезы публики.

комедия

ТЕМПЕРАМЕНТОВ

Франц.: conUdie dlmmeurs; англ.: comedy of humours; нем.: Comedy of humours; исп.: comedia de humores.

Комедия, сложившаяся в эпоху ШЕКС­ПИРА и Бена ДЖОНСОНА (Every Man Out of his Humour, 1599) и исходящая из представлений, основанных на меди­цинской концепции четырех темпера­ментов, регулирующих человеческое по­ведение. Для нее характерно стремление создавать персонажи-типы, психологи­чески детерминированные, действую­щие в зависимости от темперамента и сохраняющие свое поведение неизмен­ным во всех ситуациях. Этот жанр близок к комедии характеров \*, которая умножа­ет критерии поведения, расширяя их до черт социальных, экономических и мо­ральных.

комедия ХАРАКТЕРОВ

Франц.: сотёсИе de caracttore; англ.: character comedy, нем.: Cha- rakterkomodie; исп.: comedia de cardcter.

Комедия, в которой четко очерчены ха­рактеры персонажей, их психологиче­ские и моральные свойства. Она отлича­ется некоторой статичностью, так как предложенная ею галерея портретов не требует интриги, действия и постоянно­го движения, чтобы принять четкую форму. Расцвет этого жанра наблюдает­ся во Франции в XVII — начале XVIII в. под влиянием «Характеров» ЛАБРЮЙ- ЕРА.

КОМЕДИЯ ЧЕРНАЯ

Франц.: сотёсИе noire; англ.: black comedy; нем.: schwarze Komodie; исп.: comedia negra.

Жанр, близкий к трагикомедии. Откоме- дии в пьесе остается только название. Видение мира отличается пессимизмом, разочарованностью, отсутствием воз­можностей даже трагического разреше­ния. Ценности отрицаются, и пьеса за­канчивается «благополучно» только бла­годаря ироническому и сложному пово­роту (ШЕКСПИР. Венецианскии купец; Мера за меру; «черные» пьесы АНУЙЯ; ДЮРРЕНМАТТ. Визит дамы).

КОМИЧЕСКОЕ

Франц.: comique; англ.: comic; нем.: das Komische; исп.: cdmico.

Комическое не ограничивается жанром комедии: это явление можно рассматри­вать в различных аспектах и обнаружить в разных областях. Антропологическое явление комического отвечает инстинк­ту игры т, склонности человека к шутке и смеху, его способности воспринимать необычные и смешные аспекты физи­ческой и социальной реальности. Оно служит социальным оружием в руках иронистов, средством критики среды, маскировки оппозиции с помощью ост­роты или гротесковой шутки. Комиче­ское как драматический жанр сосредо­точивает внимание на конфликтах и пе­рипетиях, свидетельствующих об изо­бретательности и оптимизме человека, противостоящего превратностям судь­бы.

1. Принципы комического

А. Измерение непривычного действия

1. . Механизм. Со времен анализа БЕРГ­СОНА источником комического счита­ется восприятие механизма, воспроиз­веденного в человеческой деятельности: «механика, наложенная на живое». «По­ложения, жесты и движения человече­ского тела смешны в той мере, в какой это тело заставляет нас думать о простой механике» (БЕРГСОН, 87, 1899). Этот принцип механического действует на всех уровнях: ригидная жестикуляция, словесные повторы, череда гэгов, обма­нутый обманщик, обкраденный вор и т. д., недоразумение и квипрокво, рито­рические и идеологические стереотипы, сближение двух понятий со сходными означающими (игра слов).
2. . Действие, не достигающее цели. Ко­мическое возникает в ситуации, когда субъекту не удается осуществить нача­тое действие. КАНТ определил смех как «аффект в результате внезапного преоб­разования напряженного ожидания, не находящего разрешения» (353, 1790:190). Вслед за этим необходимо присовокупить к комическому идею о действии, перемещенном с обычного ме­ста, что производит эффект удивления (ШТИРЛЕ, 617,1975:56-97).

Б. Психологическое измерение

1). Превосходство наблюдателя. Воспри­ятие комического действия или ситуа­ции связано с суждением наблюдателя, который считает себя выше восприни­маемого предмета и от этого получает интеллектуальное удовлетворение: «Речь идет об одном и том же явлении, когда нам кажется комичным тот, кто по сравнению с нами слишком много рас­ходует на физическую деятельность и недостаточно на умственную (духов­ную); нет сомнений, что в обоих случаях смех выражает превосходство, которое мы себе приписываем и от которого получаем удовольствие. Когда же в обоих случаях отношения меняются на проти­воположные, то есть соматические за­траты другого уменьшаются, а духовные возрастают, мы уже больше не смеемся, мы оказываемся во власти удивления и восхищения» (ФРЕЙД, 248, 1969, т. 4:182). Фрейд таким образом описы­вает и резюмирует многие черты зри­тельского отношения к комическому со­бытию: моральное превосходство, вос­приятие чужого недостатка, осознание неожиданного и несообразного (нелепо­го), перспективное обнаружение нео­бычного и т. д. Симпатическое восприя­тие неполноценности другого, а следо­вательно нашего превосходства, поме­щает нас перед лицом комического на полпути меиоду полным отождествлени­ем и непреодолимой дистанцией. Наше удовольствие, подобно случаю театраль­ного отождествления и иллюзии, заклю­чается в постоянных переходах между отождествлением и остраненностью, между восприятием «изнутри» и «извне». Но победу в этом постоянном обрати­мом движении всегда одерживает остра- ненная перспектива: уже МАРМОН­ТЕЛЬ отмечал в этой связи, что комиче­ское содержит в себе противопоставле­ние «между зрителем и видимым персо­нажем, выгодное для первого остране- ние» (426,1787, ст. «Комедия»). 2). Освобождение и облегчение. Комиче­ский эффект вызывает психическое ос­вобождение и не отступает ни перед ка­ким запретом или преградой: отсюда бесчувственность, безразличие, «анесте­зия сердца» (БЕРГСОН, 87, 1899:53) — качества, обычно приписываемые на­смешникам. Эти качества доводят смешного человека до его истинных пропорций, разоблачая значимость тела за духовным фасадом индивида: коми­ческие феномены — пародияирония\*, сатира, юмор — способствуют «сниже­нию достоинства каждого человека, об­нажая его человеческую слабость, но особенно зависимость интеллектуаль­ных достоинств от телесных потребно­стей». Разоблачение приводит ^предуп­реждению: «Такой-то, почитаемый по­добно полубогу, на самом деле не более чем человек, такой же, как ты и я» (ФРЕЙД, 248,1969, т. 4:188). Таким об­разом, смеясь над другим, всегда немно­го смеются над собой; это способ лучше узнать себя, а также выжить, несмотря ни на что, всегда приземляясь на ноги, невзирая на трудности и препятствия. Вероятно, именно по этой причине ГЕ­ГЕЛЬ делает комедию способом челове­ческой субъективности и решающего разрешения противоречий: «Комична [...] субъективность, которая благодаря самой себе приводит свои действия к противоречию и разрушает их, остается спокойной и уверенной в себе» (300, 1832:410). «Развязка комедии должна показывать, что мир не рушится под тя­жестью глупости» (300,1832:384). Этот факт указывает в достаточной степени на фундаментальность социального из­мерения смеха.

В. Социальное измерение Смех «коммуникативен». Смеющемуся необходим хотя бы один партнер, чтобы присоединиться к нему и смеяться над тем, что показано. С другой стороны, смеясь над комичным человеком, мы определяем наше отношение к нему: приятие или неприятие. Смех подразу­мевает детерминированность социо­культурных ipynn и нюансов их взаимо­отношений, — это социальное явление (БЕРГСОН, 87, 1899). Комическое по­слание и смеющаяся публика связаны в процессе коммуникации: мир оказыва­ется фиктивным и комичным только благодаря тому, что обычное предвиде­ние зрителя нарушено и находится в противоречии со сценой. Ожидание пуб­лики обмануто, и зритель отодвигается от комического события, остраняется и смеется над ним, укрепленный чувством собственного превосходства. Напротив, в случае трагедии необычный сверхче­ловеческий характер конфликтов не по­зволяет зрителю подменить действие своим собственным видением: он отож­дествляет себя с героем и отказывается от всякой критики.

Комедия «естественным образом» стре­мится к реалистическому изображению социальной среды: действительно, она постоянно намекает на актуальные или культурные факты и разоблачает соци­альную практику: остранение здесь как бы естественно. Напротив, трагедия ми­фологизирует существование и направ­лена не на социальную группу, а на уни­версальный и глубинный слой человека, сгущает человеческие отношения. Тра­гедия требует, чтобы исполнители глав­ных ролей и зрители приняли незыбле­мый и совершенный порядок. Комиче­ское же ясно указывает на то, что соци­альные нормы и ценности всего лишь человеческие условности, полезные для совместной жизни, но без которых мож­но было бы и обойтись или заменить их другими условностями.

Г. Драматургическое измерение Комическую ситуацию в театре порож­дает драматургическое препятствие, на которое сознательно или даже не ведая того наталкиваются персонажи. Эта пре­града, созданная обществом, препятст­вует немедленному осуществлению пла­на, признает правоту злых сил и власти: герой постоянно натыкается на нее и его неудачи уподобляются физическому столкновению со стеной. Однако конф­ликт (именно здесь заложено основное отличие от трагедии) может бьггь ото­двинут в сторону, предоставляя свобод­ное поле деятельности протагонистам. Кстати, часто действия жертвы сами приводят к конфликту. В отличие от тра­гедии комические эпизоды не должны обязательно и неизбежно следовать в строгой последовательности.

2. Формы комического

А. Комическое и смешное Первое различие между комическим в реальности и комическим в искусстве противопоставляет (1) смешное и (2) юмористическое. Между (1) ridiculum и (2) vis comica (ЖОСС, 343,1977:177) су­ществует такое же различие, как между случайным производством комического (естественная форма, животное, паде­ние человека) и сознательным произве­дением разума и искусства. Спонтанный смех в реальных ситуациях есть груст­ный смех, смех и ничего более, смех про­стого отрицания, простого отказа, сти­хийной самообороны» (СУРИО, 603, 1948:154). По-настоящему комично только то, что вновь введено человече­ской изобретательностью и отвечает оп­ределенному эстетическому намерению.

Б. Значимое комическое и комическое абсолютное. БОДЛЕР (67,1951) различает значимое комическое и комическое абсолютное. В первом случае смеются над (чем-то или кем-то); во-втором, смеются с (кем-то): смеются всем телом, жизненными фун­кциям и и гротеском\* существования (например, раблезианский смех). Этот тип комического сметает все на своем пути, не оставляя места никаким поли­тическим и моральным ценностям.

В. Смех приятия и смех неприятия Необходимая солидарность смеющихся приводит к тому, что комический персо­наж отвергается как смешной, или к то­му, что он приглашается в круг смею­щихся в единодушном порыве человече­ского братства.

Г. Комическое, ирония, юмор Юмор — излюбленный прием драматур­гов (в особенности тех, кто разрабатыва­ет блестящие философские диалоги и диалоги бульварных театров). Он прибе­гает к заимствованиям из комического и иронии, но обладает своей собственной тональностью. Ирония и сатира часто создают впечатление холодности и ин­теллектуальности, юмор теплее, он не стесняется смеяться над самим собой и иронизировать по поводу автора. Он ищет скрытые философские аспекты бытия и позволяет догадаться о боль­шом внутреннем богатстве юмориста. «Юмор несет в себе не только освобож­дение, как шутка или комическое, но не­что грандиозное и воодушевляющее: черты, которые не обнаруживаются в двух других видах удовольствия от ин­теллектуальной деятельности. Совер­шенно очевидно, что грандиозность происходит от самолюбования и утвер­дившейся победной неуязвимости Я\* (ФРЕЙД, 248,1969, т. 4:278).

Д. Забавное, смешное, шутовское Комическое является нам через ситуа­цию , речь, сценическую игру, то вызы­вая симпатию, то антипатию. В первом случае мы умеренно смеемся над тем, что воспринимаем как веселое, забав­ное; во втором случае мы отвергаем предложенную ситуацию как нелепую. Забавное (термин, часто употребляемый в классическую эпоху) дает нам эстети­ческие эмоции, обращается к интеллек­ту и чувству юмора. Это, по объяснению МАРМОНТЕЛЯ, в противоположность комическому и шутовскому, «эффект ве­селого удивления, порожденного пора­зительным, своеобразным и новым контрастом, обнаруженным между дву­мя предметами или между предметом и причудливой идеей, которую он порож­дает. Непредвиденная встреча, которая необъяснимыми связями вызывает в нас приятную конвульсию смеха» (Эле­менты литературы, 426, 1787, ст. «За­бавное»).

Смешное гораздо более негативно; оно вызывает слегка презрительное превос­ходство, однако не шокируя нас. Так, в соответствии с «Поэтикой» АРИСТО­ТЕЛЯ комедия «есть подражание [лю­дям] худшим, хотя и не во всей их подло­сти: ведь смешное есть [лишь] часть бе­зобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безбо­лезненное и безвредное; так, чтобы не­далеко [ходить за примером], смешная маска есть нечто безобразно искажен­ное, но без боли» (22,1449b). Смешное становится для комических авторов предметом сатиры и движущей силой их действия (теоретически драматурги ста­вят перед собой высокую цель — смехом исправить нравы; практически они чаще всего считают своим долгом вызвать смех публики над недостатком, иногда являющимся их собственным). Воспри­ятие смешного подразумевает, что ав­тор, как и зритель, в состоянии поде­литься тем, что разумно и дозволено в человеческом поведении. Так, МОЛЬЕР сделал смешное мишенью своей драма­тургии в «письме по поводу комедии «Обманщик» (1667): «Таким образом, смешное есть внешняя и осязаемая форма, которой провидение природы наградило все то, что неразумно, чтобы заставить нас это заметить и вынудить бежать от этого. Чтобы познать смеш­ное, необходимо познать разумное, не­достаток которого оно означает, и уви­деть, в чем это разумное заключается». Шутовское и гротескное находятся на еще более низком уровне шкалы коми­ческих приемов: они подразумевают раздувание и искажение реальности, что доходит до карикатурности.

3. Комические приемы

Не существует ни одной удовлетвори­тельной типологии комических форм. Классификация по происхождению ко­мического удовольствия (по эффекту превосходства, несообразности или психического облегчения) лишь частич­но объясняет комические формы (сати­ра — первый эффект, игра слов—второй, шутки на сексуальную тему — третий). Предложенный критерий классифика­ции является традиционным в драма­тургических исследованиях комедии (см.: определения жанров комедии), по­этому мы не будем повторять весь пере­чень приемов, уже намеченных в формах комедии.

'Дополнительная литература:

Freud, 1905; Victoroff, 1953; Mauron, 1964; Escarpit, 1967; Pfister, 1973; Warning et Preisendanz, 1977; Sareil, 1984; Balme, 1985; Issacharoff, 1988.

COMMEDIA DELL'ARTE

Франца commedia dett'arte; англ.: commedia dett'arte; нем.: Commedia dett'arte; исп.: commedia dett'arte.

1. Происхождение

Commedia dett'arte некогда называлась commedia all improviso, commedia a soggetto, commedia di zanni или же, во Франции,—итальянская комедия, коме­дия масок. Только в XVIII в., (согласно С. МИ К) эта театральная форма, которая существует с середины XVI в., стала на­зываться commedia dett'arte. L'arte озна­чает одновременно искусство, умение, технику и профессионализм актеров, посвятивших себя театру. Нет доказа­тельств, что commedia dett'arte происхо­дит непосредственно от римских фарсов ателланов или античной пантомимы: в недавних исследованиях подвергается сомнению этимология слова Zanni (ко­мический слуга), восходящего, как пред­полагалось ранее, к слову Sannio (шут римской ателланы). Вполне вероятно, что обе эти народные формы, к которым следовало бы отнести жонглеров, фиг­ляров, шутов эпохи Возроадения, на­родные и диалектальные комедии РУД- ЗАНТЕ (1502—1542), подготовили по­чву для commedia.

1. Отличительные особенности игры

Для commedia dett'arte характерно кол­лективное творчество актеров, создаю­щих спектакль путем импровизации движения, жеста и реплик на основе кан­вы, как правило суммарной (указания о выходах и уходах исполнителей и наибо­лее важные сочленения фабулы). Коме­дианты берут за основу драматический сюжет, придуманный или заимствован­ный из какой-либо комедии (древней или современной). Получив руководя­щую схему (сценарий), актер импрови­зирует, принимая во внимание характер­ные лацци \* (lazzf) своей роли (указания относительно комических сцен) и реак­цию публики.

Объединяясь в однородные по составу труппы, актеры кочуют по Европе, игра­ют в снятых для этой цели помещениях, на городских площадях или в покоях пригласившего их принца, храня проч­ные семейные и профессиональные традиции. Спектакли представляют дю­жину определенных типов, которые в свою очередь делятся на две «партии». Серьезная партия состоит из двух пар влюбленных. Комическая партия — из смешных стариков (Панталоне и Дотто- ре—доктор), Капитано (который восхо­дит к miles gloriosus — хвастливый воин — ПЛАВТА), слуг, или Дзанни, именуемых по-разному (Арлекино, Скарамучча, Пульчинелла, Медзоттино, Скапини, Ковьелло, Труффальдино), из которых выделяются первый Дзанни (хитрый и остроумный слуга, ведущий интригу) или второй Дзанни (наивный и неотеса­ный персонаж). Смешная партия непре­менно носит maschere (гротескные мас­ки), которые служат для представления актера по имени его персонажа. В этом театре актера (и актрисы, что по тем временам было новшеством) акцент ставится на пластическом мастерстве, искусстве замены длинных речей не­сколькими жестами-знаками, а также «хореографической» организации игры, то есть игры, зависимой от группы ис­полнителей, с использованием про­странства сообразно мизансцене до произнесения текста. Задача комедиан­та состоит не столько в абсолютной вы­думке и новой выразительности, сколь­ко в искусстве вариации и находчивой подаче реплик, уместной жестикуляции. Актер должен уметь всю свою импрови­зацию привести в конечном счете к ис­ходной точке для того, чтобы передать эстафету своему партнеру и убедиться, что импровизация не удаляет его от сце­нария\*. Когда лацци — более или менее запрограммированная и вписанная в канву мимическая и иногда словесная импровизация — развивается и перехо­дит в независимую и развернутую игру, она становится burla (шуткой). В насто­ящее время этот стиль игры весьма при­влекает актеров своей виртуозностью, тонкостью и той степенью идентифика­ции и критического остранения, кото­рые требуются от исполнителя. Доверяя адаптацию текстов и общую интерпре­тацию capocomico, или corago (руково­дителю труппы), этот стиль предвосхи­щает будущее царство режиссера.

1. Репертуар

Репертуар «комедиантов» обширен. Он не ограничивается канвой, присущей комедии интриги, но дошедшие до нас sctnarii дают неполное представление о жанре, ибо он имел целью искусство «вышивания» на основе повествова­тельной схемы. Новеллы, классические и литературные комедии, народные тра­диции — все служит неисчерпаемым ис­точником комедии. Случалось даже, что бродячие труппы ставили и трагедии, и трагикомедии, и оперы, в которых они специализировались (как Итальянская Комедия в Париже) на пародировании классических и современных шедевров. Они разыгрывали также авторские пье­сы (МАРИВО — в труппах Луиджи РИК- КОБОНИ; ГОЦЦИ и ГОЛЬДОНИ - в Италии). С конца XVII в. наступает закат искусства соттдеИа; XVIII в. с его буржу­азным и рационалистическим вкусом (например, ГОЛЬДОНИ и МАРИВО в конце своей карьеры) наносит ей удары, от которых она уже не оправится.

1. Драматургия

Несмотря на разнообразие форм, commedia сводится к некоторому коли­честву драматургических констант: под­вергаемый модификациям и коллектив­но разработанный сюжет; изобилие квипрокво; типичная фабула о влюблен­ных, которым досаждают развратные старики; вкус к переодеваниям, переоде­вание женщин в мужской костюм; сцены узнавания в конце пьесы, где бедняки становятся богатыми и вновь появляют­ся исчезнувшие ранее персонажи; слож­ные ухищрения слуги, хитреца и плута. В этом жанре заложено искусство беско­нечных хитросплетений интриги на ос­нове, ограниченной как фигурами, так и ситуациями; актеры не стремятся к правдоподобию, но стараются задать представлению определенный ритм и иллюзию движения. Commedia придает новые силы (чаще, чем разрушает) жан­рам «благородным», устаревшим: пол­ной выспренности трагедии, слишком психологизированной комедии, слиш­ком серьезной драме; она выявляет та­ким образом старые формы и играет роль катализатора в новой театральной манере, отдавая предпочтение игре и те­атральности.

Вероятно, этот живительный аспект объясняет то глубокое влияние, которое commedia deU'arte оказала на таких клас­сиков, как ШЕКСПИР, МОЛЬЕР, ЛО- ПЕ ДЕ ВЕГА, МАРИВО. Последнему, в частности, удался трудный синтез линг­вистической выразительности и утон­ченного психологизма с использовани­ем нескольких типов и ситуаций коме­дии масок. В XIX в. commedia deU'arte, полностью уйдя со сцены, находит свое продолжение в пантомиме или мелодра­ме, основанных в свою очередь на мани- хейских (дуалистических) стереотипах. В настоящее время это искусство воз­рождается в бурлескном кино или в кло­унаде. Школа исполнителей commedia deU'arte стала своего рода моделью син­тетического театра (в основе которого стоят актер и коллектив), возрождающе­го выразительность сценического жеста и импровизационной игры (МЕЙЕР­ХОЛЬД, КОПО, ДАЛИН, БАРРО).

•Дополнительная литература: Mic, 1927; Attinger, 1950; Pandolfi, 1957-1961; Nicoll, 1963; Taviani et Schino, 1984; Pavis, 1986a.

COMMEDIA ERUDITA

(От ит. — ученая комедия)

Франц.: commedia erudita; англ.: commedia erudita; нем.: Commedia erudita; исп.: commedia erudita.

Комедия интриги в Италии в эпоху Воз­рождения, нередко написанная гумани­стами в противовес довольно грубым подражаниям комедиям ПЛАВТА и ТЕ- РЕНЦИЯ, а также пьесам народного жанра commedia deU'arte (АРИОСТО. Подмененные, 1509; МАКИАВЕЛЛИ. Мандрагора, 1520).

КОММУНИКАЦИЯ НЕСЛОВЕСНАЯ

Франц.: communication поп verbale; англ.: non-verbal communication; нем.: non-verbale Kommunikation; исп.: communicatidn поп verbal.

См.: КИНЕСИКА

КОММУНИКАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: communication tMbtrale\ англ.: theatrical communication; нем.: Theaterkommunikation; исп.: communicacidn teatraL

Процесс обмена информацией между сценой и залом. Очевидно, что представ­ление передается публике посредством актеров и сценического аппарата. Про­блема обратной связи информации и ее влияния на игру актеров, равно как и проблема взаимодействия между акте­рами и публикой, гораздо менее извест­на, а в том, какое значение следует при­давать этому участию, нет единодушия. Для некоторых исследователей театр представляет даже искусство и прототип человеческой коммуникации: «Исклю­чительная специфика театра состоит в том, что он представляет свой объект, человеческую коммуникацию, посред­ством человеческой коммуникации. в та­ком случае в театре человеческая комму­никация (коммуникация персонажей) представлена самой человеческой ком­муникацией, путем коммуникации акте­ров» (ОСОЛСОБ, 479,1980:427).

1. Коммуникация или нет?

л

Довольно часто путая коммуникацию и участие публики, театроведы (как теоре­тики, так и практики) представляют ком­муникацию между залом и сценой как основную цель театральной деятельно­сти. Но это ли подразумевают под ком­муникацией семиологи и информатики? Если коммуникация рассматривается как симметричный обмен информацией в связи с тем, что слушатель становится реципиентом и использует тот же код, то театральная игра не есть коммуникация (МУНЕН, 465, 1970). В самом деле, за исключением особого случая хэппенин­га \*, который как раз стремится уничто­жить разницу зритель/актер, первый по-прежнему остается на своих позици­ях; в качестве средства ответной реакции он располагает в лучшем случае апло­дисментами и свистом.

Б.

С другой стороны, если коммуникация рассматривается в качестве средства оказания влияния на другого и признает­ся как таковое тем, на кого хотят влиять (ПРИЕТО, 176, 1966а,Ь), нет нужды во взаимности обмена с целью коммуника­ции, и очевидно, что подобное определе­ние применимо к театру: мы знаем, что находимся в театре и не можем остаться безучастными к спектаклю. В таком слу­чае речь идет только о том, как происхо­дит это восприятие \*. Ибо надо различать банальную коммуникацию (выдачу) сце­нических знаков и выявление художест­венного и идеологического эффекта. Иначе определить эту коммуникацию следует как (1) «физическое соприсутст­вие передающего и реципиента» и (2) «совпадение создания и коммуникации» (ДЕ МАРИНИ, 176, 1982, §6.2:158- 162).

2. Модальности ответа л

Семиологии коммуникации еще не уда­лось выработать теорию восприятия спектакля, несмотря на намерение при­соединить к театральному искусству «зрительское искусство» (БРЕХТ). Дело в том, что слишком часто еще семиоло­гия рассматривает представление как сообщение\*, намеренно объединяющее передаваемые сценой сигналы для ре­ципиента, находящегося в положении криптаналиста, дешифрующего каждый сигнал без. разбора и означающего структурирования полученной инфор­мации. Физическое место зрителя на представлении (фронтальное, латераль­ное, в середине, фрагментарное и т. д.) значения не имеет. Определяющим яв­ляется его способность комбинировать сочетание сценических знаков в одну «рентабельную» означающую структуру, которая позволяет ему шире или глубже понять спектакль. Публика должна об­ладать способностью моделировать (аб­страгировать, теоретизировать) свое собственное социальное положение для того, чтобы сравнивать его с вымыш­ленными моделями\*, предлагаемыми сценой. Иначе говоря, ей нужно (как это показывает БРЕХТ) принять в расчет две историчности: собственную (ее эсте­тические и идеологические ожидания \*) и историчность произведения (эстети­ческий и социальный контекст, способ­ность текста поддаваться той или иной интерпретации). В таком случае требу­ется изучение механизмов восприятия: русские формалисты, а затем БРЕХТ показали, как именно эффект необыч­ного восприятия, узнавания эстетиче- скогометода \* и эффект идеологической необычности вызывают означающий «щелчок». Определение «диапазона ожидания» (ЖОСС, 343, 1970) пред­ставления (и текста) есть необходимый этап предусмотрения механизмов вос­приятия публики.

Б.

Вместо подлинной коммуникации сце­ны и зала устанавливается герменевти­ческое (см.: Герменевтика т) взаимодей­ствие между наивным восприятием и восприятием эффекта театрального\*, будь то эффект очуждения \*, по БРЕХ­ТУ, формальный метод или осознание идеологии: Спектакль есть «становле­ние, формирование нового зрительского сознания, незаконченного, как всякое сознание, но движимого самой этой не­законченностью, этой завоеванной дис­танцией, этим неисчерпаемым трудом критики в действии» (АЛЬТЮССЕР, 13, 1965:151). В итоге, и в том состоит урок БРЕХТА, подлинная коммуникация между сценой и залом возможна лишь при условии, что театральная работа сможет обеспечить художественный эф­фект ввиду обнаружения эффекта идео­логического.

3. Коммуникация внутренняя и внешняя

Мы рассмотрели глобальную коммуни­кацию сцены и зрителя (внешнюю ком­муникацию), внутренняя же коммуника­ция относится к процессу, протекающе­му на сцене между действующими лица­ми и исполнителями. Имеются также и другие коммуникативные процессы.

Л Исполнитель и зритель Между исполнителем и зрителем не су­ществует подлинной коммуникации: ис­полнитель старается забыть самого себя за маской своего персонажа, зрителя же обычно интересует не исполнитель X, играющий роль персонажа У, а непос­редственно персонаж У (по крайней мере в том случае, когда срабатывает иденти­фикация\* и когда исполнитель не очуж- ден от своей роли). Единственная воз­можность коммуникации могла бы иметь место во время остановки игры или во время обращения к публике, не запрограммированного мизансценой. Но даже в таком случае зритель будет, скорее всего, скептически настроен от­носительно искренности исполнителя как гражданина, обращающегося к со­гражданам: он слишком хорошо знает, что все, что происходит на сцене, озна­чает «вымысел, ложь, другую модаль­ность». Можно ли говорить о коммуни­кации, если иметь в виду поощрение ак­тера аплодисментами влияние на его игру? Во всяком случае, очевидно, что качество спектакля и внимание взаимо­связаны. Трудность состоит в формали­зации этого влияния взгляда, дыхания, присутствия или отсутствия публики на актера. Последний очень сильно чувст­вует атмосферу зала, даже в момент наи­высшей сосредоточенности и иденти­фикации с персонажем.

Б.. Персонаж и зритель

Это базовая коммуникация через иден­тификацию. Только тело исполнителя служит нам для создания иллюзии и во­ображаемой проекции в другое Я. Тем не менее если мы способны отличить вы­мысел от реальности, то мы видим не Гамлета, а актера, играющего роль Гам­лета, и только благодаря акту отключе­ния нашего недоверия нам удается пове­рить в то, что перед нами Гамлет. Это постоянное переключение между дейст­вующим лицом и его исполнителем ле­жит в основе нашего наслаждения теат­ром (см.: Отрицание \*).

В. Персонаж и персонаж

В рамках инсценированного вымысла очевидно, что действующие лица обща­ются между собой (кроме случаев одно­временной игры в современном театре, являющихся фактически разными сце­нами и сосуществующими разными вре­менными планами).

Г. Исполнитель и исполнитель

Трудно говорить о коммуникации меяеду исполнителями в реальном плане, за рамками вымысла, ибо ту связь, которую можно было бы обнаружить, мы немед­ленно отнесли бы к вымышленному об­щению между действующими лицами; и если исполнителям удается общаться друг с другом, то только во вред вымыс­лу: так, можно представить себе борьбу влияний ради расположения публики. Такая борьба сказалась бы на их игре и технике, и все ради того, чтобы привлечь внимание публики в ущерб другим (игра на середине сцены, «в лучах» великого актера, притопывание в конце тирады, как это было принято в XIX в.). Бывает, что исполнители пользуются вымыслом для того, чтобы сообщить друг другу не­которые эмоции, которые соответству­ют эмоциям действующих лиц, а также являются и их собственными; здесь мы входим в область мифологии Голливуда и частной жизни артистов. Во всяком случае, в сравнении с внешней коммуни­кацией можно согласиться с OCOJICO- БОМ, что «коммуникация между актера­ми взаимна, симметрична и одновре­менна, подобно коммуникации между персонажами, которых они представля­ют» (479,1980). Следовало бы добавить, что эта «реальная» коммуникация между актерами немедленно интегрируется в вымысел.

Д. Зритель и зритель Чтобы определить формы взаимодейст­вия между зрителями, следовало бы об­ратиться к психологии и социологии. Как и всякая группа, публика испытыва­ет колебания, наступают моменты упад­ка интереса, взрывы эмоций или исте­рии. Социологический анализ реакции зрителей мало что дает относительно связей, которые устанавливаются среди публики в течение одного вечера. Тем не менее они существуют — мы интуитивно понимаем это на любом спектакле. Но в чем именно зависимость согласия или несогласия от самого представления — тайна. БРЕХТ хотя и говорил, что его театр разделяет, а драматургия иденти­фикации растворяет публику в аморф­ную и однородную массу, но подобные формулировки не позволяют уйти даль­ше социологической метафоры.

4. Формализация процессов восприятия (рецепции)

А

Современные исследования эстетики восприятия сдвигают точку зрения лите­ратурного анализа с инстанции творче­ства (автор) к инстанции восприятия (читатель, зритель, созерцатель). Если выдвинуть гипотезу коммуникации от представления к зрителю, возникнет вопрос, к кому тогда обращен драмати­ческий текст, каким образом он обраща­ется к публике и как последняя «работа­ет» над ним.

Базовая гипотеза состоит в том, что, во- первых, текст и сцена способны органи­зовать хорошее восприятие произведе­ния (даже манипулировать им); во-вто- рых, в представляемом произведении можно уловить «имплицитный реципи­ент», который принимает форму или те­оретической модели, навязываемой чи­тателю, или идеального реципиента произведения в целом, своего рода все­знающего «суперзрителя», или, в неко­торых пьесах, персонажа, который слу­жит связующим звеном между нами и автором.

Б. Фигуры «имплицитного реципиента»

1. . Мизансцена есть первое и важней­шее решение, предлагающее зрителю интерпретацию часто в очень ясном на­правлении.
2. . Драматический текст ставит перед зрителем вопросы, от которых тот не может уклониться: как представлено действие? Какие действующие лица яв­ляются протагонистами? Кто взял верх в спорах? Кто предстает в положительном свете? Некоторые из этих вопросов, ко­торые задает себе читатель, находят не­медленный ответ благодаря действию симпатии и антипатии. Другие решить невозможно: кто прав, Альцест или Фи- линт, во взглядах на жизнь в обществе? Многие вопросы намеренно служат то­му, чтобы вызвать противоречивые (случаи моральных дилемм в классици­стической трагедии) или даже абсурд­ные ответы.
3. . Игра перспектив\* конфликтующих характеров также нередко порождает равнодействующие силы. И зрителю предстоит восстановить соотношения по неравноправным, субъективным или лживым речам персонажей. Вывод гла­шатая \*,хора \* или резонера \* фиксирует, кстати не всегда определенно, прообраз «правильного» восприятия. Случается, что идеальный реципиент находится среди dramatis personae\*, не будучи ис­тинным проводником идей автора; чув­ствуется, что именно к этому типу лич­ности адресовано сообщение пьесы.
4. . Так, «имплицитный реципиент», об­раз зрителя в самом произведении, — не исключение, а общее правило драмати­ческой и сценической структуры. Ко­нечно, этот образ более или менее опре­делен в зависимости от той или иной драматургии: скрытый в реалистиче­ской драме, он выделяется в дидактиче­ском театре или в некоторых театраль­ных формах, обнажающих свои техни­ческие приемы. У БРЕХТА механизм восприятия наиболее очевиден, ибо ста­новится самоцелью и неотъемлемой ча- стьютеатральной деятельности: зритель понимает, что весь вымысел и перекре­щивающиеся диалоги в спектакле обра­щают его к его собственной ситуации, что в течение всего спектакля через дан­ную историю он осознает свою собст­венную историю.

•Другие коррелятивные понятия:

Отношения сцена—зал, Семиоло­гия.

•Дополнительная литература: Barthes, 1964:258—276; Mounin, 1970; Miller, 1972; Moles, 1973; Styan, 1975; Corti, 1976; Corvin, 1978; Fieguth, 1979; de Marinis, 1979, 1982; Quere, 1982; Hess- Luttich, 1981,1984,1985; Winkin, 1981; J. Martin, 1984; Versus, 1985.

КОМПЕТЕНТНОСТЬ

Франц.: compttence\ англ.: competence; нем.: Kompetenr, исп.: competencia.

См.: ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ (значение 1В)

композиция

ДРАМАТИЧЕСКАЯ

Франц.: composition dramatique; англ.: dramatic composition; нем.: dramatische Komposition\ исп.: composicidn dramdtica.

Способ, с помощью которого упорядо­чивается драматическое произведение, в частности текст (синоним: структура \*).

1. Правила композиции

Поэтические искусства представляют нормативные соглашения о драматиче­ской композиции. Они выражают пра­вила и методы построения фабулы равновесия между действиями или при­родой персонажей. Композиция уподоб­ляется скрупулезному применению пра- вилриторики \*: считается обязательным следовать типическому образцу постро­ения (или театрального дискурса \*). Тео­рия драматической композиции воз­можна при условии, что принципы сис­темы будут описательными, а не норма­тивными и в то же время достаточно об­щими и специфическими, чтобы дать представление о всех мыслимых формах драматургии.

2. Структурные принципы композиции

Выделение композиции текста пьесы заключает в себе описание точки зрения (или перспективы\*), которую избирает драматург, чтобы организовать события пьесы и распределить текст между пер­сонажами. Затем следует поиск измене­ния точки зрения, самой техники изме­нения намерений и речи персонажей, а также структурных принципов подачи действия: предстает ли оно единым бло­ком и как органическое возрастание? Или же оно раздроблено на куски и пред­ставляет собой монтаж эпических эпи­зодов? Перебивается ли действие лири­ческими интермедиями или коммента­риями? Есть ли внутри акта простои и кульминационные моменты? В вопро­сах композиции драмы руководствуют­ся живописной или архитектурной ком­позицией: аранжировка массовок, по­верхностей и красок, их количества, по­ложения и распорядка, — в театре это соответствует последовательности представления событий и организации действия по эпизодам. Поиск композиции включает в себя так­же проблемы обрамления (рамки \*) фа­булы, закрытия или открытия представ­ления, развития перспективы и фокуси­ровки.

•Другие коррелятивные понятия:

Драматургия, Форма закрытая,

Форма открытая.

композиция

ПАРАДОКСАЛЬНАЯ

Франц.: composition paradoxale; англ.: paradoxical composition, нем.: paradoxe Komposition; исп.: com­posicidn paradijica.

Драматургическая техника, состоящая в том, чтобы перевернуть перспективу\* драматургической структуры: например, включить комическии эпизод в разгар трагической ситуации (комическая ин­термедия\*) или показать ироническую изнанку судьбы трагического персона­жа. Этот прием\* контрастного выделе­ния вскрывает противоречия действия и, как стилистический прием, обнажает ху­дожественную конструкцию: автома­тизм восприятия потеснен в пользу но­вого видения обыденного события. Од­ним из первых, кто выделил этот прием и систематически его использовал, был МЕЙЕРХОЛЬД: парадоксальную ком­позицию он превратил в технику игры, сценографии (голубое солнце, оранже­вое небо) и, в более широком смысле, общей структуры мизансцены (ГУВЕР, 318,1974:309).

•Другие коррелятивные понятия:

Игра, Контригра, Контрапункт, (Устранение, Эффект актуализа­ции.

КОНКРЕТИЗАЦИЯ

Франц.: concrttisation\ англ.: concretization; нем.: Konkretisierung; исп.: concretizacidn.

См.: ТЕКСТ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ

КОНТЕКСТ

Франц.: contexte; англ.: context;

нем.: Kontext; исп.: contexto.

* 1. Контекст пьесы или сцены является совокупностью обстоятельств, которые сопровождают передачу лингвистиче­ского текста и/ или создание представ­ления, таких обстоятельств, которые способствуют пониманию или облегча­ют его.

Этими обстоятельствами являются, в ча­стности, пространственно-временные координаты, природа субъекта, дискур­са, определение дейктических элемен­тов, то есть всего того, что может высве­тить лингвистическое и сценическое «сообщение», содержание, высказыва­ние.

* 1. В более узком, лингвистическом смысле контекст является непосредст­венным окружением слова или фразы, предшествующим отдельно взятому термину или следующим за ним; кон­текст словесный — в противополож­ность ситуационному. Следовательно, сцена, тирада имеют смысл, лишь буду­чи в определенной ситуации, как пере­ход между двумя действиями или двумя ситуациями.
  2. Знаниеконтекста необходимо для то­го, чтобы зритель понимал текст и пред­ставление. Контекст является общим для передающего и реципиента сообще­ния (см.: Коды в театре\*). Всякая ми­зансцена предполагает определенные знания: элементы человеческой психо­логии, системы ценностей данной среды или эпохи, исторической специфики во­ображаемого мира. Для создания и вос­приятия драматического текста или ми­зансцены необходимо это знание, разде­ленное как исполнителем, так и зрите­лем, эта сумма имплицитных соотноше­ний, эта идеологическая и культурная компетенция.
  3. Понятие «контекст» как для театра, так и для лингвистики представляет ряд прк&пем. В самом деле, желательно кон­текстуальные приметы учесть и форма­лизовать, чтобы быть в состоянии рас­шифровать смысл сообщений, содержа­щихся в произведении. Наконец, в спек­такле очень сложно различить, что отно­сится к области драматической ситуа­ции, идеологии представляемой эпохи и что — к идеологии публики, культурному коду, принадлежащему какой-то специ­фической группе.

•Другие коррелятивные понятия: Восприятие, Интертекстуаль­ность, Ситуация драматическая.

'Дополнительная литература: Veltrusky, 1977: 27-36; Pavis, 1983а.

КОНТРАПУНКТ

Франц.: contrepoint; англ.:

countrepoint; нем.: Kontrapunkt;

исп.: contrapunto.

* + 1. Музыкальный термин: комбинация накладывающихся и независимых во­кальных или инструментальных мело­дий, равнодействующая которых созда­ет впечатление стройной, законченной структуры произведения.
    2. По аналогии: драматическая структу­ра по типу контрапункта представляет ряд тематических линий или параллель­ных интриг, которые соотносятся по принципуконтраста. Например, в коме­диях МАРИВО двойная интрига слуг и хозяев, параллелизм ситуаций — с соот­ветствующими различиями — составля­ют драматургическую структуру контр­апункта (интрига вторичная \*). Контрапункт бывает также тематический или метафорический: два или несколько образных рядов помещены на парал­лельных или конвергентных линиях, смысл которых раскрывается только во взаимозависимости (трагическая тема пистолетов, смерти в «Гедде Габлер» ИБ­СЕНА или кажущийся беспорядок чехо­вского диалога), когда персонажи и темы перекликаются от одного акта к другому, а не от фразы к фразе, создавая впечатле­ние полифонии (ПАВИ, 490,1985с). Нередко между индивидуумом и груп­пой (хором) устанавливается контра­пункт ритмический или пластический. Ритмом \* своей игры и позицией по от­ношению к группе актер должен предло­жить свое место в сценическом ансамб­ле. Подвижности группы может соответ­ствовать неподвижность персонажа, или, наоборот, персонаж ищет свою точ­ку опоры по отношению к группе, кото­рая занимает большую часть сцениче­ского пространства и структурирует его. Использование контрапункта требует от драматурга и зрителя способности к «пространственному» мышлению и в за­висимости от темы или места перестра­иванию элементов, не связанных a priori, к пониманию спектакля как очень точ­ной оркестровки голосов и разнообраз­ных средств.

•Другие коррелятивные понятия: Игра, Композиция парадоксальная, Контригра.

КОНТРИНТРИГА

Франц.: contre-intrigue; англ.: by­play, subplot, couterplot; нем.: Nebenhandlung, Gegenhandlund; исп.: contra-intriga.

См.: ИНТРИГА ВТОРИЧНАЯ

КОНФИГУРАЦИЯ

Франц.: configuration; англ.: configuration; нем.: Konfiguration\ исп.: configuracidn.

Конфигурация (или созвездие, или аран­жировка \* — термин БРЕХТА) персона­жей\* пьесы есть схематический образ их отношений на сцене или в теоретиче­ской актантной системе. Это все «сетка», которая соединяет различные силы дра­мы.

* + - 1. Разговор о конфигурации указывает на структурный подход к действующим ли­цам: каждая фигура \* сама по себе не су­ществует реально и не имеет значения, она значима, лишь будучи включенной в систему расстановки сил фигур (значи­мость ее больше через различие и отно­сительность, чем через собственную ин­дивидуальную сущность).
      2. Конфигурация меняется, как только персонаж появляется на сцене или ухо­дит со сцены, как только меняется ак­тантная модель\* при изменении ситуа­ции (см.: Ситуация драматическая\*) и действия в его процессе.
      3. Конфигурация персонажей есть образ отношений, которые можно вычислить и которые конкретно осуществляются в пьесе. Некоторые отношения уместны в драматическом универсуме; другие слу­чайны и неинтересны для характеристи­ки фигур.

•Другие коррелятивные понятия: Математический (метод) в теат- ре.

•Дополнительная литература:

Souriau, 1950; Ubersfeld, 1977а.

КОНФЛИКТ

Франц:, conflit; англ.: conflict; нем.:

Konflikt; исп.: conflicto.

Драматический конфликт проистекает из столкновения антагонистических сил драмы. В конфликте противостоят друг другу персонажи, взгляды на мир или различные позиции в определен­ной ситуации (см.: Ситуация драмати­ческая\*).

Согласно классицистической теории драмы задача драматического театра — представить человеческие поступки, проследить эволюцию кризиса, возник­новение и разрешение конфликтов: «Драматическое действие не ограничи­вается простым и спокойным достиже­нием определенной цели; напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и харак­теров, которые ему противодействуют и ему сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в опреде­ленный момент вызывают необходи­мость примирения» (ГЕГЕЛЬ, 300, 1832:322). Конфликт стал отличитель­ной чертой театра. Однако это справед­ливо лишь по отношению к драматургии действия (форма закрытая \* ). Для других форм (например, эпических) или других типов театров (азиатских) не характерно наличие конфликта и действия\*. Конфликт возникает тоща, когда некий субъект (какова бы ни была его приро­да), добиваясь некой цели (любви, вла­сти, идеала), противостоит в своем пред­приятии другому субъекту (персонажу), сталкивается с психологическим или нравственным препятствием. Подобное противостояние находит свое выраже­ние в борьбе между индивидуумами или в борьбе мнений; исход ее будет комиче­ским\* и примирительным или трагиче­ским\*, когда ни одна из сторон не может пойти на уступки, не понеся урона.

1. Место конфликта

Конфликт поддерживается и разверты­вается чаще всего в ходе развития дейст­вия и представляет собой его вершину (это Zieldrama или драма, построенная в соответствии с какой-либо целью и за­дачей, трагическая развязка). Но конф­ликт мог произойти и до начала пьесы: в таком случае действие представляет со­бой лишь аналитический показ прошло­го (лучшим примером такого рода явля­ется «Эдип-царь»). Если герой ждет окончательного завершения пьесы, что­бы разгадать тайну событий, то зритель заранее знает ее исход. Текстуализация \* конфликта (его место в фабуле) позволя­ет судить о трагическом видении авто­ров. В разных пьесах одного и того же автора это изложение помещается всег­да в одном и том же месте: так, у РАСИ­НА трансгрессия часто имеет место до начала пьесы, тогда как КОРНЕЛ Ь дела­ет ее центральной частью своего произ­ведения.

1. Конфликтующие стороны

Природа различных конфликтов крайне разнообразна. Если бы была возможна научная типология, можно было бы на­рисовать теоретическую модель всех мыслимых драматических ситуаций и тем самым с точностью определить дра­матический характер театрального дей­ствия, выявились бы следующие конф­ликты:

* соперничество двух персонажей по экономическим, любовным, нравствен­ным, политическим и др. причинам;
* конфликт двух мировоззрений, двух непримиримых моралей (например, Ан­тигона и Креон);
* нравственная борьба между субъек­тивным и объективным, привязанно­стью и долгом, страстью и рассудком. Эта борьба может происходить в душе личности или между двумя «лагерями», которые пытаются привлечь на свою сторону героя (смл Дилемма \*);
* конфликт интересов индивидуума и общества, частные и общие соображе­ния;
* нравственная или метафизическая борьба человека против какого-либо принципа или желание, превосходящее его возможности (Бог, абсурд, идеал, преодоление самого себя и т. д.).

3. Формы конфликта

В классической драме конфликт связан с героем \*, он является ее основным при­знаком. Поскольку герой определяется как форма самосознания и как нечто, противостоящее другому персонажу или другому нравственному принципу, име­ет место «единство героя и коллизии» (ЛУКАЧ, 413,1965:135). Но не все кон­фликты проявляются в наиболее нагляд­ной форме словесной дуэли (стихами- фии\*) или в словесной борьбе с аргумен­тами и контраргументами. Иногда уме­стен монолог\* для изложения рассужде­ний, выражающих противопоставление и столкновение идей. Чаще всего в фабу­ле (структуре событий с их перипетиями и резким поворотом) затрагивается диа­лектическое развитие конфликта между персонажами и их поступками. Каждый эпизод или тема в фабуле приобретает смысл лишь в зависимости от других тем, которые ей противоречат или стре­мятся на нее повлиять: «Характеры и си­туации [...] пересекаются, определяют друг друга, ибо каждый характер и каж­дая ситуация желают самоутвердиться, выдвинуться на первый план в ущерб ос­тальным, пока все это волнение не до­стигнет окончательного успокоения» (ГЕГЕЛЬ, 300,1832). В распоряжении режиссера находятся все сценические средства для конкрети­зации действующих сил: физические данные актеров, местоположение, аран­жировка\* (мизансцена) и конфигура­ция\* (построение) групп и персонажей на сцене, световые эффекты. Разработка ситуации и режиссура безусловно требу­ют выбора средств для зрительного вос­приятия человеческих отношений и «физического» воплощения психологи­ческих или идеологических конфликтов (gestus\*).

4. Глубинные причины конфликта

За частными причинами конфликта между героями нередко различаются причины социальные, политические или философские: так, конфликт между Родриго и Хименой, помимо столкнове­ния любви и долга, затрагивает также со­циально-политическое различие правил и законов, которым следуют их отцы, — принципы архаичной индивидуалисти­ческой морали противопоставляются монархическим взглядам централизма (ПАВИ, 490,1980).

Любой драматический конфликт зиж­дется на противоречии между двумя группами или двумя идеологиями, ко­торые в какой-то определенный исто­рический момент оказываются в со­стоянии конфликта. В конечном счете оказывается, что конфликт определя­ется не одной только волей драматурга, но зависит от объективных условий описываемой социальной реальности. Вот почему исторические драмы, ил­люстрирующие серьезные историче­ские потрясения, нагляднее всего изо­бражают драматические конфликты. И наоборот, драматургия, излагающая внутреннюю борьбу человека, или борьбу универсальных принципов, сталкивается с большими трудностями в драматическом изображении столк­новений и конфликтов (так, классици­стическая французская трагедия выиг­рывает в тонкости анализа там, где она проигрывает в драматургической эф­фективности). Предпочтение, отданное слишком частным или слишком уни­версальным человеческим конфлик­там, ведет к распаду драматических элементов в пользу «романного», пове­ствовательного и эпического театра (ЛУКАЧ, 413, 19ф5; ШОНДИ, 627, 1956; ГЕГЕЛЬ, 300, 1832). Действи­тельно, эпическая форма гораздо более приспособлена к детальному описанию действия, когда сутью фабулы является не кризис, а процесс и развитие.

5. Место разрешения конфликтов

Именно вследствие глубинных причин конфликта происходит или не происхо­дит разрешение противоречий. В драма­тургии классицизма конфликт должен разрешиться внутри пьесы: «...необхо­димо, чтобы действие было закончен­ным, не следует к нему ничего добавлять, ибо, когда все завершилось, зритель бо­лее ничего не желает, ему невыносимы всякие дополнения» (КОРНЕЛЬ, 156). Это разрешение конфликта в трагедии сопровождается возникновением у зри­теля чувства примирения и успокоения: с одной стороны, он понимает, что пьеса закончена (все проблемы разрешились), и одновременно с этим осознает корен­ное различие между этими воображае­мыми конфликтами и его личными про­блемами. Таким образом, драматиче­ский конфликт окончательно разреша­ется благодаря «чувству примирения, ко­торое трагедия вызывает своей карти­ной вечной справедливости, пробиваю­щейся в своем абсолютном господстве сквозь относительную оправданность односторонних целей и страстей. Ибо справедливость не может терпеть, чтобы конфликт и противоречие нравственных сил, единых по своему понятию, победо­носно утверждались в истинной дейст­вительности...» (ГЕГЕЛЬ. Эстетика, т. 3, с. 578). Это примирение совершается во всех планах: субъективном и на уровне идей — когда индивидуумы добровольно отказываются от своих намерений в пользу высшей моральной инстанции; объективном — когда политическая власть резко пресекает спор; искусст­венном, когда deus ex machina \* распуты­вает нити неразрешимого спора. Диалектическая материалистическая драматургия не отделяет вымышлен­ные конфликты от социальных проти­воречий публики, но отсылает первых ко вторым: «...все, что касается конф­ликта, столкновения, нельзя рассмат­ривать вне связи с материалистиче­ской диалектикой» (БРЕХТ. Театр. Конфликт, с. 192).

•Другие коррелятивные понятия: Актантная (модель), Действие.

КОНЦОВКА

Франц.: chute, fin; англ.: falling action, conclusion; нем.: FaZ/, fiittende Handlung, Schluss; исп.: accidn final

См.: КАТАСТРОФА, ПРИМИРЕНИЕ ФИНАЛЬНОЕ

КОРИФЕЙ

Франц.: согурЫе; англ.: coryphaeus; нем.: Koryphaios\ исп.: corifed.

См.: ХОР

КОСТЮМ

Франц.: costume; англ.: costume;

нем.: KostHm; исп.: vestuario.

В современном спектакле костюм игра­ет все более важную и разнообразную роль, становясь, как в начале века гово­рил ТАИРОВ, «второй кожей актера». Дело в том, что, являясь в театральном действии признаком персонажа и пере­воплощения, костюм долгое время до­вольствовался ролью одежды актера, правдоподобно характеризующей то или иное условие, ту или иную ситуацию. Се­годня костюм занимает в спектакле зна­чительное место, его функции множат­ся, он внедряется в систему работы над сценическими означающими. С момен­та появления на сцене одежда становит­ся театральным костюмом, подчиняется эффекту преувеличения, упрощения, аб­страгирования; костюм «прочитывает­ся».

1. Эволюция костюма

Костюм восходит к тем далеким време­нам, когда люди участвовали в ритуалах или церемониях, в которых одежда игра­ла главенствующую роль: греческие жрецы Элевсина, священники во время средневековых таинств носили одеяния, использовавшиеся также в театре. Исто­рия театрального костюма связана с ис­торией модной одежды, но костюм ее значительно расширяет, дополняет и эс­тетизирует. Костюм существовал всегда и был даже чересчур заметен и избыто­чен, ибо до середины XVIII в. актеры одевались в пышные дворцовые наря­ды, доставшиеся им от их покровителей в подарок, выставляли напоказ эти туа­леты как внешнее проявление богатства и не заботились при этом о персонаже, которого им надлежало изображать. Благодаря развитию реалистической эс­тетики, костюм наверстывает в своей миметической точности все, чем он вла­дел в смысле своего материального бо­гатства и свободы воображения. Во Франции с середины XVIU в. такие реформаторы театра, как ДИДРО и ВОЛЬТЕР, такие актрисы и актеры, как КЛЕРОН, ФАВАР, ЛЕКЕН или ГАР- РИК, осуществляют переход к более ре­алистической эстетике, в которой кос­тюм актера имитирует одежду изобража­емого персонажа. Часто он продолжал использоваться только для идентифика­ции персонажа, ограничивался накопле­нием наиболее характерных и извест­ных всем признаков. Его самостоятель­ная эстетическая функция выражалась очень слабо. Нужны были революцион­ные преобразования XX в., чтобы кос­тюм нашел свое место в спектакле как часть целого. Наряду с этой подвижно­стью костюма как означающего театр воспроизводит устойчивые системы, в которых цвета и формы отсылают к из­вестному специалистам постоянному коду (китайский театр, commedia dett'arte\* йт. д.).

2. Функция костюма

В качестве одежды костюм прежде всего одевает, ибо нагота (хотя и не является более эстетической или этической про­блемой на современной сцене) неудоб­на. Наряд или эффекты переодевания или утаивания всегда говорят о положе­нии человека в обществе, целой сово­купностью признаков характеризуют возраст, пол, профессиональную или со­циальную принадлежность. Эта знако­вая функция костюма передается двой­ной игрой: внутри системы спектакля как серия знаков, сопряженных между собой стройной системой костюмов; вне сцены — как соотнесение с внешним миром, где костюмы также имеют смысл.

Внутри одного спектакля один костюм выражен по отношению к другим: в них есть сходство или различие форм, мате­риалов, покроя, цветовой гаммы. Важно, чтобы имела место эволюция костюма в течение одного спектакля, чувство контрастов, дополняемость форм и цве­товой гаммы. Внутренняя система этих взаимоотношений отличается или дол­жна отличаться большой связностью, чтобы публике было легче следить за фа­булой. Но важно также и соотношение с внешним миром, если представление претендует на наше соучастие, сравне­ние с историческим контекстом. Выбор костюмов всегда исходит из компромис­са и напряженности между внутренней логикой и внешней референцией: беско­нечны сочетания вариантов одежды. Глаз зрителя должен уловить, какой от­печаток действие, характер, ситуация, атмосфера наложили на костюм как на носителя знаков.

В этом смысле костюм («визитная кар­точка» актера и персонажа) всего лишь следует за эволюцией режиссуры, кото­рая прошла путь от натуралистического подражательства до реалистической аб­стракции (в частности, у БРЕХТА), сим­волизма и сюрреалистической или аб­сурдистской деконструкции. В настоя­щее время мы присутствуем при синкре­тическом использовании всех этих эф­фектов: все дозволено и нет ничего про­стого. Эволюция опять находится где-то посередине между простым опознанием персонажа по его одеиеде и автономной и эстетической функцией конструиро­вания костюма, при котором художник ни перед кем не отчитывается. Труд­ность состоит в том, чтобы сделать кос­тюм динамичным, трансформируемым, чтобы он не исчерпывал себя за не­сколько минут первоначального рас­сматривания, но «передавал» сигналы в нужные моменты, в зависимости от раз­вертывания действия и эволюции актан- тных отношений.

3. Костюм и режиссура

костюм

Нередко забывают, что костюм имеет смысл только для живого организма; для актера он не только украшение и внеш­няя оболочка, он соотносится с телом; он то помогает телу, адаптируясь к жестам, перемещениям, позам актера, то мешает этому телу, давя на него тяжестью мате­риалов, стесняя неудобством форм, свя­зывая его узами столь же жесткими, как правила риторики или строфика алек­сандрийского стиха Таким образом, костюм попеременно (а иногда и одновременно) имеет отноше­ние и к живому существу, и к неодушев­ленной вещи; он является переходной ступенью от внутреннего мира говоря­щего к внешнему предметному миру, ибо, как замечает Г. БАНУ, «говорит не только один костюм, но и его историче­ская соотнесенность с телом» (49, 1981:28). В настоящее время костюме­ры стремятся к тому, чтобы костюм был одновременно чувственным материа­лом для актера и чувственно восприни­маемым знаком для зрителя. Чувственно воспринимаемый знак кос­тюма — это его интеграция в представ­лении, его способность функциониро­вать как передвижная декорация, свя­занная с жизнью и словом. Уместны лю­бые вариации: приблизительность дати­ровки, умышленная однородность или нарочитые сдвиги, разнообразие, богат­ство или бедность материалов. Для вни­мательного зрителя дискурс и персонаж вписываются в эволюцию системы одежды. Костюм вписывается также в пластику, в движение или в интонацию, в gestus\* сценического произведения. «Все, что в костюме мешает ясности это­го соотношения, вносит противоречие, затемняет или фальсифицирует соци- ально-бытовые взаимоотношения лю­дей в спектакле, — плохо; напротив, все, что в формах, цветовой гамме, вещест­вах и их распорядке помогает понима­нию этих отношений, — хорошо» (БАРТ, 59,1964:54).

Этот принцип ограничивается особенно реалистической работой на сцене; он не исключает некоторой экстравагантно­сти костюма: все возможно, пока костюм последователен, логичен и доступен (чтобы публика смогла его соотнести с соответствующим универсумом, чтобы он вызывал соответствующую чувствен­ную реакцию при его созерцании). Но в практике современного театра сущест­вует парадокс: костюм умножает свои функции, выходит за пределы миметиз­ма (сходства) и означаемости, ставит под вопрос слишком жесткие традиционные категории (декорации, реквизит, грим, маски, пластику и т. д.); хороший костюм тот, что «переработает» все представле­ние, исходя из своей означающей измен­чивости.

к

Легче уловить «болезни» театрального костюма (по мнению БАРТА — гипер­трофию исторической, эстетической функций) или излишнюю роскошь, чем предложить терапию и просто практиче­ские советы относительно эффективно­сти костюма. При создании костюма, как правило, наблюдаются крайности: то из­быточность, то недоговоренность, то тя­желый панцирь, то спонтанная мета­морфоза.

Сценический костюм не сказал свое по­следнее слово, увлекательнейшие по­иски в этой области могут обновить ра­боту театра. Разработка минимального, поливалентного костюма по принципу «переменных геометрических величин», костюма, конструирующего и представ­ляющего заново человеческое тело, «ко- стюма-феникса», который был бы ис­тинным посредником между телом и предметом, находится сейчас в центре поисковой постановочной работы. Как некая управляемая мини-мизансцена, костюм позволяет придать декорациям их законченность и смысл, привлекая к ним внимание и соединяя с фигурой ак­тера. Если в течение 60—70-х гг. актер крайне облегчал свой костюм, то теперь ему следует «вновь одеться», обрести все то, что может подчеркнуть значимость его тела, войти в царство костюма

•Дополнительная литература:

Laver, 1964; Louys, 1967.

КРАСНОРЕЧИЕ

Франц.: Elocution; англ.: elocution;

нем.: Vortragskunst, Elocution; исп.:

elocucidn.

В риторике — отбор и порядок слов дис­курса, способ образной речи. Согласно АРИСТОТЕЛЮ (Поэтика, 1450а), крас­норечие, наряду со сказанием, характе­рами, мыслью, музыкой и зрелищем, со­ставляет один из шести элементов траге­дии. ЦИЦЕРОН считает, что elocutio оп­ределяет стиль, сообразно правильно­сти, соответствию,.украшению, ясности, ритму\*.

В театре красноречие, или искусство дикции , связано со смыслом текста, произносимого актером.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

(От лат. argumentum — изображе­ние, пересказ)

Франц.: argument; англ.: plot outline; нем.: Inhaltsangabe; исп.: argumento.

1. Резюме истории, о которой будет рас­сказано в инсценируемой пьесе, краткое содержание (или expositio arguments), по­данные до начала спектакля для уведом­ления публики (в частности, француз­ские резюме средневековых пьес на ла­тинском языке).

АРИСТОТЕЛЬ побуждал драматургов делать из краткого содержания отправ­ную точку и общую идею драмы: «Содер­жание [драм, как взятое из предания, так] и вымышленное, поэт при сочинении должен представлять [сперва] в общем виде, а уже потом наполнять вставками и распространять» (Поэтика, 1455b). Только затем поэт может структуриро­вать фабулу по эпизодам, уточняя имена и места действия. Предварительные размышления о кратком содержании обязывают драматурга говорить о веч­ных истинах и всеобщих конфликтах, предпочитать философичное и общее историчному и единичному (1451b).

1. Синоним фабулы \*, мифа или сюжета, краткое содержание есть изложение, воспроизведение истории в последова­тельной логике событий; означаемое фабулы (рассказанная история) проти­вопоставлено ее означающему (дискурс \* повествующий). Некоторые театраль­ные формы, как, например, фарс\*, commedia dett'arte\*, используют краткое содержание (канву\*) как базовый текст, на основе которого актеры импровизи­руют. Иногда краткое содержание пред­ставляется в форме пантомимы. Так, в «Гамлете» такого рода пантомима пред­шествует диалогу в сцене отравления.
2. Краткое содержание нередко высту­пает в двух значениях: (1) рассказанной истории (фабула как материал) и (2) по­вествующего дискурса (фабула как струк­тура повествования). Наиболее подхо­дящим представляется сохранение за кратким содержанием значения расска­занной истории и до представления (на­пример, краткое содержание «Берени- ки», изложенное РАСИНОМ в его «Пре­дисловии») независимо от порядка представления (то есть интриги \*).

КРИЗИС

(От греч. crisis — решение) Франц.: crise; англ.: crisis; нем.: Krise; исп.: crisis.

1. Момент фабулы который предвос­хищает и готовитузел \* и конфликт \* (со­ответствует эпитазису в греческой траге­дии). Кризис непосредственно предше­ствует катастрофе \* и развязке \*. 2. В классицистической драматургии ав­тор показывает момент исключительно напряженной внутренней жизни персо­нажей, психологического или морально­го кризиса, он сжимает действие в не­сколько часов или дней этого кризиса и обрисовывает его главнейшие этапы. Эпическая или натуралистическая дра­матургия, напротив, отказывается при­давать моментам кризиса исключитель­ное значение в ущерб обрисовке повсед­невной жизни.

•Другие коррелятивные понятия: аматургия классицистическая, аматическое и эпическое.



КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: critique dramatique; англ.: criticism; нем.: KritUq исп.: critica teatral.

* 1. Род критики, практикуемой, как пра­вило, журналистами с целью немедлен­ного реагирования на постановку спек­такля и сообщения о нем в средствах массовой информации. Функция ин­формативная не менее велика, чем реко­мендательная или разубеждающая фун­кция печатного сообщения: речь идет о хронике, о доведении до сведения чита­теля мнения о том, какие спектакли можно или следует посмотреть, причем это мнение критика функционально бо­лее весомо, чем собственно эстетиче­ская или идеологическая точка зрения. В настоящее время не имеет распростра­нения критика «настроения», как в конце XIX в. у ФАГЕ, САРСЕ или ЛЕМЕТРА, которые вели целые рубрики, где они выплескивали свое восхищение или не­годование, оснащали свою аргумента­цию сплетнями или скандалами из теат­ральной жизни. Сейчас критика ограни­чена в своих возможностях, ее значение и сила ее ударов не так велики, чтобы повлиять на успех спектакля.
  2. Эта форма журналистики более, чем какая-либо другая, зависит от занимае­мого положения и используемых средств массовой информации. С начала этого века размер театральной рубрики значительно сократился, что осложняет анализ и оценку. Несмотря на чрезвы­чайно тяжелые условия профессиональ­ной деятельности, не следовало бы воз­водить стену между работой собственно театрального критика и автора специа­лизированной публикации (в театраль­ной периодике) или даже более докумен­тированным исследованием универси­тетского типа. Не представляется воз­можным точно определить типический дискурс театральной критики, ибо оце­ночные критерии меняются в зависимо­сти от эстетических и идеологических позиций и имплицитной концепции, ко­торой придерживается любой критик в своем анализе театральной деятельно­сти и режиссуры. В настоящее время следовало бы отметить осознание важ­ности режиссерской работы, ее направ­ленности, открытости поиску и экспери­менту и в то же время беспомощность в оценке спектакля и определенное недо­верие к теории и гуманитарным наукам, предлагающим свои услуги в деле анали­за.

•Дополнительная литература: Brenner, 1970; Dort, 1971:31-48; Travail tM&tral, №9, 1972; Yale 77t££ter, vol. 4, №2, 1973; Pavis, 1979a, 1985e:135—L44, «Le discours de la critiaue»; Pratiques, №24,1979; Ertel, 1985. См. также сборник работ R. Kemp, G. Leclerc, J.-J. Gautier, B. Poirot-Delpe^h, G. Sandier, R. Temkine, Б. Dort.

КРУПНЫЙ ПЛАН

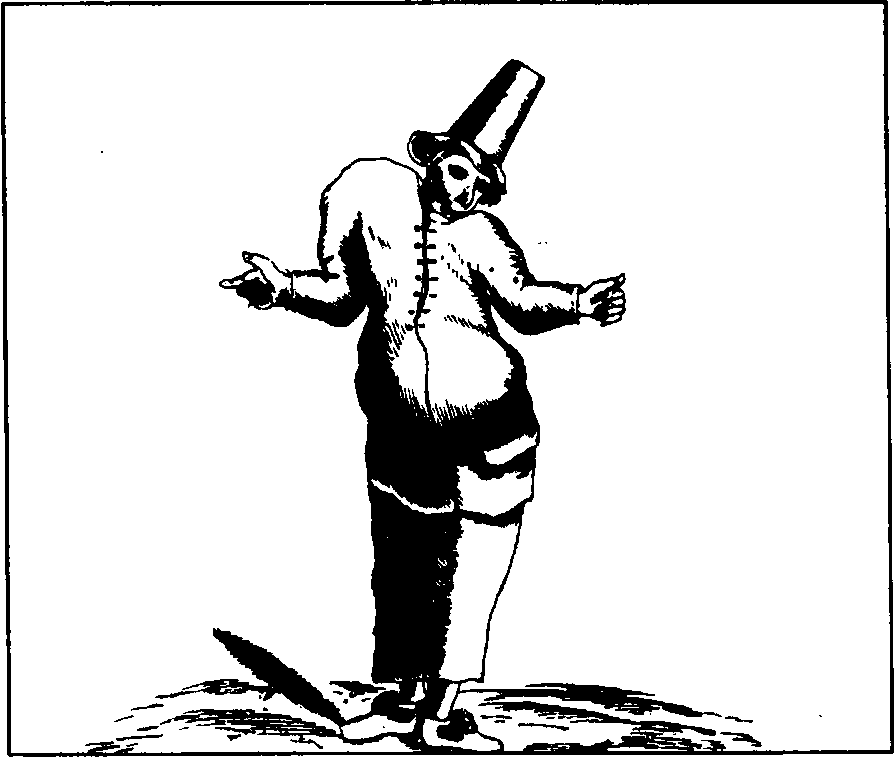
Франц.: gros plan; англ.: close-up; нем.: Grossaufitahme; исп.: primer piano.

См.: ФОКУСИРОВАНИЕ (ФОКАЛИЗА- ЦИЯ)

КУЛИСЫ

Франц.: coulisse; англ.: wings; нем.: Kulisse; исп.: bastidor.

См.: ПРОСТРАНСТВО ВНУТРЕННЕЕ



ЛАЦЦИ

(От ит. Хаш — шутки, буффонада)

Франц.: lazti; англ.: lazri] нем.: lazzi; исп.: lazzi.

Термин commedia dett'arte\*. Мимиче­ский или сымпровизированный актером элемент в целях комической характери­стики персонажа (первоначально Арле­кина). Основные компоненты лацци — кривлянье, гримасы, бурлескное и кло­унское поведение, нескончаемое разыг­рывание. Все это быстро превращается в бравурные сценки, ожидаемые публи­кой. Лучшие, наиболее эффективные находки часто фиксируются в канве \* или текстах (игра слов, политические или сексуальные аллюзии). В процессе эво­люции commedia, в частности ее влияния на французский театр XVII и XVIII вв. (МОЛЬЕР, МАРИВО), лацци все чаще включаются в текст и представляют уже более утонченную, но неизменно игро­вую манеру ведения диалога, своего рода мизансцену, выстроенную из комплекса паравербальных компонентов актер­ской игры.

В современной, нередко театрализован­ной и пародийной интерпретации лацци играют роль визуальной опоры (поста­новки СТРЕЛЕРОМ итальянского клас­сического репертуара, формы, исполь­зующие выразительность тела \*, народ­ные технические приемы и т. д.).

•Другие коррелятивные понятия:

Игра, Импровизация.

•Дополнительная литература:

Mic, 1927; Pavis, 1986а.

ЛЕЙТМОТИВ

(Нем., букв. — ведущий мотив)

Франц.: leitmotiv; англ.: leitmotiv;

нем.: Leitmotiv; исп.: leitmotiv.

Термин, введенный Хансом фон ВОЛЬ- ЦОГЕНОМ в связи с музыкой ВАГНЕ­РА, для указания основной темы (Grundthema).

* + 1. Лейтмотив в музыке — это рекуррент­ная музыкальная тема, своего рода мело­дический рефрен, размечающий произ­ведение (например, лейтмотив Грааля в «Парцифале»). В литературе лейтмотив — периодически повторяющаяся группа слов, образ или форма, возвещающая те­му, означающая формальное повторе­ние, даже навязчивую идею. Прием этот музыкален, ибо важнейшим является эф­фект повторения и удвоения, а смысл возобновляемого выражения второсте­пенен. Поэтому тема необязательно име­ет центральное значение для всего тек­ста, но ценна как эмоциональный знак и элемент структуры: связь лейтмотивов образует некую сопряженную метафору, которая навязывает себя всему произве­дению, придавая ему тональность. До­статочно одного знака, чтобы немедлен­но охарактеризовать персонаж или ситу­ацию: лейтмотивы функционируют как код узнавания и ориентирующий зрителя указатель. Произведение обозначает, та­ким образом, свою временную структуру, пунктуацию и ритм развития (ср. также называемую БЕРЛИОЗОМ idee fixe про­изведения).
    2. В театре этот технический прием также применяется часто. Комедия использует его как повторяемый комический эле­мент (например, знаменитая реплика «а Тартюф?» у МОЛЬЕРА). В поэтическом театре к технике лейтмотива относятся стихотворная реприза или повтор рито­рической фигуры. В более широком смысле любая словесная реприза, любой ассонанс, любой разговор, возвращаю­щийся к одному и тому же (ЧЕХОВ), со­ставляют лейтмотив.

Иногда автор использует его с драматур­гической целью, если тема означает или неизбежный переход времени (упомина­ние вишневого сада в пьесе ЧЕХОВА), или медленное сползание к катастрофе (пистолеты в «Гедде Габлер»). Трагиче­ский хор выполняет подобную функцию уведомления и рока.

Неизбежно скрытый характер этого «подразговора» затрудняет формализа­цию всех тематических переплетений. С другой стороны, она пронизывает текст и сообщает его зрителю, подобно инфра- лингвистическому и суггестивному принципу музыки, кстати, драматургу и постановщику не возбраняется создавать едва заметные лейтмотивы, обращаясь к подсознательному восприятию (созву­чия, ритмы, экспрессивные параллелиз­мы, тематические рефрены). 3. Некоторые постановки осуществляют­ся на основе сценических лейтмотивов: однородная пластика, повтор целых эпи­зодов (Р. ВИЛЬСОН), раздвоение игры или сюрреалистические приемы в качест­ве поэтических интермедий (ПЛАНШОН в «Folies bourgeoises»). Система постанов­ки нередко пронизывает представление темы или рекуррентного комментария, который играет роль лейтмотива

•Другие коррелятивные понятия: Композиция драматическая, Структура драматическая.

ЛЕВЕДЕРИДО

Франц.: lever de rideau; англ.: curtain raiser, нем.: Vorspiel; исп.: loa.

Обычно одноактная пьеса, сопровожда­ющая основной спектакль, нередко те­матически никак с ним не связанная (фарс перед трагедией). Весьма распро­страненная в XIX в., леве де ридо посте- пенно исчезает в настоящее время. Встречается в репертуаре «Комеди Фран­сез», когда основная пьеса слишком ко­ротка, чтобы заполнить вечер. В Испании лоа\* служит прологом\* для акта-мисте- рии или комедии.

ЛИТЕРАТУРА ДРАМАТИЧЕСКАЯ

Франц.: litUraturedramatique; англ.: dramatic literature; нем.: dramatische Literatur, исп.: literatura dramdtica.

См.: ИСКУССТВО ДРАМАТИЧЕСКОЕ

ЛОА

Франц.: loa; англ.: loa; нем.: Loa; исп.: loa.

См.: ЛЕВЕДЕ РИДО

МАГИЯ

Франц.: magie; англ.: magic; нем.: Magie; исп.: magia.

См.. ФЕЕРИЯ

МАКСИМЫ

Франц.: maxime; англ.: maxim; нем.: Maxime; ыси.: maxima.

См.: СЕНТЕНЦИИ (ИЛИ МАКСИМЫ)

МАРИОНЕТКА (И АКТЕР)

Франц.: marionnette (et acteur); англ.: marionette (and actor); нем.: Marionette (und Schauspieler); исп.: marioneta (y actor).



ттюж

Актера и марионетку роднит старинная история любви и ненависти. Когда актер пытается достигнуть совершенства и преодолеть все трудности языка жестов, ему приходит на ум метафора о послуш­ном паяце, повинующемся малейшему капризу, о марионетке, способной отве­чать на любые приказания манипулято­ра движений и голоса. ДИДРО в «Пара­доксе об актере» под великим актером подразумевает «некоего чудесного пая­ца, которого поэт держит за веревочку и в каждой строчке указывает ту истинную форму, которую тот должен принять» (183,1773:1035). Эта «марионетизация» человеческого существа достигает куль­минации в «сюрмарионетке» Гордона КРЭГА Ввиду того что актер не может превратить собственное тело в «произ­ведение искусства», но создать лишь «серию случайных откровений», КРЭГ хотел бы ему противопоставить челове­ческую марионетку, которая контроли­ровала бы эмоции и превратила бы сце­ну в место чисто условное: «Уберите ак­тера, и вы устраните на сцене возмож­ность процветания грубого реализма. Исчезнет живой персонаж, и в нашем сознании перестанут смешиваться ис­кусство и реальность; исчезнет персо­наж со всеми его слабостями и очевид­ными судорогами плоти». Подобный же контроль на расстоянии за человече­ским телом предвидят и другие утопи­сты: маску и особый голос актера, как если бы, полагает Альфред ЖАРРИ, «маска могла изрекать лишь то, что свойственно маске, если бы мускулы ее губ были гибкими» (342,1896:143); био­механическое (см.: Биомеханика\*) тело актера, как писал МЕЙЕРХОЛЬД: «Ак­теру нужно так натренировать свой ма­териал, тело, чтобы оно могло мгновен­но исполнять полученные извне (от ак­тера, режиссера) задания» (Собр. соч., т. 2, с. 488); механический балет ШЛЕМ- МЕРА, где «человеку, носителю сконст­руированных костюмов, можно осуще­ствлять вольно воображаемые конфигу­рации на беспредельно разнообразные вариации» (518,1927:67). Все эти утопические эксперименты име­ют одно общее свойство: непреодоли­мое влечение к механизации сцениче­ской, пластической или вокальной. В са­мом деле, повторяя любое количество раз одно и то же движение, машина оп­рокидывает закон единичности теат­рального выступления, невозможности втиснуть человеческое существо в стро­го нормативные рамки, абсолютную и беспредельную власть актера. Машина — это также инерция, контроль, гаранти­рованная театральность эффектов; это извращенное завершение концепции театра, основанного на абсолютном кон­троле режиссера-постановщика (озна­чающего) зрелищного представления: ведь не только и не просто эмоции и тело актера кодифицируются и овеществля­ются, но представление в целом. Однако такой абсолютный контроль невозмо­жен, ибо в одном звене цепи возникает человеческое существо для того, чтобы координировать действия механизмов и воспринимать их в качестве зрителя. С этого момента марионетка вновь ожива­ет и ошибается: все может начаться сна­чала. Остроумно было замечено о семи­ологии, что она неминуемо приводит к «марионетизации» театрального пред­ставления, где актеры лишь подают сиг­налы, а живая реальность спектакля превращается в механическую. В самом деле, опасность вполне реальна, но коль скоро практики театра и зрители пони-

7—1145 **маются как производители и реципиен­ты (получатели), теория не поддается «марионетизации», и актер становится ставкой и символом \*de la grQce», благо­дати, о которой говорил КЛЕИСТ в связи с кукольным театром (1810), благодати живого и неживого, умудренности и не­винности, заводной куклы и божества.**

'Дополнительная литература:

Kleist, 1810; Bensky, 1971; Dort in

mtore/Public, № 43, 1982;

Fournel, 1982.

МАСКА

Франц.: masque; англ.: mask] нем.:

Maske; исп.: mdscara.

Современный западный театр вновь об­ращается к маскам. Это новое открытие (вспомним античный театр или commedia dett'arte\*) происходит одно­временно с ретеатрализацией \* театра и развитием выразительности тела \*. Ма­ска в театре используется не только в связи с антропологическими мотивами (имитация стихий, вера в транссубстан­циональность), но и по многим другим соображениям, в частности чтобы иметь возможность наблюдать за окружающи­ми, будучи скрытым от посторонних взглядов. Маскарад высвобождает по­длинные качества и снимает классовые и сексуальные запреты. Скрывая лицо, исполнитель доброволь­но отказывается от психологической выразительности, которая обычно по­ставляет зрителю большую часть неред­ко оченьточной информации. Актер вы­нужден компенсировать потерю чувст­венной выразительности и трудности в идентификации дополнительной выра­зительностью тела. Тело отражает внут­ренний мир персонажа очень преувели­ченным образом, что ощущается в избы­точности каждого жеста; в результате этого существенно усиливаются теат­ральность и пространственное оформ­ление тела. Оппозиция между скрытым лицом и находящимся в постоянном движении телом является одним из ос­новных эстетических последствий но­шения маски. Впрочем, маска не должна изображать лицо: для того чтобы сковать мимику и сконцентрировать внимание на теле актера, достаточно использовать нейтральную маску или полумаску.

171

Маска нарушает нормальные связи пер­сонажа с реальностью, вводит инород­ное тело в процесс идентификации зри­теля с исполнителем. Таким образом, маска часто используется, когда поста­новщик стремится избежать аффектив­ного переноса и остраняет характер. Маска легко деформирует лицо, рисует карикатуру и полностью изменяет об­лик. Гротескное выражение или стили­зация, схематизация или акцентуация — все становится возможным благодаря современным материалам, способным отливаться в любые формы и приобре­тать удивительную подвижность. Маска обретает смысл только в сово­купности постановочного замысла. Се­годня она уже не ограничивается одним лишь лицом, а вступает в тесные отно­шения с мимикой, общим обликом акте­ра и даже сценической пластикой.

•Другие коррелятивные понятия:

Грим, Мимика.

•Дополнительная литература:

Bernard, 1980; Gauvreau, 1981;

Asian et Bablet, 1985; Roubine,

1985.

МАСКАРАД

Франц.: mascarade; англ.: masquerade, mask mummery, нем.: Maskerade; исп.: mascarada.

См.: МАСКИ

МАСКИ

Франц.: masque; англ.: masque;

нем.: Maskenspiel; исп.: mdscara.

Английский драматический жанр XVI— XVIII вв., имеющий французские и итальянские истоки. Актеры в масках (отсюда название жанра) разыгрывали большое зрелищное представление с танцами, музыкой, чтением стихотворе­ний, аллегорическими картинами. Мас­ки можно сравнить с дворцовым бале­том и началом развития оперы. Дейст­вие сводилось к нескольким мифологи­ческим и аллегорическим элементам, к подобию полемики. В масках доминиро­вали две тенденции — поэтическая и ли­тературная (БЕН ДЖОНСОН. Празд­ник двенадцатой ночи, 1606; Маски ко­ролев, 1610) — и форма сложного спек­такля с механизацией сцены и зрелищ­ными эффектами (И. ДЖОНС и его ар­хитектурные и сценические экспери­менты под влиянием итальянского теат­ра). Антимаски, придуманные БЕН ДЖОНСОНОМ, — гротескная и чисто пантомимическая версия; они разыгры­вались как комическая интерлюдия, до и во время спектакля масок.

•Дополнительная литература: Jacquot, 1972; Daugherty, 1984; D. Lindley (Id.), the Manchester Court Masque, Manchester.

МАССОВКА

Франц.: seine de fouHe; англ.: crowd scene; нем.: Massenszene; исп.: escena de masas,

См.: ТЕАТР МАССОВЫЙ

МАССЫ

Франц.: masse; англ.: mass; нем.: Masse; исп.: masa.

См.: ТЕАТР МАССОВЫЙ

МАТЕМАТИЧЕСКИЙ МЕТОД В ТЕАТРЕ

Франц.: matMmatique (approche...) du thidtre; англ.: mathematical (approach..); нем.: mathematische (Methode...); исп.: matemdtico (acercamiento...).

Общим в математических подходах к драме является размышление о комби­наторике драматических ситуаций на основе возможных (вероятностных и реально осуществляющихся) отноше­ний между персонажами. Традиция изучения ситуаций существу­ет со времен ПОЛЬТИ (508, 1895), ПРОППА (518, 1929) и особенно СУ­РИО (603, 1950). Книга последнего вдохновила множество нарратологиче- ских и кибернетических трудов (КУБЕ, 165, 1965; МАРКУС, 423, 1974, 1975;

ДИНУ, 185, 1977): повествование (по­следовательность действий и актантных конфигураций) мыслится здесь как дви­жение от относительного равновесия между протагонистами к нарушению равновесия (конфликт, гибрис, катаст­рофа), которое в конечном счете стаби­лизируется в еще более глубоком равно­весии.

Формализация может осуществляться только на базе данных, доступных для объективного наблюдения: число харак­теров, сцен, входов и выходов, длитель­ность реплик, повторение тем или обра­зов, актантные конфигурации. Это одно­временно узаконивает научность подхо­да и неизбежно приводит к пренебреже­нию качественными изменениями дей­ствия и иррациональностью в развитии интриги. Поскольку математическое рассуждение безупречно уже по самой своей природе, декупаж\* (деление на части) фрагментов действия, персона­жей и существенных моментов сцениче­ских изменений (входы/выходы, деко­рации, моральные и психологические изменения) является более деликатным методом и обязательно порождает дис­куссии. Именно на этом уровне необхо­дим драматургический, сценический и семиологический анализ для того, чтобы выявить базовые единицы драматиче­ского универсума и избежать в ходе по­следующей формализации недооценки фундаментальной интуиции и глобаль­ного эстетического проекта. Содружест­во поэзии с математикой необходимо, но оно не прочно.

'Дополнительная литература: Ginestier, 1961; Brainerd et Neufeldt, 1974; Alter, 1975; Poetics, vol. 6, №314,1977; Dinu,w Schmid et Van Kesteren, 1984; Mathers, 1985; Schoenmakers, 1986.

МАТЕРИАЛЫ СЦЕНИЧЕСКИЕ

Франц.: maUriaux sctniques; англ.: stage materials; нем.: Buhnen- material; исп.: materiales esctnicos.

1. Означающая система

Когда различные виды искусства или сценической практики (живопись, архи­тектура, демонстрации фиксированные и мультипликационные, музыка и шу­мовые эффекты, процесс высказывания текста) рассматриваются в аспекте сис­темы знаков \*, они называются система­ми означающими \* или системой сцениче­ской

Системы сценические, таким образом, есть знаки, используемые представле­нием в их качестве означаемого, то есть в их материальности. Даже если сценическое место почти не подготов­лено или представляет собой пустое пространство, сцена всегда есть место конкретного представления материа­лов любого происхождения, предназ­наченных для иллюстрирования или внушения и для того, чтобы служить рамкой действия пьесы. Роль материа­лов играют предметы и формы, пере­даваемые со сцены, а также тело акте­ра, свет, звук и текст, которые говорят­ся или декламируются.

2. Материальность сцены

Совокупность сырых материалов представления составляет резерв озна­чающих, которые зритель переводит в означаемое в акте интерпретации Иногда означающие трудно поддаются переводу или принимают самые раз­ные значения. Сценическая матери­альность сопротивляется вымыслу, со­зданному на основании данных фабу­лы и характеров. Материальность свя­зана с событием, прямым включением публики в механизмы постановки, поэ­тому это понятие выходит к понятию производительности и практики озна­чающей• (исполнителя на основе сце­нических систем).

В театральной эстетике сцена видоиз­меняется в зависимости от нейтраль­ного, символического, «асептического» и абстрактного места, не имеющего иной функции, кроме предоставления возможности слушать текст (в частно­сти, классический), к конкретному и подвижному пространству, где должна чувствоваться материальность теат­рального языка и сцены. Тогда кажет­ся, говорит АРТО, «что на сцене, пред­ставляющей собой прежде всего про­странство, которое следует заполнить, и где происходит нечто, язык слов дол­жен уступить место языку знаков, объ­ективный аспект которых есть то, что поражает нас сразу же и более всего» (26,, 1964а:162).

3. Материалистический театр

Когда создание материалов и их интег­рация в спектакле видимы и востребова­ны как основная часть представления, следует говорить о материалистическом театре (БРЕХТ): сцена предстает как место участия человека и, рикошетом, как пролегомена и модель трансформа­ции мира. Материальность представле­ния намного выходит за рамки сцениче­ского объекта: она простирается до кри­тической манипуляции фабулой \*, ролью актера и смыслом пьесы.

\* Другие коррелятивные понятия: Коды в театре, Реальность пред­ставленная, Семиология, Эстети­ка.

\*Дополнителная литература:

Althusser, 1965; Macherey, 1966; Voltz, 1974.

МАШИНИСТ СЦЕНЫ

Франц.: machinists, англ.: stage

hand; нем.: Buhnenarbeiter; исп.:

Ucnico.

Рабочий, управляющий во время пред­ставления сменой декораций, трюками, доставкой реквизита. До появления эпи­ческого театра (в частности, БРЕХТА) машинист сцены действовал непремен­но за кулисами, то есть в темноте, за за­навесом; главное — он не должен был разрушать иллюзию\* естественного и автономного сценического мира. Следу­ет, однако, отметить, что даже до БРЕХ­ТА и когорты «остранителей» на долю машиниста иногда выпадала функция «разрушителя иллюзии»: так, в классиче­ской комедии (АРИСТОФАН) упомина­ются машинист и механизация сцены, разрушающие иллюзию. В настоящее время в сценической практике авангар­да более не утаивается вмешательство машиниста сцены, вплоть до его вклю­чения в игру: напротив, он стал гарантом и знаком практики театральнойсо­здается даже впечатление существова­ния подобного амплуа в границах вы­мысла (см.: Вымысел художествен­ный \*). Кстати, когда его задача не выхо­дит за пределы манипулирования легки­ми предметами, она нередко осуществ­ляется самими актерами: перестановки делаются на глазах у публики, при этом нет явного разрыва между сценическим действием и остановкой игры; актеры предстают просто работниками сцены, в то время как машинисты «театрализу­ются» и вводятся в спектакль, становясь наблюдателями-посредниками между актерами и публикой.

МЕЛОДРАМА

Франц.: m&odrame; англ.: me­lodrama; нем.: Melodrama; исп.: melodrama.

Мелодрама (букв, и согласно греческой этимологии, «поющаяся драма»)—жанр, возникший в XVIII в., — пьеса, в которой наиболее острые драматические момен­ты сопровождаются музыкой для выра­жения эмоций молчащего персонажа. Это такой «род драмы, в котором слова и музыка, вместо того чтобы звучать одно­временно, следуют друг за другом и где произносимая фраза в какой-то степени подготовлена и подсказана фразой му­зыкальной» (Ж. Ж. РУССО. Фрагменты замечаний об итальянской опере кава­лера Глюка «Альцест», 1766). С конца XVIII в. мелодрама, эта «неза­коннорожденная дочь Мельпомены» (ЖОФФРУА), становится новым жан­ром. Показывая добрых и злых людей в трагических или трогательных ситуаци­ях, мелодрама старается взволновать зрителя не столько значимостью текста, сколько сценическими эффектами. Она возникает в конце Революции (1797 г.) и процветает вплоть до начала 1820-х гг. «Гостиница Адре» знаменовала ее конец и превратилась в ее пародию в игре Ф. ЛЕМЭТРА (ставшего бессмертным в фильме «Дети райка»). Речь идет о новом жанре, о драматической структуре, ухо­дящей корнями в семейную трагедию (ЕВРИПИД, ШЕКСПИР, МАРЛО) и в буржуазную драму (ДИДРО). Мелодрама — завершение, невольная пародийная форма классицистической трагедии, в которой максимально выде­лены героические, сентиментальные и трагические стороны, умножены неожи­данные развязки \*, узнавания и трагиче­ские комментарии героев. Повествова­тельная структура незыблема: любовь, предательство, приносящее несчастье, торжество добродетели, кара и награда, преследование как «стержень интриги» (TOMACCO). Эта форма развивается в то время, когда постановка начинает на­вязывать зрелищные эффекты, подме­нять стройный текст эффектными, нео­жиданными развязками. Мелодрама имеет успех в таких театрах, как «Амби- гю-Комик» и «Ля Порт-Сен-Мартен», где ставятся пьесы ПИКСЕРЕКУРА (Целина, или Дитя тайны, 1800). Появление мелодрамы связано с идео­логическим засильем буржуазии, кото­рая в начале XIX в. утверждает свою вы­свобожденную революцией молодую си­лу, оттеснив народ и отбросив его урав­нительные чаяния, изображаемые как инфантильные, бесплодные и историче­ски несостоятельные (ср.: ЮБЕРС­ФЕЛЬД,/?^\* itoSciencttto/mime\*, 1976, №162).

Персонажи мелодрамы, четко подразде­ляемые на положительные и отрица­тельные, лишены возможности трагиче­ского выбора; они преисполнены до­брых или недобрых чувств, их не мучают сомнения и не раздирают противоречия. Их чувства и речи, преувеличенные и ед­ва ли не пародийно звучащие, легко уз­наваемы зрителем и вызывают дешевый катарсис. Ситуации мелодрамы неправ­доподобны, но четко очерчены: полное отчаяние или невыразимое счастье; же­стокая участь героя, кончающаяся сча­стливой развязкой (в оптимистической мелодраме), или же мрачная и полная напряжения судьба, как в романе ужасов; социальная несправедливость или на­града за добродетель и гражданскую до­блесть. Обычно действие мелодрамы разворачивается в абсолютно нереаль­ных и фантастических местах (дикая природа, замок, остров и т. п.). Мелодра­ма провозглашает социальные абстрак­ции и скрывает социальные конфликты эпохи, сводит противоречия к атависти­ческому ужасу или утопическому бла­женству. Жанр-предатель по отноше­нию к классу, к которому, он по-видимо- му, адресован, мелодрама способствует еще большему упрочению буржуазного миропорядка, пытаясь утверждать уни­версальный характер конфликтов и цен­ностей, вызывать у зрителей «социаль­ный катарсис», парализующий мысль и протест. В настоящее время мелодрама живет и процветает в театре бульваров \*, в многосерийных телефильмах или в сентиментальной прессе. Она освободи­лась от явных излишеств, свойственных роману ужасов, или облегчен ности ме­лодраматизма и прибегла к небуржуаз­ному мифу об угрозе, нависшей над се­мейным благополучием, и несчастной любви. В пародийной форме, то есть в форме самоотрицания, мелодрама про­цветает в театре комедии и визуальных эффектов: Ж. САВАРИ, а также множе­ство руководителей народных театров охотно берутся за «наваристую похлеб­ку» буржуазной культуры, которую пред­ставляет собой современная мелодрама; она привлекает современников двой­ным свойством притяжения-отталкива­ния. Этим мелодрама (и критика) под­тверждает, что ей не чужды театраль­ность и зрелищность.

•Дополнительная литература:

Brooks, 1974; Revue des sciences humaines, № 162, 1976; Tho- masseau, 1984.

МЕЛОДРАМАТИЧЕСКИЙ

Франц.: melodramatique; а н гл.: melodramatic; нем.: melodramatisch\ исп.: melodramatico.

1. Прилагательное от мелодрамы \* (ме­лодраматическая пьеса).
2. То, что создает эффект преувеличе­ния, чрезмерности чувств в стиле, игре актеров или постановке. Мелодрамати­ческий текст изобилует сложными рито­рическими конструкциями, редкими и эффективными терминами, выражени­ями, свидетельствующими об эмоцио­нальности и структурной неорганизо­ванности фразы. Сценическую игру от­личает жестикуляция, ее акцентирова­ние, попытка намекать на большее, не­жели то, что она выражает. Мизансцена замедляет патетические моменты, пре­вращая их в живые картины, благопри­ятствует эмоциональному отождествле­нию, привлекает зрителя действием, бо­гатым неожиданными поворотами.

•Другие коррелятивные понятия: Драма, Картина живая, Театр бульваров.

МЕЛОПЕЯ

Франц.: пШорёе; англ.: art of recitative; нем.: Rezitativ; исп.: melopeya.

См.: РЕЧИТАТИВ

МЕСТО СЦЕНИЧЕСКОЕ

Франц.: lieu sctmque; англ.: playing area; нем.: Spielfiache; исп.: lugar escenico.

Термин, употребляемый в настоящее время для обозначения сцены\* или игро­вой площадки. Он удобен своей нейт­ральностью при описании полиморф­ных механизмов игрового пространства (см.: Пространство \*), в условиях взрыва сценографических форм и эксперимен­тирования на почве отношений сцена- зал\*.

МЕСТО ТЕАТРАЛЬНОЕ

Франц.: lieu thtdtkraV, англ.: theatrical space; нем.: theatralischer Raum; исп.: lugar teatral.

Термин, нередко заменяющий сегодня слово «театр». Ввиду трансформаций, которые претерпела театральная архи­тектура, в частности ввиду сокращения числа итальянских, или фронтальных, сценических площадок, театр распола­гается где угодно (в школах, на заводах, площадях, рынках и т. д.) в поисках прежде всего наиболее тесного контакта с той или иной социальной группой, а также желая избежать традиционных путей в театральной деятельности. Мес­то подчас окружается тайной и поэзией, пронизывающими представляемый спектакль. Так, пришедший было в упа­док театр «Буфф дю Нор» вновь обрел свой первоначальный вид, прекрасно соответствующий «непосредственному» и «необработанному» стилю постановок Питера БРУКА. Бывшие цеха Картушри (патронного завода), в которых распола­гаются Театр Солнца и «Аквариум», со­храняют от прошлого полупромышлен­ные, полуремесленные черты, что спо­собствует каждый раз созданию такой сценографии\*, которая соответствует специфической драматургии и атмос­фере.

•Другие коррелятивные понятия:

Рамка, Место сценическое, Про­странство (сценическое).

\* Дополнительная литература: Jacguot et Bablet, 1963; Bablet, 1965, 1972, 1975; Rischsbieter et Storch, 1968.

METATEATP (МЕТАПЬЕСА)

Франц.: ntftatM&tre (m£tapidce);

англ.: metatheatre; нем.: Metatheater,

исп.: metateatro (metaobra).

Новый термин, предложенный JI. АБЕ­ЛЕМ в 1963 г., — театр, проблематика которого обращена к самому театру и который, следовательно, «говорит» сам о себе, «представляет самого себя».

* 1. Театр в театре

Нет необходимости в том, чтобы теат­ральные элементы, как в случае теат­ра в театре\*, образовывали внутрен­нюю пьесу, входящую в состав первой. Достаточно того, чтобы описываемая реальность представала заранее теат­рализованной: таковы пьесы, основ­ную тему которых составляет метафо­ра жизни, подобной театру (КАЛЬДЕ­РОЙ, ШЕКСПИР, а также ПИРАН- ДЕЛЛО, БЕККЕТ, ЖЕНЕ). Опреде­ленный таким образом метатеатр ста­новится формой антитеатра, в котором стирается граница между произведени­ем и жизнью.

Этот разработанный Л. АБЕЛЕМ тезис всего лишь продолжает старую теорию театра в театре: она теснейшим обра­зом связана с тематическим исследо­ванием жизни как сцены и недостаточ­но опирается на структурное описание драматургических форм и театрально­го дискурса.

* 1. Картина восприятия пьесы

Работа Ж. КАЛЬДЕРВУДА о ШЕКС­ПИРЕ построена на гипотезе, согласно которой «пьесы ШЕКСПИРА касают­ся не только различных моральных, социальных, политических и других проблем, долго и справедливо привле­кающих внимание критики, но и самих пьес ШЕКСПИРА» (130, 1971:5). В общем, любую пьесу можно рассмат­ривать через отношение автора к соб­ственному языку и собственному твор­честву: это отношение непременно проявляется в пьесе, и иногда автор настолько осознает эту проблематику, что тематизирует ее, делает одной из основных тем своего текста и структу­рирует пьесу в зависимости от этого метакритического и метатеатральиого напряжения (ШЕКСПИР, МАРИ ВО, ПИРАНДЕЛЛО).

3\* Осознание высказывания

Эта теория метапьесы, действующей в любом драматическом тексте как его комментарии, его перевернутый образ и его высказывание, — всего лишь складывающаяся гипотеза, основанная на формах театра в театре. Она должна, однако, конкретизироваться благодаря исследованиям о перформативных ак­тах и дискурсе\*. Если театр и впрямь метакоммуникация (ОСОЛСОБ), ком­муникация публики путем коммуника­ции актеров между собой, то в обеих коммуникациях (внешней и внутрен­ней) следует обнаружить общие кон­цепции: персонаж непременно создан из того коммуникативного материала, который имел в виду автор (даже не­точного). В самом деле, формула любо­го речевого акта в драматическом тек­сте следующая: «Я (1) говорю, что Я (2) говорю...» Первое Я теоретически явля­ется объективным Он автора, но ведь все-таки он повествует по-своему то, что только кажется показанным миме- тически. Второе Я, Я персонажа, пред­положительно является субъектом гла­голов действия и не задумывается о своем положении говорящего; тем не менее персонаж может обнаружить се­бя как производящего речь, высказы­вание, имея лишь тот результат выска­зывания, что он — говорящее существо (МАРИВО, БЕККЕТ, ПЕНЖЕ). Между этими двумя Я с неустойчивыми конту­рами возникает целая игра идентифи­кации.

4• «Операция мета»

Термин «метатеатр» означает также не тип или смысл пьесы, но фундаменталь­ное свойство любой театральной комму­никации. «Операция мета» в театре за­ключается в рассмотрении сцены и всех ее составляющих — актера, декорации, текста — в качестве объектов метакри- тики, то есть обладающих знаком на­глядности и отрицания \* («Это не объект, а обозначение объекта»). Так же как в языке поэзии очужденный объект обоз­начается как художественный прием\*, театр обозначается как мир, уже «зара­женный» иллюзией (см.: Семиотиза- ция\*).

5. Постановка. О театральной работе по постановке спектакля

В современной сценической практике (см.: Практика театральная\*) есть тенденция не разделять подготови­тельную работу (над текстом, персона­жами, пластикой) и конечный резуль­тат: таким образом, спектакль, предла­гаемый вниманию публики, — это от­чет не только в отношении самого тек­ста пьесы, но и позиции его творцов относительно текста и игры. Так что постановка не ограничивается расска­зом о какой-либо истории, но также содержит размышления о театре и предлагает эти размышления зрителю, более или менее органично интегрируя их в представление. Следовательно, не только актер (как в брехтовской кон­цепции остранения) высказывает свое отношение к своей роли, но весь со­став исполнителей выступает «двояко». Сценическая подготовка, таким обра­зом, становится саморефлексирующей и игровой: она легко смешивает ре­зультат высказывания (текст реплик, задачи спектакля) с процессом выска­зывания (размышления о способе «го­ворения»). Эта практика свидетельст­вует о метакритическом отношении к театру и обогащает современную теат­ральную практику (упражнения для ак­теров в спектаклях ВИТЕЗА, «Ливинг театра» ШАУБЮННЕ и т. д.).

•Другие коррелятивные понятия: Коммуникация театральная, Ост- ранение.

•Дополнительная литература: А. Righter, 1972; Dort, 1977b, 1979; Pfister, 1978; Dodd, 1979; Swiontek, 1980; Schmeling, 1982.

МЕТАФОРА, МЕТОНИМИЯ

Франц.: nUtaphore, mitonymie; англ.: metaphor, нем.: Metapher, исп.: metdfora, metonimia.

См.: РИТОРИКА

МЕТАЯЗЫК

Франц.: nUtalangage\ англ.: metalanguage; нем.: Metasprache; исп.: metalenguaje.

См.: ОПИСАНИЕ

МЕХАНИЗАЦИЯ ТЕАТРА

Франц.: machine thtdtrale; англ.: theatrical machinery, нем.: Theatermaschinerie; исп.: maquinaria teatral.

* + 1. От применения драматургией и сце­ной театральных механизмов до меха­низации сцены — всего лишь шаг, для свершения которого, однако, театру по­надобилось двадцать пять веков. Уже АРИСТОТЕЛЬ пытается ограничить вмешательство механизмов (в частно­сти, deus ex machina •) эпизодами, выпол­няемыми не только людьми и вызван­ными исключительными обстоятельст­вами, для того чтобы не лишать драма­турга его права давать правдоподобные объяснения действиям. Механизм всег­да находит сценическое применение, некогда устрашающее, сегодня — коми­ческое, по принципу чудесного (полеты, перемещения, исчезновения), доставля­ющее восторг доверчивым или «просто­душным» зрителям и раздражающее ра­ционалистов.
    2. Механизм одновременно и метафизи­ческая тема (техника — космическая, дьявольская и роботизированная — пре­взошла человека), и принцип театраль­ности. Современное увлечение оперой, зрелищными представлениями, «меха­низированными» пьесами эпохи Воз­рождения, XVII в. («Трактат о театраль­ных механизмах» Н. САБАТТИНИ, 1637; «Андромеда» П. КОРНЕЛЯ, 1650; «Амфитрон», «ПСИХЕЯ» МОЛЬЕРА 1668, 1671) объясняется гипнозом, ко­торый вызывает механизация сцены, гипнозом, культивируемым и описан­ным режиссерами-конструктивистами (ОХЛОПКОВ, МЕЙЕРХОЛЬД, МАЛЕ­ВИЧ, СТЕНБЕРГ, ТАТЛИН), а в насто­ящее время «барочными» постановщи­ками (Д. ЛАВЕЛЛИ, Л. РОНКОНИ, В. ГАРСИЯ или Г. РОНС). Последний, в ча­стности, пишет: «Театр облик» первона­чально возник на волне увлечения ста­ринной механизацией сцены, ее инстру­ментарием, устаревшими театральными приемами, секрет которых утерян, всей ушедшей, устаревшей театральностью, касающейся как актерской игры (мело­драма), декораций (например, разрисо­ванные полотна), так и света...» (Les lettres franaises, 5 января 1972 г.)
    3. Механизация сцены неизбежно несет печать материальности театра, ее сози­дательного и разрушительного характе­ра и искусственности иллюзии и порож­даемых ею фантазмов. Над этой двойст­венностью, доставляющей удовольствие как детям, так и взрослым (по разным причинам);иронизировал еще ЛАФОН- ТЕН.
    4. В наше время часто не различают ре­алистическое действие и мизансцены с использованием механизмов, ибо сцена воспринимается в совокупности, как це­лое, кроме случаев, когда театральная арена— здание (В. ГАРСИЯ, П. СТЕЙН) или город, подобно студии для съемок трюков или гмъитскоймарионетки \*, где исполнители, «декорации», шумовые эффекты и диалоги — основные пружи­ны. Это обнажение технократической функциональности стало и доминирую­щей идеологией, и средством ирониче­ского раскрытия социальных моментов путем применения еще более вычурной и «зрелищной» механизации сцены.

•Другие коррелятивные понятия: Deus ex machina, Объект, Про­странство (сценическое), Устрой­ство сцены.

•Дополнительная литература:

Allio, 1977; Guarino, 1982.

МИЗАНСЦЕНА

Франц.: mise en seine; англ.: production, stating, direction; нем.: Inszenierung, Regie; исп.: puesta en escena.

Само понятие «мизансцена» возникло сравнительно недавно, во второй поло­вине XIX в. (впервые это слово появи­лось в 1820 г., см.: ВАИНШТЕИН, 663, 1955:9), когда режиссер\* «офици­ально» начинает нести ответствен­ность за всю организацию спектакля. До этого обязанность «вогнать» спек­такль в уже существующие четко очер­ченные рамки возлагалась на заведую­щего постановочной частью\*, а иногда и на исполнителя главной роли. Ми­зансцена сводилась к рудиментарным приемам расстановки \* актеров. Такую точку зрения можно услышать среди широкой публики, по мнению которой в обязанности режиссера входит толь­ко организация передвижения актеров по сцене и освещения. ДОР объясняет ведущую роль мизансцены в наши дни не столько усложнением технических средств постановки и необходимостью присутствия человека, в чьих руках бы­ли бы собраны все нити спектакля, сколько изменениями в зрительском сознании: «Начиная со второй полови­ны XIX в. публика в театре перестает быть однородной, жанр спектакля уже не определяет полностью социальный состав зрителей. С этого момента меж­ду зрителем и театральными деятелями уже не существует никакой предвари­тельной договоренности о стиле и смысле спектакля» (i92,1971:61).

1. Функции мизансцены

А. Мизансцена в узком и широком смысле слова ВАЙНШТЕЙН предлагает два опреде­ления мизансцены—сточки зрения ши­рокой публики и с точки зрения специа­листа: «В широком, общепринятом смысле слова мизансцена — это сово­купность средств сценической интер­претации: декорация, освещение, музы­ка и игра актеров[...]. В. узком смысле этим термином обозначается деятель­ность, заключающаяся в сведении в оп­ределенные временные и пространст­венные рамки различных элементов сценической интерпретации драмати­ческого произведения» (663,1955:7). Мы не будем останавливаться на исто­рических предпосылках возникновения мизансцены в конце XIX в., не уменьшая при этом их значения. Совершенно оче­видно, что с 1880 по 1900 г. в театре произошла своего рода техническая ре­волюция, в частности сцена была меха­низирована и на ней появились техниче­ские устройства, электрическое освеще­ние было усовершенствовано. К этому следует добавить кризис драмы, а также крах классицистической диалоговой драматургии (ШОНДИ, 627,1956).

Б. Требование единства Исходно в мизансцене выражена клас­сическая концепция театрального про­изведения как единого гармоничного целого, которое не сводится к простой сумме материалов или сценических ис­кусств, рассматривавшихся ранее как базисные составляющие спектакля, а является качественно новой единицей более высокого уровня. В мизансцене декларируется подчиненность каждого отдельного искусства или просто лю­бого знака единому гармоничному на­чалу, унифицирующей идее. «Нельзя создать произведение искусства, если оно не подчиняется единой мысли» (КРЭГ). Требование объединяющей идеи с самого зарождения понятия ми­зансцены сопровождалось осознанием историчности текстов и постановки, пониманием того, что существует це­лая последовательность «конкретиза- ций» одного и того же произведения. Эта историчность проявляется в том, что текст обогащается совершенно но­вым знанием, данными гуманитарных наук: «Знание является составной час­тью мизансцены» (ПИЕММ, 494, 1984:67).

В. Реализация в пространстве Мизансцена заключается в преобразо­вании драматургического текста (тек­ста пьесы\* и/или указаний сцениче­ских \* ) в письмо сценическое \*: «Искусство мизансцены — это искусство размещать в пространстве то, что драматург сумел лишь распределить во времени» (АП­ПИА, 21,1954:38). Мизансцена «по от­ношению к театральной пьесе — это действительно театральная и специфи­чески театральная ее часть» (АРТО, 26, 1964Ы161,162). Одним словом, это пре­образование или, скорее, конкретизация текста через актера, через сценическое пространство, вложенная во временной отрезок, прожитый зрителем. Пространство, если так можно выра­зиться, переложено на слова: текст по репликам запоминается и записывается в жестикуляционном пространстве ак­тера. Актер ищет такие движения, такие позы, которые лучше всего соответство­вали бы пространственной записи тек­ста. Слова диалога, собранные в тексте воедино, теперь существуют разрознен­но, они вписаны в сценическое про­странство и время, их можно увидеть и услышать. «Высказывания в драматиче­ском тексте отличаются тем, что они должны быть зримыми», — справедливо пишет РИКЁР (535,1983:63). Жест, на­пример, систематически отрабатывает­ся так, чтобы его можно было легко «счи­тать», а не только увидеть: он стилизо­ван, абстрактен, мнемотехнически соот­несен с определенным местом в тексте, привязан к нескольким опорным точ­кам.

Г. Проведение согласования Различные составные части представ­ления, в воссоздании которых прини­мают участие иногда несколько твор­цов (драматург, композитор, художник и т. д.), соединяются воедино и коорди­нируются режиссером. Идет ли речь о том, чтобы получить в результате слит­ное целое (как в опере) или же, наобо­рот, структуру, где каждый вид искус­ства сохраняет свою самостоятель­ность (как, например, у БРЕХТА), именно режиссер должен решить, как соединить различные элементы спек­такля, а это играет первостепенную роль в порождении общего смысла спектакля. Работа по координации от­дельных составных частей спектакля, по достижению слитности и единст­ва—в рамках театра, показывающего действия, — проводится вокруг экспли­кации фабулы\*, ее комментария, а фа­була становится понятной благодаря сцене, которая используется как уни­версальная клавиатура, порождающая театральное действо. Мизансцена дол­жна разработать общую органическую систему, где каждый элемент вписыва­ется в единое целое, где ничто не слу­чайно, где каждый элемент выполняет определенную функцию в общей кон­цепции. Любая мизансцена обеспечи­вает связность91 которая, кстати гово­ря, в любой момент может быть нару­шена. Здесь можно привести опреде­ление КО ПО, прекрасно формулирую­щего то, что бесконечно много раз об­суждалось в театральных эссе: «Под мизансценой мы понимаем рисунок драматического действия. Это вся со­вокупность движений, жестов и поз, соответствие выражений лиц, голосов и молчаний это вся целостность сце­нического спектакля, проистекающего из одной идеи, которая порождает его, управляет им, сводит его воедино. Ре­жиссер сам придумывает эту скрытую, но тем не менее ощутимую связь, опу­тывает ею персонажей; устанавливает между ними таинственную атмосферу отношений, без чего драма даже в ис­полнении прекрасных актеров теряет лучшую часть своей художественной выразительности» (КОПО, 152, 1974:29-30).

Д. Выявление смысла Итак, мизансцену теперь уже не счита­ют «необходимым злом», без которого драматургический текст в конце кон­цов мог бы прекрасно обойтись, а рас­сматривают как ту точку, где зарожда­ется смысл театрального произведе­ния. Так, для СТАНИСЛАВСКОГО осуществить мизансцену — это все равно что сделать физически ощути­мым сокровенный смысл драматурги­ческого текста. Для достижения этих целей мизансцена располагает всем разнообразием сценических (различ­ные приспособления, освещение, кос­тюмы и т. д.) и игровых (игра актеров, сценические движения, жесты) средств. Мизансцена охватывает как среду, в которой существуют актеры, так и психологическое жестикуляцион­ное решение роли. Любая мизансцена является интерпретацией текста при помощи «действия»; доступ к пьесе для нас возможен только через такое ре­жиссерское прочтение.

Е. Три вопроса к осуществлению мизансцены Для того чтобы понять, в чем заключает­ся конкретизация, вводимая любой ми­зансценой, одного и того же жеста, сле­дует попытаться установить связь между драматическим текстом и соответству­ющим контекстом высказывания. Для этого нужно ответить на три теоретиче­ских вопроса:

* Какова конкретизация\* драматурги­ческого текста в его последнем прочте­нии или в последней мизансцене? Как конкретно устанавливается взаимосвязь произведение — предметный мир, соци­альный контекст — эстетический объ­ект? (Здесь мы пользуемся терминами МУКАРОВСКИ, 468, 1934; ср.: ПАВИ, 490,1983.)
* Какой именно тип художественного вымысла формируется из текста и со сцены вследствие совмещения мира текста и мира читателя, мира сцены и мира зрителя? В чем именно смешение двух видов художественного вымысла — текстуального и сценического — необ­ходимо для получения результирующего театрального вымысла? (Ср.: ПАВИ, 490,1985d.)
* В рамках какой идеологической на­правленности интерпретируется драма­тургический текст и представление? Текст — будь то драматургия или зре­лищный ряд — может быть понят только в рамках итертекста, то есть в сравнении с литературными и идейными традици­ями, представленными соответствую­щей эпохой, или множеством других тек­стов. Речь идет о том, чтобы определить отношение драматургического и зре­лищного текста к социальному контек­сту — к другим текстам или устным вы­сказываниям о реальной действитель­ности в определенном социуме. По­скольку это отношение очень неста­бильно и трудно уловимо, можно сказать без всякой натяжки, что один и тот же текст может иметь бесконечное множе-. ство прочтений.

Ж. Воображаемое решение Совмещение двух видов художественно­го вымысла — текстового и сценическо­го — не просто обеспечивает переход от высказывания к его произнесению, от отсутствия к присутствию. Оно позволя­ет увидеть и сравнить моменты неопре­деленности, двусмысленности в тексте и представлении. Эти места не обязатель­но совпадают в тексте и на сцене. Иногда по ходу спектакля тот или иной пассаж может показаться непонятным, неодно­значным или же, наоборот, лишенным всякого смысла, что в нем исходно не было заложено. Бывает и наоборот, ког­да спектакль снимает неопределенность или противоречие, имеющееся в тексте. Таким же образом при помощи драма­тургического текста можно устранить двусмысленности зрительского ряда. Сделать на сцене двусмысленным то, что было совершенно ясно в тексте, или же, наоборот, прояснить то, что было не­ясным,— эти операции по установлению определенности/неопределенности со­ставляют самою суть мизансцены. Чаще всего мизансцена сводится к эксплика­ции текста, которая позволяет перейти от восприятия зрителя той эпохи, когда создавалась пьеса, к восприятию совре­менного зрителя. Иногда мизансцена «усложняет» текст: намеренно затрудня­ется переход от социального контекста «авторского» зрителя к современному восприятию.

В некоторых видах мизансцены (напри­мер, построенных по типу драматурги­ческого анализа БРЕХТА) важно пока­зать, как сам драматический текст обес­печивает воображаемым выходом из ре­альных идейных противоречий той эпо­хи, к которой относится действие. Тогда главная задача мизансцены — сделать противоречия, описанные в тексте, лег­ко представляемыми и доступными для воображения зрителя. Для мизансцен, направленных на раскрытие подтекста, построенных по типу СТАНИСЛАВ­СКОГО, подсознательный фон текста сосуществует параллельно с текстом, реально произносимым персонажами, образуя нечто вроде непрерывного и по- своему значимого второго смыслового ряда.

3. Пародийный дискурс Каковы бы ни были цели мизан­сцены — будь то явное или скрытое стремление выявить противоречивость фабулы или показать скрытый, сокро­венный смысл текста через «визуализа­цию» подтекста, — она всегда существу­ет «в стороне» от нейтрального плоского прочтения основного текста. В этимоло­гическом смысле она всегда пародийна (пародия — от греч. «рядом», «в стороне» + «ода», «песнь»). Но о самом противо­речии или подсознательном фоне нель­зя никак сказать, что они «в стороне» от основного текста или «над» ним (подо­бно метатексту). Они возникают, подо­бно «плетеным узорам», из несоответст­вия прочтения текста режиссером, они зарождаются внутри конкретизации, в художественном вымысле, в отношени­ях к идеологии, подобно пародии, кото­рую невозможно отделить от пародиру­емого предмета.

Я. Работа с актерами Мизансцена всегда предполагает фазу работы с актерами. Режиссер руководит актерами, объясняя им, как они должны выглядеть на сцене, в соответствии с его представлением о роли, он вносит по­правки в зависимости от сочетаемости их игры с игрой других актеров. Он доби­вается того, чтобы жесты, интонации и ритм в мельчайших подробностях соот­ветствовали всему дискурсу мизансце­ны, чтобы они вписывались в отрывок, сцену, в целый спектакль. Актеры про­буют во время репетиций различные си­туации высказывания. Они постепенно осваивают сценическое пространство, регулируя свои перемещения, ориенти­руясь на всю совокупность сценических систем. «В этом заключается работа с ак­тером: надо объяснить роль так, чтобы жесты, которые вы делаете -на сцене, воспринимались вами не просто как «за­данные», а как очевидные и необходи­мые; вам должно казаться, например, что роль уже сыграна одними переме­щениями по сцене» (ТШге/Public, № 64—65:60,1985). Такой вид работы с ак­тером предполагает, что все знаки, «вы­рабатываемые» актером, не допускают разночтений, их восприятие не затруд­няется никакими «шумами» или помеха­ми. Эти знаки должны нести в себе все важные с точки зрения глобального дис­курса мизансцены черты, а актеры, вза­имодействующие с другими актерами, должны быть услышаны и правильно поняты, «считаны» зрителем. Особое внимание уделяется обычно интонации и ритму.

Мизансцена не всегда сводится, как счи­тают некоторые, к авторитарным опы­там садиста-режиссера над безропот­ными, послушными актерами-марио- нетками. БРЕХТ напоминал об этом: «У нас не бывает так, чтобы режиссер яв­лялся в театр со своей «идеей», своим «видением», своим уже готовым планом постановки и готовыми декорациями. Он не стремится к тому, чтобы «реализо­вать» свои идеи. Его задача сводится к тому, чтобы пробудить и организовать творческую активность актеров (ком­позиторов, художников и т. д.). Для него репетиция — это ненасильственное «вдалбливание» своей раз и навсегда принятой концепции, существующей а priori в его голове: на репетиции он про­бует, ищет, примеряет» (117,1972:405).

2. Проблемы мизансцены

А. Роль мизансцены Появление режиссера в процессе разви­тия театра ознаменовало изменение от­ношения к драматическому тексту: очень долго последний воспринимался как источник одной-единственной воз­можной интерпретации, которую надо было найти (здесь уместно будет вспом­нить, что, например, ЛЕДУ советовал режиссерам «служить» тексту, а не «ис­пользовать» его). В наше время текст воспринимается как приглашение к по­иску его многочисленных трактовок или даже противоречий; текст может быть интерпретирован по-новому. Ведущая роль мизансцены, более того, показыва­ет, что театральное искусство отныне имеет право считать себя искусством са­мостоятельным. Истоки его значимости следует искать как в его форме, драма­тургической и сценической структуре, так и в смысловой интерпретации тек­ста. Режиссер не является чем-то внеш­ним по отношению к драматическому произведению. «То, что он делает, уже несводимо к установлению рамок для текста или его иллюстрации. Режиссер становится основополагающим элемен­том театрального представления: необ­ходимым посредником между текстом и спектаклем. [...] Текст и спектакль ока­зывают взаимное влияние друг на друга, являются выразителями друг друга» (ДОР, 192,1975:55-56).

Б. Дискурс \* мизансцены Как принято считать в наши дни, мизан­сцена должна сказать свое слово, и это чрезвычайно важно, поскольку для спектакля это слово будет «последним»: у драматического произведения не мо­жет бьггь единственной универсальной и окончательной трактовки, которая дол­жна быть воплощена в спектакле. Таким образом, альтернатива, которая обсуж­дается иногда еще крупнейшими режис­серами, а именно «играть текст» или «иг­рать спектакль», неправомерна по своей сути. Любой спектакль, любая постанов­ка предполагает свое особое прочтение текста, а в любом тексте содержится в зародыше схема постановки (ср.: Team- рализация\*).Таким образом, нельзя без­наказанно отдать предпочтение одному из двух терминов. Они отличаются толь­ко степенью театрализации текста на сцене. Теперь уже мало кто считает, что текст— это нечто раз и навсегда застыв­шее, допускающее одну-единственную интерпретацию, одну единственную- «правильную» мизансцену (см.: Сцена­рий \*, Текст и сцена \*). Напротив, мизан­сцена является всеобщим приемом ос­мысления текста, осмысления, порож­денного взаимодействием сценических систем. Мизансцена—это дискурс, при­чем текст выступает как пусть главная, но составная его часть.

В. Место «произнесения» дискурса

* 1. . В сценических ремарках содержатся очень подробные рекомендации для сценического воплощения, но мизан­сцена не обязана следовать им во всем.
  2. . Иногда в самом тексте содержатся указания на то, как и где протекает дей­ствие, где находится тот или иной персо­наж (см.: Указания пространственно- временные \*). Каков бы ни был драмати­ческий текст, в нем всегда содержится, пусть рудиментарная и неоднозначная, схема мизансцены, подчиняющаяся за­конам используемой сцены, концепции изображаемой реальности и восприя­тию пространства и времени представи­телями соответствующей эпохи (см; Премизансцена \*).
  3. . Режиссер не обязан буквально следо­вать сценическим ремаркам и указани­ям из текста. Его личное восприятие, ко­торое в какой-то степени является внешним по отношению к тексту, играет здесь решающую роль. Место и форма существования дискурса режиссера очень неопределенны. Даже если он на­ходит свое материальное воплощение в журналах заведующего постановочной частью \*, его трудно «вырвать» из самого представления: он является высказыва­нием\*, содержащимся в представлении, метаязыком, прекрасно вписавшимся во всю совокупность приемов показа действия и персонажей; он не просто присовокупляется к языковому тексту и к сцене, его вообще не существует в фор­ме законченного текста; он ощущается в выборе той или иной манеры актерского исполнения, выборе сценографии, рит­ма и т. д. С другой стороны, в соответст­вии с нашей концепцией порождения и восприятия мизансцены дискурс режис­сера существует только тогда, когда он воспринят, «узнан» зрителем и отчасти разделен им. Метатекст — это не просто (сценический) текст в совокупности с текстом драматическим; метатекст — это то, что организует изнутри сцениче­скую конкретизацию, он существует не рядом с драматическим текстом, а в ка- ком-то смысле внутри его, в качестве ре­зультирующей всей схемы конкретиза­ции, предполагающей взаимодействие означающего, социального контекста и означаемого текста.
  4. . Помимо сознательной деятельности режиссера, не следует упускать из виду и зрительный ряд, подсознание создателя спектакля. Если, как утверждает ФРЕЙД, зрительные образы действи­тельно ближе к процессам подсознания, чем вербализованная мысль, то режис­сер или сценограф могли бы выступить в роли «медиума» между сценической и драматической речью. Тогда сцена всег­да будет содержать отсылку к «другой сцене» (см-\* Пространство внутрен­нее \*).

Г. Мизансцена классических произведений В классических произведениях рассмот­ренные выше эстетические вопросы встают с еще большей остротой. По­скольку речь идет об «устаревших» тек­стах, плохо воспринимаемых современ­ным зрителем без дополнительных по­яснений, режиссер оказывается практи­чески перед необходимостью выбрать свою собственную интерпретацию или же определиться в рамках традицион­ных интерпретаций. Перед ним возни­кают следующие возможности.

* + 1. . Археологическая реконструкция: речь идет не о том, чтобы создать спектакль, а о том, чтобы его воссоздать, то есть с археологическим пылом восстановить исходную мизансцену, что, разумеется, возможно только при условии, что со­хранились документы того времени.
    2. . Плоское прочтение: это отказ от сце­нического выбора «в пользу» плоского, прямолинейного прочтения текста. При этом режиссер как бы не заботится о не­обходимости осмысления текста, созда­вая впечатление (обманчивое), что инте- ресным в данной ситуации является только текст, а зрительный ряд избыто­чен.
    3. . Историзация: режиссер заостряет внимание на временном разрыве между эпохой, к которой относится показан­ный вымысел, эпохой, когда пьеса была написана, и современностью, подчерки­вает эти временные разрывы и показы­вает исторические мотивировки на трех уровнях прочтения, то есть историзиру- ет спектакль. Такой вид мизансцены воссоздает в более или менее экспли­цитном виде скрытые идейные предпо­сылки, при этом обнажаются эстетиче­ские принципы выстраивания текста и его сценического воплощения.
    4. . Отношение к тексту как к сырью: ис­ходные тексты используются только как материал в совсем иной эстетической и идеологической перспективе (брехтов- ская актуализация, модернизация, пере­ложение, написание новой пьесы на ма­териале старой). Цитаты или же отрыв­ки из других произведений поясняют че­рез интертекст исполняемое произведе­ние (МЕСГИХ, ВИТЕЗ).
    5. . Мизансцена для всех возможных многочисленных осмыслений текста: она осуществляется при помощи «при­емов осмысления» (КРИСТЕВА), кото­рые предоставляют в распоряжение зрителей зрелищный текст в картинках для дальнейших манипуляций (А. СИ­МОН, 596,1979:42).
    6. . «Расчленение» исходного текста: од­новременно разрушение его поверхно­стной гармонии и вскрытие его внутрен­них идейных противоречий (ср.: ПЛАН-

ШОН и его «Разбор Сида», «Артур Ада­мов» или же «Буржуазные безумства»). 7. Возвращение кмифу: мизансцена отка­зывается от использования специфиче­ской драматургии текста и стремится об­нажить (АРГО, ГРОТОВСКИИ, БРУК и КАРРИЕР и их постановка «Махабхара- ты») мифическое ядро, заключенное в нем.

•Другие коррелятивные понятия:

Визуальное и текстуальное, Воп- росник-анкета.

•Дополнительная литература: Веса de Fouquteres, 1884; Antoine, 1903; Appia, 1899, 1954, 1963; Allevy, 1938; Baty, 1945; Moussinac, 1948; Blanchart, 1948; Veinstein, 1955; Jacquot et Veinstein, 1957; Dhomme, 1959; Pandolfi, 1961; Reinhardt, 1963; Artaud, 1964a; Bablet, 1968; Dullin, 1969; Dort, 1971, 1975, 1977a, 1979; Girault, 1973; Sanders, 1974; Vitez, 1974, 1981: Pignarre, 1975; Bettetini, 1975; Wills, 1976; Pratiques, 1977; Benhamou, 1977; Ubersfeld, 1978b; Strehler, 1980; Pavis, 1980e, 1984a; Hays, 1981; Jomaron, 1981; Braun, 1982; Brauneck, 1982; De Marinis, 1983; Melrose, 1983; Piemme, 1984; Banu, 1984; Fischer-Lichte, 1985; Thomsen, 1985; Alcandre, 1986.

МИМ

(От греч. mimos — подражание)

Франц.: mime, англ.: mime; нем.: Mimenspiel; исп.: mimo.

Искусство движения тела.

1. Miim и рапсод

Повествование обеспечивается двумя основными выразительными средства­ми: прямым подражанием, осуществля­емым мимом, и словесным описанием рапсода. Мим осуществляет повество­вание при помощи жестовслова от­сутствуют полностью или же служат пре­зентации номеров и связками между ни­ми. Искусство мима восходит к Древней Греции (СОФРОН из Сиракуз, V в. до н. э., сочинял первые мимические пьесы). В древнегреческой и латинской тради­ции пантомима становится народной формой. В средние века она существует в представлениях бродячих актеров. Ее расцвет наблюдается в Италии в XV в. в форме commedia deU'arte•. В современ­ную эпоху сохраняется в искусстве ДЕ- КРУ (172, 1963), МАРСО (422, 1974) и театре мимики и жеста.

* + - 1. Искусство мимики и пантомимы

В настоящее время оба термина диффе­ренцированы и употребляются в разном значении: мим ценится как оригиналь­ный и вдохновенный художник, в то вре­мя как пантомима — это подражание словесной истории, рассказываемой с помощью «объясняющих жестов». Ис­кусство мима тяготеет к танцу, следова­тельно, к пластическому выражению, свободному от всякого метафорическо­го содержания; пантомима же скорее стремится к подражанию типов и соци­альных положений: «Театр, кажется, со­средоточен, как и сама жизнь, между дву­мя паузами, между мимикой начала, со­стоящей из возгласов, вдохновения, отожествления, и мимикой конца, изо­щренной виртуозности и пантомимой» (JIEKOK, 396,1967). Противопоставле­ние мимики\* и пантомимы\* заключает­ся в вопросах стиля и абстракции. Ми­мика тяготеет к поэзии, расширяет свои выразительные средства, предлагает та­кие средства языка жестов, которые каждый зритель может интерпретиро­вать по своему усмотрению. Пантомима представляет собой серию жестов и дви­жений, нередко с целью развлечения и замены целых фраз; она точно обозна­чает смысл показанной истории.

* + - 1. Формы искусства мимики

Искусство мимики практически варьи­руется в зависимости от исполнителя, и здесь нельзя говорить о жанрахсамое большее — о тенденциях. Мимодрама\* выстраивает целую фабулу на основе сцепления эпизодов языка же­стов; создаются нарративные структуры комедии или трагедии (например, МАР­СО).

Мимика в танце использует стилизован­ный, абстрактный или пуристский, на манер классического балета, жест. Она исполняется с музыкальным сопровож­дением, ее нередко путают с танцем (на­пример, М.ТОМАШЕВСКИЙ).

Чистая мимика соответствует жесту, ко­торый не имитирует положение, не пре­следует эффект узнаваемости; он абст­рактен и лишен украшательства (ПАВИ, 490,1980g).

4. Соотношение мимики, жеста и речи

МИМЕСИС

Мимика способна производить посто­янную динамику движения, «это искус­ство в движении, в котором позиция — всего лишь знак препинания» (ДЕКРУ, 172, 1963:124). Жест создает ритм не­кой фразировки, выделяя ключевые моменты жеста, мгновенно останавли­ваясь до начала или конца действия, привлекая внимание к процессу, а не к результату пластического действия (эпической технике): «В искусстве ми­мики зритель понимает жест при усло­вии его подготовки. Так, когда я соби­раюсь поднять бумажник, я сначала протягиваю руку, на которую зрители смотрят, и только потом я тянусь к бу­мажнику. Существует момент подго­товки, и только затем другого дейст­вия» (МАРСО, 422, 1974:47). Искусст­во мимики структурирует время на свой манер, решается на паузы, «пунк­туацию», отмечаемую позами актеров. Таким образом, оно выделяется из рит­ма словесной фразы и избегает эффек­та излишеств.. Излишества возможны только на уровне некоего кода пласти­ческих значений, которые мим предла­гает как новые и к которым он возвра­щается в ходе мимодрамы: тогда они общие и для мима и для зрителя, на их основе мим может затем предложить новые значения языка жестов. Вопрос модальности \* искусства мими­ки, то есть ее способности модализиро- вать жест изменяющим его «контрже­стом», противоречащим ему или уточня­ющим образ действительности, — воп­рос чрезвычайно деликатный. В искус­стве чистой мимики, когда все проходит только через жест, кажется трудным до­бавлять к изобразительному жесту жест модализирующий и уточняющий способ прочтения, когда двусмысленность и со­мнение могут быть не воспринятыми публикой. Для БРЕХТА же, напротив, жест обладает способностью противо­речить тексту, остранять высказывания, критикуя «пожатием плеч или попятным движением». И к тому же нужно, чтобы было две системы, текстовая и пласти­ческая, которые бы взаимно уравнове­шивались.

'Дополнительная литература:

Dorcy, 1958,1962; Decroux, 1963;

Lecoq, 1967; Mounin, 1970:169—

180; Marceau, 1974; Kipsis, 1974;

De Marinis, 1980.

МИМЕСИС

(От греч. mimeistkai — подражать)

Франц.: mimesis; англ.: mimesis;

нем.: Mimesis; исп.: mimesis.

Мимесис—это имитация или изображе­ние чего бы то ни было. Исходно миме­сис понимался как имитация «человече­ского существа» физическими и языко­выми средствами, но и «существо» могло быть вещью, идеей, героем или богом. В «Поэтике» АРИСТОТЕЛЯ результаты художественного творчества (поэзией определяются какимитация \* (мимесис; действия (праксис).

1. Место мимесиса

Л У ПЛАТОНА

В «Республике» (кн. 3 и 10) мимесис оп­ределяется как копия копии, то есть не­доступной для художника идеи. Имита­ция (драматическими средствами) иск­лючалась из процесса воспитания, ибо у людей могло бы возникнуть желание подражать недостойным высокого ис­кусства предметам, ещё и потому, что имитация ставит во главу угла внешнюю сторону, видимость предмета. Позже, в особенности у неоплатоников (ПЛОТИ­НА, ЦИЦЕРОНА), имитация становит­ся прообразом внешнего мира, находя­щегося в оппозиции к миру идей. Быть может, именно этим и объясняется длив­шееся веками отрицательное отноше­ние к театру и в особенности к театраль­ному зрелищу: оно считалось чем-то внешним, физическим, противореча­щим божественной идее.

В. У АРИСТОТЕЛЯ

М

В «Поэтике» (1447а) мимесис рассмат­ривается как основной приём художе­ственного творчества, только формы существования у него могут быть раз­ные (поэма, трагедия, эпическое пове­ствование). Предметом имитаций яв­ляется не мир идей, а действия (но не характеры) людей: главное для поэта — это восстановить фабулуто есть структуру событий: «Трагедия — это имитация возвышенного и абсолютно­го по своему характеру действия опре­делённой продолжительности. Язык трагедии изобилует особыми «украше­ниями», которые могут меняться по ходу действия. Такая имитация созда­ётся действующими персонажами, а не посредством пересказа, она вызывает жалость, страх и приводит к свойствен­ному для подобных чувств очищению души» (1449b). «Именно фабула явля­ется имитацией действия, ибо здесь я называю фабулой «соединение совер­шённых действий» (1450а). Это проти­вопоставление актуально и в наши дни: ср. оппозиция showing/teUing в англо­саксонской критике (БУТ, 103,1961).

В. Имитация древних К этим двум типам имитации следует добавить имитацию древних образцов (СКАЛИЖЕ, 1561; БУАЛО, 1674). Иногда даже — и это свойственно классицизму — поэт должен «подра­жать природе» — выражение, за кото­рым может скрываться всё что угодно, начиная со стремления к простому и ясному стилю и кончая самым доско­нальным натурализмом.

•Другие коррелятивные понятия:

Вымысел (.художественный), Реа­лизм, Реальность представленная, Реальность театральная. 'Дополнительная литература: Else, 1957; Francastel, 1965; Sorbom, 1966; Auerbach, 1969; Genette, 1969; Ricoeur, 1983.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | **ПЛАТОН** | **АРИСТОТЕЛЬ (1448а)** | |
| **Лексис (способ изложения)** | | **Мимесис (имитация)** | |
| **Мимесис 1** | **Диегесис**  **I** | **прямая**  **J** | **косвенная (опосредованная)** |
| **(имитация в театре)** | **1**  **(рассказ) эпическое повествование** | **(имитация**  **посредством**  **театра)** | **(имитация посредством рассказа)** |

2. Объект мимесиса МИМИКА

Мимесис распространяется на изобра­жение людей и в особенности их дейст­вий: «Мимесис действия — это миф, а под мифом я имею в виду организацию действия» (1450а).

Мимесис — это имитация «вещи» и соблюдение логики повествования. Он распространяется на диалек­тическую пару действие/харак­тер.

А. Имитация действия Сказание (миф) АРИСТОТЕЛЯ опре­деляется как мимесис действия (прак- сис).

Б. Имитация характеров (этоса) Это имитация в изобразительном своём значении: фигуративное (не абстракт­ное) изображение.

(От греч. mimikos — относящийся к миму)

Франц.: mimique; англ.: mimic, mimicry, нем.: Mimik; исп.: mimlca.

1. В эпоху классицизма под мимикой подразумевается как язык жестов, так и выражение лица; во всяком случае, автор статьи «Жест» в Энциклопедии ДИДРО, например, определяет жест как внеш- неее движение корпуса и лица, одно из первых выражений, данных человеку природой. Современное употребление слова касается прежде всего игры лица, лицевой экспрессии. Эта игра выполняет паравербальную функцию, подчеркивая или выделяя словесное высказывание, выражая психологическую реакцию на тот или иной стимул, передавая сообще­ние взглядом, гримасой недовольства,напряжением или расслаблением одно­го или нескольких лицевых мускулов. 2. Мимика, ее точное и мгновенно по­нимаемое зрителем кодирование (как исключительная точность сравнима с точностью интонации•) представляет­ся особенно важной в реалистической или психологической игре. Лицо связа­но с психологическим состоянием, с целой метафизикой тела, говорящего, манипулируемого с легкостью «опер­ных машин» (МАРИВО). Кроме того, мимика «в театре — область, где наибо­лее ясно выражается рефлексивность дискурса, совершаемого актером, не только акта говорения, но и сообщения об этом актере» (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654, 1981:227).

МИР возможный

Свести мимику к фатическому и пара- вербальному аккомпанементу значило бы крайне обеднить ее роль. Конечно, мимика существует в повседневном общении, в частности служит модали- затором лингвистического сообщения, создает эффект присутствия и выпол­няет фатическую (устанавливающую контакт) функцию, но она может также составлять автономную систему, не связанную с эффектами психологиче­ской правды, являть подлинную мизан­сцену лица и всего тела (например, в театре жеста\*). Уже в эпоху класси­цизма были предугаданы и поняты в некоторых позах, воспроизведенных на гравюрах, выражения и позиции и их закодированный смысл, что неми­нуемо вело к воцарению сковывающей условности актерской игры и к психо­логизации экспрессивности. Реакцией на этот психологический сдвиг мимики современная теория режиссуры (на­пример, АРТО и ГРОТОВСКИИ) явля­ется стремление закодировать и конт­ролировать тело как пластический, а не как психологический субпродукт. По мнению АРТО, «десять тысяч и одно выражение лица, схваченные в застыв­шем виде, можно обозначить и катало­гизировать с целью непосредственного и символического участия в этом конк­ретном языке сцены, причем вне их особого писхологического использова­ния» (26, 1964:143). ГРОТОВСКИЙ считает, что «актер сам должен созда­вать органическую маску с помощью своих лицевых мускулов, и каждый персонаж сохраняет одну и ту же гри­масу на протяжении пьесы» (287, 1971:68, фото 64).

Некоторые театральные формы, как, например, commedia deWarte\*, или фарс, менее связанные с психологией или кодификацией лица, отказываются от мимической определенности лица в пользу выразительности всего тела, в частности используя маску\* или очень тяжелый грим\* для нейтрализации вы­ражения лица, оцениваемого как слишком точное и назойливое. Глядя на Карла ВАЛЕНТИНА и Чарли ЧАП­ЛИНА, БРЕХТ восхищался «почти полным отказом от игры лица и деше­вого психологизма» (БРЕХТ, 117, 1972:44).

Современное творчество характеризу­ется возрастающим внимание к лицу, рукам, взгляду, всему телу. Лицо стано­вится передвижной декорацией, даже если оно контролируется, как марио­нетка\*, или же не поддается контролю. Это место, где смысл рисует знаки во плоти.

•Другие коррелятивные понятия:

Выразительность (экспрессия),

Кинезика, Тело.

'Дополнительная литература:

Engel, 1788; Aubert, 1901;

Bouissac, 1973; Birdwhisteil, 1977;

Bernard, 1976; Pavis, 1981a;

Winkin, 1981; Roubine, 1985.

МИМОДРАМА (ПАНТОМИМА)

Франц.: mimodrame; англ.: mime play; нем.: Mimusspiel; исп.: mimodrama.

Пьеса, в которой используется только пластический язык тела. Она отличается от пантомимы: «Их отправная точка од­на и та же, но результат различный: в пантомиме одного языка тела недоста­точно, он прибегал к другим элементам спектакля; в мимодраме он составляет все» СДОРСИ, 190,1962:89).

МИР ВОЗМОЖНЫЙ

Франц.: monde possible; англ.: possible world; нем.: mdgliche Welt; исп.: mundo posible.

м

См.: ВЫМЫСЕЛ (ХУДОЖЕСТВЕН­НЫЙ)

МИРАКЛЬ

Франц.: miracle; англ.: miracle play,

нем.: Legendenspiel; Mirakelspiel;

исп.: mUagro.

Средневековый театральный жанр (XI— XIX вв.), рассказывающий о жизни свя­тых в повествовательной и драматиче­ской форме («Миракль Теофиля» РЮТ- БЕФА). Пресвятая Дева спасает раска­явшегося грешника, что дает повод представлять сцены из повседневной жизни как проявление чуда. Известней­шим сборником мираклей являются «Миракли Нотр-Дам» ГОТЬЕ ДЕ КУ- ЭНСИ (1177—1236). Сборник включает тридцать рассказов, составляющих в об­щей сложности тридцать тысяч стихов. Некоторые миракли ставились «школя­рами» или братствами (см.: Мистерия Страсти\*).

МИСТЕРИЯ

(От лат. ministerium — служба, дея­ние. Или, согласно другой этимо­логии, от лат. mysterium — таинст­во, тайная истина)

Франц.: mystire; англ.: mystery play; нем.: Mysterium, Mysterienspliel; исп.: misterio.

Религиозная средневековая драма на сюжеты из Библии и Евангелия (Вет­хий и Новый заветы) или на темы из жизни святых, представлялась во вре­мя религиозных праздников актерами- любителями (в частности, мимами и жонглерами) под управлением ведуще­го, с симультанными декорациями, мальсон (Ад—справа, Рай—слева). Ми­стерия длилась несколько дней, в ней участвовал чтец, устанавливавший свя­зи между эпизодами и местами дейст­вия. Обычно мистерия делалась по за­казу местных властей (текст и веду­щий) и разыгрывалась как серия кар­тин в любом стиле. Актеры объединя­лись в братства. Шокированная эволю­цией мистерии в направлении бурле­ска, церковь в 1548 г. запретила пред­ставления на религиозные темы на территории Иль-де-Франс, но тради­ция продолжала существовать, и влия­ние мистерии на елизаветинский (МАРЛОУ, ШЕКСПИР) и испанский (КАЛЬДЕРОН) театр оказалось значи­тельным.

\* Другие коррелятивные понятия:

Драма литургическая, Миракль.

'Дополнительная литература: Konigson, 1969, 1975; Key-Flaud, 1973.

МИФ

Франц.: mythos; англ.: mythos; нем.: Mythos; исп.: mythos.

См.: СКАЗАНИЕ

МОДАЛЬНОСТЬ

Франц.: modalitt; англ.: modality; нем.: Modalitat; исп.: modalidad.

Модальность (или модализация) в линг­вистике — проявление позиции говоря­щего по отношению к своим высказыва­ниям (то есть диктуму — dictum). В част­ности, она передает его согласие или его дистанцию\* по отношению к дискурсу\*. Выражаются таким образом утвержде­ние, вопрос, отрицание, сомнение, на­клонения возможности, должествования, вероятности и т. д.

Это дискурсивное понятие модальности является основополагающим для теат­ральной постановки: основная роль по­следней заключается в говорении текста специфическим способом, передающим интерпретацию пьесы, драматургический выбор, тональность общей атмосферы спектакля и отношение актера к своей ро­ли. Модальность постановки нельзя лока­лизовать (как в языке) в каких-то выраже­ниях или технических приемах, дополни­тельно к поставленному на сцене тексту (к диктуму); она включается в саму интерпре­тацию\* и высвечивает текст как бы изнут­ри. Таким образом, для ее выражения нет нужды в комментировании извне, она за­ложена в дискурсе постановки \*, в процес­се высказывания.

•Другие коррелятивные понятия: Дикция, (Устранение, Прагматика, Ситуация высказывания.

'Дополнительная литература: Hughes et Creswell, 1968; Benveniste, 1974; Greimas et Courtis, 1979; Keibrat-Orecchioni, 1980.

МОДЕЛИРОВАНИЕ

Франц.: modQisation; англ.: construction of a model; нем.: Mo- deUierung, исп.: modelizacion.

Операция, заключающаяся в сведении к более или менее связной «уменьшен­ной» схеме идеологической и эстетиче­ской реальности поставленной пьесы и реальности присутствующего на спек­такле зрителя. Итак, во-первых, речь идёт о том, чтобы благодаря стараниям драматурга и режиссёра зритель смог «считать» и понять мир театральных символов, построения спектакля. Во втором случае зритель должен сам су­меть смоделировать своё собственное идеологическое видение, осознать iy си­стему идей, в которой он живёт. И только тогда, когда построены эти две абстрактные модели (фиктивного мира пьесы и реального мира зрителя), становится возможным продуктивное взаимодействие, продуктивное пони­мание зрителем спектакля. Действи­тельно, в этом случае идеологические коды эстетического объекта и воспри­нимающего субъекта оказываются до­статочно скоординированными для правильной эстетико-идеологической дешифровки. Психологическая и в особенности идеологическая иденти­фикация\* становится возможной толь­ко в том случае, когда зритель благода­ря мизансцене и работе драматурга оказывается в состоянии понять идео­логические механизмы показанного на сцене мира и сравнить или даже заме­нить на сходные механизмы своей соб­ственной идеологической практики (АЛЬТЮССЕР, 13, 1956). Такого рода моделирование годится в основном для пьес БРЕХТА или близких по духу по­становок (УЕКВЕРС, 686, 1974). Но в разной степени моделирование являет­ся необходимой составной частью лю­бой коммуникации театральной\*. ЛОТ- МАН (411, 1973) считается автором теории вторичных моделирующих сис­тем, «коммуникативных структур, ко­торые налагаются на вторичный язы­ковой уровень».

•Другие коррелятивные понятия: Восприятие, Знак театральный, Модель (постановки), Реальность представленная, Семиотизация.

МОДЕЛЬ (ПОСТАНОВКИ)

(От нем.: ModeUbuch или Modellauffuhrung)

Франц.: modele (representation); англ.: model; нем.: Modett; исп.: modelo (reperentaci6n).

«Модель» постановки брехтовского «ModeUbuch» не имеет ничего общего с моделью, образцом для подражания: это просто уменьшенная модель (ма­кет) мизансцены \*, состоящая из фото­графий, описания ролей, разбора дра­матургии и характеристик персонажей. В модели запечатлены этапы работы над спектаклем, в ней отмечены труд­ные места в тексте и предлагается об­щая концепция интерпретации\*. По мнению БРЕХТА, который первым ввёл использование моделей в «Берли- нер Ансамбле», последние могут слу­жить основой последующих постано­вок, но в принципе не должны перено­ситься в более поздние спектакли в первозданном виде. Та же цель, что и в «ModeUbuch», ставится в изданиях «Пу­ти развития театрального искусства» (Национальный центр научных иссле­дований, Франция), где даётся подроб­ное описание спектаклей вместе с раз­бором драматургии.

•Другие коррелятивные понятия: Адаптация, Описание.

•Дополнительная литература:

Theateraibeit (1952) 1961;

МОЛЧАНИЕ

Франц.: silence; англ.: silence; нем.:

Schweigen; исп.: sUencio.

Понятие трудно определить в абсолют­ном смысле, ибо тишина — это отсутст­вие шума. Молчание в театре — один из необходимых компонентов словесной игры и языка жестов актера, независимо от сценических указаний на этот счет («пауза») оно может определяться и по­становщиком и актером. С начала XX в. возникла целая драматургия молчания, при этом, существует несколько его ка­чественных разновидностей.

1. Молчание в игре актера: паузы

Любое чтение драматургического текста содержит некоторое количество пауз. Нередко (например, при чтении алек­сандрийского стиха) паузы зафиксиро­ваны в ритмической схеме (в конце сти­ха, в полустишии, в конце фразы, аргу­мента или тирады). Паузы способствуют установлению ритма , они структури­руют, укрепляют и оживляют процесс высказывания актера и мизансцену. Они более или менее мотивированы психо­логической ситуацией, могут быть воль­ными или невстъныьтразрывами \*, уси­ливая напряженность, подготавливая эффект или пустоту в момент размыш­ления или разрушения иллюзии. В реа­листическом тексте (который кажется фрагментом реального разговора) паузы остаются на усмотрение актера: он дела­ет их (согласованно с режиссером), ис­ходя из психологического анализа своей роли, пытаясь интуитивно обнаружить моменты, когда они вызваны необходи­мостью рефлексии, аллюзии или отсут­ствием связности мысли. Во время этих пустот приходят на помощь пластика и мимика, паузы в таких случаях лишь из­нанка и подготовка речи: «Есть паузы, их производят и помогают производить слова» (КАЖ, 126,1966:109). В этом ти­пе молчания от природы нет ничего, вы­зывающего сомнение: проблематично лишь акцентирование паузы актером, когда можно угадывать недосказанное, отчего происходит контаминация, а то и противоречие с текстом. Использование пауз, ритмов, ускорений в психологическом ключе дестабилизи­рует сценическое положение, но дает понять словесную структуру текста, его риторическую конструкцию, пластику (таков метод МНУШКИН в Театре Сол­нца в ее постановках ШЕКСПИРА «Ри­чард II», «Генрих IV»).

1. Драматургия молчания

Испокон века драматургия расставляла в тексте паузы и определяла моменты молчания, но только с возникновением первых наметок мизансценирования они превратились в равноправный эле­мент представления. Однако уже в своем трактате «О драматической поэзии» ДИДРО настаивал на необходимости этих текстовых пауз: «Пантомиму нужно писать почти всегда в начале сцены, а также всякий раз, когда она образует картину, когда она придает речи ясность и выразительность, связывает диалог, характеризует, состоит в тонкой, почти неуловимой игре или заменяет ответ» (183,1975:421).

Кажется, к концу XIX в. молчание бук­вально завоевало театр; одновременно возникло требование мизансценирова­ния. Это уже не «пикантная» деталь в тек­сте, а центральный элемент компози­ции.

Еще натурализм проявил внимание к подавляемой речи простых людей. В драматургии ЧЕХОВА, особенно в по­становках СТАНИСЛАВСКОГО, текст пьесы \* тяготеет к претексту, перемежа­ющемуся паузами: персонажи не смеют до конца выражать свои мысли или не могут это делать, они общаются друг с другом полунамеками, или же говорят, чтобы ничего не сказать, заботясь о том, чтобы это ничто было понято собесед­ником как нечто наполненное реаль­ным вымыслом. В 20-е гг. Ж. Ж. БЕР- НАР, А. ЛЕНОРМАН и Ш. ВИЛЬДРАК создали театр умолчания (или невыра­женного), который порою слишком гру­бо представляет эту драматургию недо­сказанного (таков Ж. Ж. .БЕРНАР в «Тлеющем огне», 1921, или в «Мартине», 1922). Но чересчур частое молчание бы­стро становится весьма «болтливым». Это хорошо знал БЕККЕТ, герои кото­рого очень быстро переходят от полной афазии к словесному бреду.

3. Тысяча голосов умолчания

Типология молчания в театре позволяет различать абсолютно противоположные виды драматургии в смысле эстетики и социальной значимости.

А. Молчание, поддающееся расшифровке

Это писхологически объяснимое молча­ние сдерживаемой речи (например, дра­матургия СТРИНДБЕРГА, ЧЕХОВА; сегодня — ВИНАВЕР в Камерном теат­ре). Очевидно, что именно персонаж от­казывается обнаружить, и пьеса строит­ся на этой дихотомии между несказан­ным и поддающимся расшифровке; «смысл» текста в умении обосновывать противопоставление сказанного и неска­занного\*.

Б. Молчание очуждения

Очевиден его идеологический источ­ник: этот тип молчания заполнен ни­чтожной и пустой речью, отравленной средствами массовой информации и условными формулировками, что всег­да позволяет рассмотреть социальные причины отчуждения. Сегодня это ис­кусство представляют КРОИТЦ и те­атр повседневности\* (ВЕНЗЕЛЬ, ДЕЙЧ, ЛАССАЛЬ).

В. Метафизическое молчание

Это единственный род молчания, кото­рый нелегко сводим к одному слову, про­изнесенному тихим голосом. Кажется, нет иной причины, кроме изначальной невозможности общения (ПИНТЕР, БЕККЕТ) или приговора игры слов, ког­да нельзя увязать их. с вещами иным, кроме игрового, способом (ХАНДКЕ, БЕККЕТ, ХИЛЬДЕСХАЙМЕР, ПЕН- ЖЕ).

Г. Болтливое молчание

Это псевдотаинственный тип молчания, часто встречающийся в мелодраме, в бульварной пьесе или телесериалах, лег­ко использует свою фатическую функ­цию.

Молчание—самый трудный ингредиент мизансценирования, ибо он быстро ус­кользает от автора и становится непо­стижимой, а следовательно, трудной для коммуникации тайной или слишком за­метным приемом, а потому может быст­ро наскучить.

монолог

(От греч. monologos — речь одного человека)

Франц.: monoloque; англ.: monoloque, soliloquy, нем.: Monolog, исп.: mondlogo.

монолог

Речь персонажа, не обращенная непос­редственно к собеседнику с целью по­лучить от него ответ (солилоквий \*). Монолог отличается от диалога9 от­сутствием обмена репликами и значи­тельной продолжительностью тира­ды, выделяющейся на фоне конфлик­та и диалога. Контекст \* не изменяет­ся с начала до конца монолога, а смысловые сдвиги (свойственные ди­алогу) сводятся к минимуму, что обес­печивает тематическое единство вы­сказывания \*.

* 1. Неправдоподобие монолога

Поскольку монолог воспринимается как нечто антидраматическое, многие авторы просто отказываются от него или сводят его использование к необ­ходимому минимуму. Монолог, по мнению некоторых, не только статичен (чтобы не сказать скучен), но к тому же и неправдоподобен: человек, остав­шись наедине с собой, как правило, не говорит вслух, и изображение персона­жа, делящегося своими переживания­ми со своим Я\ легко переходит грань смешного, постыдного, к тому же оно всегда ирреально и неправдоподобно. Именно поэтому реалистическая и на­туралистическая драматургия допуска­ет монолог только тогда, когда это вы­звано исключительностью ситуации (сном, сомнамбулизмом, состоянием опьянения, излиянием чувств). В ос­тальных случаях монолог привлекает внимание к искусственности театраль­ной игры и роли условностей в пра­вильной организации театрального действа. Были периоды в развитии те­атра, когда натуралистическое воспро­изведение жизни не ставилось во главу угла, и монолог был очень популярен (например, ШЕКСПИР, романтиче­ская драма).

* 1. Диалогические характеристики монолога

м

Было бы наивно полагать, что диалог может существовать вне суперсегмент­ных ограничений, исходящих от автора. В той же степени в монологе наблюдают­ся определенные элементы диалога. Происходит это, например, когда герой, оценивая сложившуюся ситуацию, об­ращается к воображаемому собеседнику (Гамлет, Макбет), или же выносит «вов­не» внутренний конфликт. По мнениюЭ. БЕНВЕНИСТА, монолог — это внут­ренний диалог, формулируемый на осо­бом «внутреннем языке», в котором уча­ствуют говорящее Я и слушающее Я: «Иногда вся речь произносится говоря­щим J7; однако и в этих случаях слушаю­щее Я тем не менее присутствует: его присутствие необходимо и достаточно для того, чтобы высказывание говоря­щего^ обрело свою значимость. Бывает, слушающее Я может вмешаться, выска­зать замечание, задать вопрос, поде­литься сомнением, оскорбить» (83, 1974:85-86).

3. Типология монологов

Л По драматургической функции монолога

а) Технический монолог (рассказ\*): изло­жение одним из персонажей событий, уже имевших место, или событий, кото­рые могут быть показаны непосредст­венно.

б) Лирический монолог: момент в жизни персонажа, связанный с сильным пере­живанием или с серьезными размышле­ниями, когда он готов раскрыть свою ду­шу.

в) Монолог-размышление или монолог- принятие решения: будучи поставлен­ным перед достаточно сложным выбо­ром, персонаж излагает самому себе ар-

. гументы «за» и «против» той или иной линии поведения (дилемма\*,размышле­ние \*).

Б. По литературной форме

а)Апарте \*: достаточно нескольких слов для того, чтобы показать состояние пер­сонажа

б) Стансы \*: очень сложная форма, при­ближающаяся к балладе или песне.

в) Диалектика рассуждения: логическая аргументация представлена в очень сис­тематизированном виде через последо­вательность смысловых и ритмических оппозиций: например, стансы КОРНЕ- ЛЯ (ПАВИ, 490,1980а).

г) Внутренний монолог, или «поток со­знания»: персонаж говорит все, что ему приходит в голову, не заботясь о логике и допустимости своих слов, о законченности фраз. Показ эмоцио­нального и когнитивного смятения является в этих случаях единствен­ным желаемым эффектом (БЮХ­НЕР, БЕККЕТ).

д) Слово авторскоемузыкальный хит (или шлягер): обращение автора непос­редственно к публике при помощи худо­жественного вымысла фабулы, иногда в музыкальной форме с целью понра­виться зрителю или спровоцировать его (ОСОЛСОБ, 479,1974).

м

е) Диалог в одиночестве: «Диалог героя с божеством, диалог парадоксальный, ибо говорит только один из собеседников, обращаясь к другому, который со своей стороны никогда не отвечает, и даже не понятно, слышит ли он» (ГОЛДМАНН. Расин, с. 26).

* + 1. Глубинная структура монолога

Любой дискурс направлен на то, чтобы установить коммуникативную связь между говорящим и адресатом выска­зывания: диалог в наибольшей степени соответствует такому взаимодействию. Монолог, структура которого не предпо­лагает ответа собеседника, устанавлива­ет прямую связь между говорящим и ус­редненным представителем того мира, о котором он повествует. В качестве «про­екции восклицательной формы» (ТО- ДОРОВ, 642,1967:277) монолог непос­редственно обращен ко всему социуму: в театре вся сцена целиком выполняет роль собеседника, для которого произ­носится монолог. В конечном итоге мо­нолог адресован непосредственно к зри­телям, призванным в качестве сообщни­ков и «подслушивающих». Такой прямой выход на пу&пику является одновремен­но и сильной и слабой «неправдоподоб­ной» стороной монолога: внезапно по­является эффект присутствия актера (См.: Присутствие \*) и вместе с ним в его обращенном к себе дискурсе проявляет­ся вся совокупность социальных связей в иконизированной и явной форме. С данной минуты эта форма дискурса пе­рестает бьггь проявлением солипсизма одного из персонажей: она выводит на прямое общение со зрителем, чтобы по­следний осознал факт театральной игры и свою собственную позицию относи­тельно театра и социума

* + 1. Драматургия дискурса

монолог

В брехтовской и особенно в постбрех- товской драматургии основным момен­том является совокупность речей, про­износимых по ходу пьесы, а не отдель­ные персонажи с их изолированным со­знанием. То, что «монолог» захватил ли­дирующие позиции в современной лите­ратуре (М. ДЮРА, П. ХАНДКЕ, Б. ШТРАУС, X. МЮЛЛЕР, В.-М. КОЛЬ- ТЕС), объясняется тем, что она форми­ровалась под воздействием внутреннего монолога и литературы «потока созна­ния»; спокойная беседа за чашечкой ко­фе между двумя собеседниками, рассуж­дающими о смысле жизни, кажется те­перь уже глубоко устаревшей и даже аб­сурдной. В современных произведениях весь текст «от» и «до» обращен непос­редственно к публике или, точнее, «швы­ряется ей в лицо». При таких условиях диалог возможен только между всем тек­стом целиком и публикой. Для подобной манеры письма характерны «разруше­ния диалогической драматургии» и «са­моубийственный уход в монолог»:« Ког­да персонажи в театре начинают гово­рить без диалога, то это лишь видимость. Было бы правильнее сказать, что они проговариваются своими создателями или же что они говорят, пользуясь внут­ренним голосом зрителя» (УИРС, 694, 1981:11, 14). В этой «драматургии дис­курса» (УИРС) речь не сводится ни к мо­нологу, ни к диалогу, она одновременно и монолит и ничто. От самого дискурса, от его структуры зависит вся организа­ция сцены: он перестает быть языковым кодом, вписанным в изображение и сце­ническую речь, становясь структуриру­ющим началом всего театрального дей­ства. Как говорил П. ХАНДКЕ, «форма дискурса определяет форму сцениче­ского развития». Дискурс преобразуется в огромный монолог главного говоря­щего (то есть инстанции, заменяющей автора) или же в прямой диалог со зри­телем.

•Дополнительная литература:

Mukarovsky, 1941; Szondi, 1956;

Klotz, 1969; von Matt in Keller,

1976.

МОНТАЖ

Франц.: montage; англ.: montage; нем.: Montage; исп.: montaje.

Термин, пришедший из кинематографа, начиная с тридцатых годов (ПИСКА- ТО Р, БРЕХТ) используется для обозна­чения драматургической формы, где фрагменты текста и сценические фраг­менты смонтированы в виде последова­тельности самостоятельных единиц.

1. Монтаж в кинематографе

Он был «изобретен» киноматографиста-

ми (гриффит, Эйзенштейн, пу­довки н). Плёнку с предварительно за­снятым планом-эпизодом режут на кус­ки, а затем эти куски склеивают снова, и эта новая последовательность опреде­ляет окончательный вид фильма. Его ритм и повествовательная структура в большой степени зависят от оконча­тельного этапа работы за монтажным столом (МАРИ, 424,1977)

2. Монтаж в театре

A priori подобную операцию довольно трудно осуществить на театральной сце­не. Сцена не может так быстро меняться, как в кино. Но монтаж в театре не явля­ется простым повтором киномонтажа. Скорее его можно расценить как эпиче­ский приём повествования, который ис­пользовался ещё у ДОС ПАССОСА, ДЁБЛИНА или ДЖОЙСА, БРЕХТА и в особенности у ЭЙЗЕНШТЕЙНА в его «Монтаже аттракционов» (1929).

А. Драматургический монтаж Вместо того чтобы представлять дейст­вие как единое целое с постепенным развитием, как «естественное и органич­ное творение, развивающееся подобно живому организму» (БРЕХТ, 117, 1967, т. 19:314), драматург разбивает фабулу на минимальные самостоятельные от­резки. Он сознательно отказывается от драматического напряжения, не вклю­чает каждое действие в рамки глобаль­ного замысла, не использует каждую сцену для того, чтобы придать «новый импульс» интриге и цементировать тем самым художественный вымысел. Об­рыв и контраст становятся главными структурными принципами произведе­ния. Для всех видов монтажа характерны прерывность, синкопированный/?ш?ш \*, «столкновение» сцен, создание сцениче­ской «дистанции», дробление. Монтаж

* это искусство использования того, что уже есть: монтаж ничего не создаёт ех ninilo. Это способ значимой организации материи повествования. К этому и сво­дится различие между монтажом и кол­лажем\*: монтаж придаёт действию оп­ределённую направленность и смысл, в то время как коллаж ограничивается сталкиванием различных элементов в определённых точках пространства, что приводит к возникновению эффекта смысловой «рассеянности».

В качестве примеров театрального мон­тажа можно назвать:

* композицию, состоящую из картин \*, где каждая картина является сценой, не переходящей в другую сцену (ШЕКС­ПИР, БЮХНЕР, БРЕХТ);
* хронику или биографию персонажа, когда они представлены в виде отдель­ных разорванных этапов развития;
* последовательность скетчейярмо- рочное ревю или ревю в мюзик-холле;
* документальный театр: он прибегает только к подлинным источникам, из ко­торых выбирает нужный материал, ор­ганизует его в соответствии с проводи­мым тезисом;
* театр повседневностикогда речь идёт об «общих местах» или фразеоло­гии, свойственной определённой соци­альной среде.

Иногда в театре, так же как и при кино­монтаже, между сценами включается ко­роткий повторяющийся эпизод, кото­рый, создавая контраст, проясняет смысл и значение обрамлённого фраг­мента: достаточно припева, мелодии, освещения, чтобы «смонтированная» сцена зазвучала иначе и выступила в ро­ли визуального контрапункта \*.

Б. Монтаж персонажа

Как следствие такой фрагментарной драматургии сам персонаж также начи­нает монтироваться и демонтироваться (ср.: тема в «Человеке за человека» БРЕХТА): каждое свойство выбирается в зависимости от поступка или манеры поведения, которую нужно проиллюст­рировать; переход от фигуры к фигуре происходит путём добавления/изъятия этих свойств, а их место в актантной \* структуре {модели управления) логически предопределяет их строение. Что каса­ется предварительной работы над ролью, когда она строится на основе им­провизации или поиска первоисточни­ков (commedia dell'arte \* и т. д.), то и здесь мы сталкиваемся с кропотливым монта­жом характерных черт и игровых отрыв­ков.

В. Монтаж сцены

Здесь речь идёт о всесилии аксессуаров, принесённых на сцену извне, преобра­жающих знаковость декораций. Здесь «откровенно» переходят от одной карти­ны к другой, не требуя при этом темати­ческой непрерывности или обоснован­ности фабулой или текстом персонажа

3. Границы монтажа

Подходить к постановке с точки зрения монтажа стало привычной критической позицией художников, тем более что сейчас очень популярна эстетика эпиче­ского, документального и фрагментар­ного. Но ничто не мешает применять этот метод к любому типу драматургии, даже к классическому. Действительно, несмотря на все усилия классиков, на­правленные на сокрытие элементов конструкции и на сглаживание перехо­дов от одной сцены к другой, от одного действия к другому, всегда оказывается возможным вскрьггь мощнейший рито­рический механизм, лежащий в основе форм, конфигураций сцен и персона­жей. Очень часто в современных поста­новках классики-режиссёры стремятся вскрыть внутреннюю суть произведе­ния, освобождая его от всевозможных мелких ухищрений.

•Дополнительная литература:

Change, 1968; Bablet, 1978.

МОРАЛИТЭ

Франц.: mora&ite; англ.: morality;

нем.: МогаШгХ\ исп.: moralidad.

Драматическое средневековое пред­ставление (начиная с 1400 г.) на религи­озные темы, имеющее дидактический и нравоучительный характер. Персонажи моралитэ (числом от пяти до двадцати) являются абстрактными и аллегориче­скими олицетворениями порока и до­бродетели. Интрига незначительна, но всегда патетична и трогательна. Мора­литэ имеет отношение одновременно и к фарсу • и к мистерии\*. Действие пред­ставляет собой аллегорию условий чело­веческого существования, сравниваемо­го с путешествием, с непрерывной борь­бой между добром и злом; отсюда педа­гогический и назидательный характер пьес. Сюжеты —библейские («Блудный сын») или современные (Церковный Собор в Базеле, 1432; ремесло, товар и быстротекущее время; сообразитель­ный, тугодум) с элементами фарса и буффонады, близкими ксоти \*. Психома- хия представляет конфликты между семью смертными грехами, добродете­лями, пороками, в то время как человеку, вечному грешнику, предлагается покая­ние и мольбы о Божьей милости. «Путь духовного борца» усеян ловушками, но Божья милость приходит ему на помощь в минуты искушений. Это уже театраль­ная форма, ибо текст, обладающий лите­ратурными достоинствами, автор кото­рого нередко известен, состоит из диа­логов и изображает действие. Моралитэ «Everyman», опубликованная в 1509 г., считается одной из наиболее старинных и безупречных по форме. Даже в наше время было предпринято несколько по­пыток возрождения этого жанра (ГОФ- МАНШТАЛЬ, ЭЛИОТ, ИИТС, БРЕХТ — попытка пародии семи смертных гре­хов).

•Другие коррелятивные понятия: Маска, Миракль, Мистерия.

мотив

Франц.: motif, англ.: motive, motif,

нем.: Motiv; исп.: motivo.

Неделимая составная часть интриги, яв­ляющаяся, поТОМАШЕВСКОМУ (643, 1965), автономной единицей действия, функциональным единством в повест­вовании.

* 1. Анализ в терминах мотивов

Предметом анализа повествования, в частности по методу ПРОППА (1929), стали прежде всего простые формы со стереотипами, такие, как народные сказки. Именно для них была выделена совокупность повторяющихся мотивов, определена сфера их действия, задейст­вован синтаксис. По всей видимости, до­вольно трудно, однако, описывать в этих терминах сложные театральные формы. Только для некоторых достаточно про­стых условных жанров (фарс, commedia dett'arte, народные театры) можно выде­лить мотивы и попытаться описать син­таксис. Тем не менее в рамках одной пьесы легко просматриваются основ­ные темы, некоторые из них могут по­вторяться (лейтмотив \*); эти темы \* вы­страиваются как в поэтическую, так и в повествовательную цепочку (например, мотив пистолета в «Гедде Габлер» ИБ­СЕНА, или мотив вишнёвого сада или чайки в пьесах ЧЕХОВА).

* 1. Типология мотивов

А. По жанру

мотив

Для театра наиболее часто встречающи­мися мотивами являются соперничество между двумя персонажами, конфликт и дилемма, борьба с роком, любовь или желания, неприемлемые для общества и т. д. Обычно этим мотивам свойствен ди­алектический характер (ср.: соперниче­ство, Конфликт \*, взаимодействие, Квип­рокво \*, Мотивация \*).

Б. По объёму Бывает так, что тот или иной мотив ока­зывается неразрывно связанным с тем или иным типажом (например, мотив скупого, мизантропа и т. д.). Тем не ме­нее мотив относится к сфере тематиче­ского содержания и не может быть отож­дествлён с каким-то одним типом пер­сонажей, с какой-то одной фигурой или эпизодом повествования. Его объём мо­жет быть самым разным: от «основного» мотива произведения (главной темы, к которой сводится сама идея пьесы, как, например, мотив мести в «Гамлете») и вплоть до самого что ни на есть частного мотива той или иной сцены или диалога. В общем случае следует изучать мотивы в цепочке, чтобы выявить их последова­тельность, которая собственно и образу­ет фабулу \* или интригу \*.

В. По типу включения в действие

* динамический мотив: эпизод\*, кото­рый продвигает действие вперёд;
* статический мотив: эпизод, характе­ризующий персонажа и временно нейт­рализующий действие;
* сдерживающий мотив: мотив, препят­ствующий осуществлению плана, созда­ющий некоторое «напряжение».

В рамках классической трагедии сдер­живание является существенным эта­пом перед катастрофой для того, чтобы создать некоторое напряжение в зале, предоставив героям последнюю воз­можность принять иное решение, или же они могут, столкнувшись с препятствия­ми, отказаться от своих планов;

* мотив возвращения назад (ретроспек­ция\*) или же, наоборот, предвидения грядущих событий;
* центральный и рамочный мотив (рам­ка\*).

Г. По типу включения в интригу ТОМАШЕВСКИЙ (in ТОДОРОВ, 642, 1965) различал свободные и обуслов­ленные мотивы. Первые могут быть опущены без всякого ущерба для пони­мания, в то время как опущение вторых может нарушить причинно-следствен- ную связь между событиями.

Д. По вхождению в различные множества

* мотив, свойственный только одному произведению;

м

* мотив или тема, проходящие через всё творчество автора;
* мотив, характерный для той или иной литературной традиции (тема Фауста, соблазнения и т. д.);
* общечеловеческий мотив или архе­тип\*.

•Дополнительная литература: Durand, 1969; Trousson, 1981.

МОТИВАЦИЯ

Франц.: motivation; англ.: motivation; нем.: Motivation; исп.: motivacidn.

* 1. Мотивация персонажей

Описание или указание на психологиче­ские, интеллектуальные, метафизиче­ские и прочие причины, по которым персонаж принимает ту или иную линию поведения.

Мотивация — это основа характеристи­ки персонажа \*. Поняв её, зритель спосо­бен уловить пружины \* действия и часто неясные причины конкретных поступ­ков персонажей. В литературоведении мотивация, по ТОМАШЕВСКОМУ, — это имманентное логике повествования оправдание для введения любого част­ного мотива.

«Объективность» драмы, а именно внешнее описание действующего на сцене характера, вынуждает драматурга строить пьесу так, чтобы через текст и действия персонажа проступал нужный автору образ, чтобы были понятны на­мерения персонажей, а его поступки до­статочно правдоподобны и, хотя бы на первый взгляд, в общем конфликте все герои имели одинаковые шансы на ус­пех. Характеризация может бьггь разной в зависимости от типа драматургии: об­щей, универсальной или эллиптической в классицистической драме; точной, с сильным социоэкономическим фоном

* у натуралистов. Подчас драматург скрывает причины поступков героев предоставляя зрителю возможность са­мому проникнуть в их намерения.

1. Мотивация действия

В рамках классической драматургии, так же как и в любой другой театральной форме, основывающейся на имитации \* и создании иллюзии \*, действие или по­ступок видится как нечто логически обоснованное и необходимое. Таким об­разом, случайность, иррациональное и а(?)логичное сразу же лишаются права на существование. В том случае, когда таковое всё же в пьесе происходит, автор тут же должен дать надлежащее объяс­нение и оправдаться. Перемена в дейст­вии должна быть приемлема и понятна для публики. Она должна узнавать в ней логику своего собственного мира. Театр абсурдаидя вразрез с этой логикой, сталкивает между собой персонажей, действия которых кажутся среднему зрителю непредсказуемыми до тех пор, пока он, подобно Полонию в «Гамлете», не убедится в том, что и в этом безумии есть определённая система. Мотивация играет роль и в развязке: по­следняя не должна оставлять никаких сомнений по поводу состояния дел и окончательного разрешения конфликта — в классической драматургии любой конфликт и любое действие должны быть мотивированы. В рамках других драматургических концепций происхо­дит отказ от мотивации развязки, фабула не имеет окончательного и бесповорот­ного завершения.

МУЗЫКА к СПЕКТАКЛЮ

Франц.: musique de seine; англ.:

incidental music; нем.: Buhnenmusik;

исп.: mdsica incidental.

Это музыка, используемая в постановке спектакля, будь то сочиненная специаль­но для пьесы или заимствованная из уже существующих произведений, представ­ляющая собой полноценное автономное произведение или созданное только для постановки. Иногда музыкальное сочи­нение становится настолько важным, что отодвигает текст на второй план и стано­вится музыкальной формой (оперой, му­зыкальным антрактом, увертюрой, фи­налом): таковы, например, увертюра «Эг­монт» БЕТХОВЕНА к трагедии ГЁТЕ, «Сон в летнюю ночь» МЕНДЕЛЬСОНА к комедии-феерии ШЕКСПИРА, сим­фоническая сюита ГРИГА к драме ИБ­СЕНА «Пер Понт».

1. Положение музыкального сопровождения

Л

Музыка, производимая и мотивирован­ная вымыслом: персонаж поет или игра­ет на музыкальном инструменте.

Б.

Музыка, исполняемая вне драматиче­ского универсума (например, открыва­ющая или завершающая акт).

* 1. . Источник невидим: оркестр в оркест­ровой яме, магнитсмЬонная запись. Му­зыка создает атмосферу, характеризует среду, ситуацию, душевное состояние. Музыка создает лирическое настроение и эйфорию, поэтизирует диалог и сцену, означивая их «лирически».
  2. . Источник видим: музыканты, иногда переодетые как действующие лица (хор), находятся на сцене; актеры, спо­собные хотя бы немного играть на музы­кальных инструментах. Постановка и музыка не добиваются иллюзии относи­тельно их источника и производства.
  3. . Музыка как составная часть вымыс­ла или как характерная внешняя реаль­ность (музыканты в «ориенталистских» постановках Театра Солнца); таков при­мер современного экспериментирова­ния в музыкальном театре. Словесные и музыкальные элементы не противоре­чат друг другу, но неотъемлемо входят в общую сценическую продукцию.

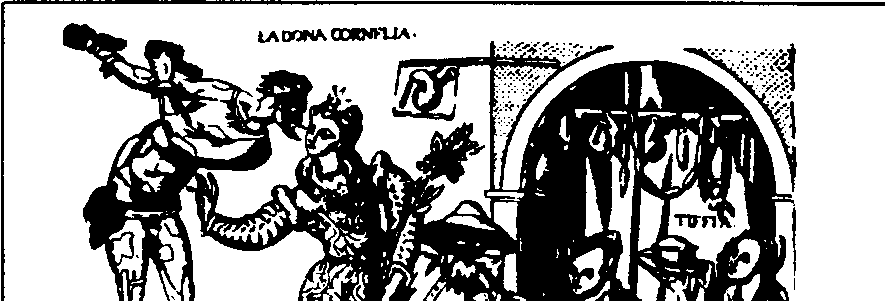
2. Функция музыки к спектаклю

— Иллюстрация и создание атмосферы, соответствующей драматической ситуа­ции. Музыка отражает и усиливает эту атмосферу (случай аккомпанемента).

* Структурирование постановки: когда текст и актерская игра фрагментарны, музыка связывает разрозненные эле­менты, то есть образует континуум.
* Эффект контрапункта: как у ЭЙЗЕН­ШТЕЙНА или РЕНЕ, иногда музыка иронически подчеркивает момент тек­ста или игры (остранение\* брехтовских зонгов\*).

—Эффектузнавания: создавая мелодию, припев, композитор вводит структуру лейтмотива\*, вызывает ожидание ме­лодии и размечает тематическое или драматургическое развитие.

* Кинематографическая музыкальная техника для создания атмосферы и се­рии эпизодов с коррелятивными изме­нениями мелодии. В последние годы му­зыка к спектаклю приобрела исключи­тельно важное значение, вплоть до того, что стала структурой, ритмизирующей спектакль в целом. В постановках «Ри­чарда II» или «Ночи королей Сианука», спектаклях Театра Солнца ударники в большей степени создают динамику спектакля, чем служат аккомпанемен­том актерам. Новый жанр, в котором спектакль организуется музыкой, поро­дили «оперы» Боба ВИЛЬСОНА, музы­кальный театр АПЕРГИСА.



N00» Г

U TWllWt»\*.

НАЗВАНИЕ ПЬЕСЫ

Франц.: titre de lapitce; англ.: title of play, нем.: Titel des StUkes; исп.: tltuli de la obra.

Правил придумывания хорошего назва­ния пьесы или рецептов не существует, нет и обобщающих исследований на эту тему. Название — текст внешний по от­ношению к собственно драматургиче­скому тексту, с этой точки зрения дан­ный элемент дидаскалический (экстра- и паратекстовой), но его знание обяза­тельно (в театр до сих пор ходят из-за названия пьесы, хотя в настоящее время интересуются прежде всего режиссер­ской работой). Название влияет на про­чтение пьесы. Говоря о колорите, харак­тере пьесы, оно вносит момент ожида­ния, которое будет либо удовлетворено, либо нет. зритель и в самом деле будет судить, соответствует ли, например фа­була избранной «этикетке». В некоторых типах драматургии, например, в роман­тической или героикомической драме, названия даются каждому акту\* (или картине \*), так что фабула прекрасно ре­зюмируется уже самой последователь­ностью названий (как, например, в «Си- рано де Бержераке»).

1. Лаконичность

Название, естественно, лаконично: оно должно легко запоминаться и не сооб­щать всю информацию (бесконечно длинные названия романов XVIII в. представляли собой уже наполовину по­вествование). Если оно очень длинное или сложное, то упростится в употребле­нии: так, например, «Трагедия Гамлета, принца Датского» стала просто «Гамле­том»; пародийное название пьесы Пете­ра ВАЙСА «Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленные театральной группой Шарантонской больницы под руководством господина де Сада» (Париж, 1965) упрощено так: «Марат/Сад».

1. Имя собственное

Чаще всего в названии стоит имя собст­венное главного героя (Сид, Андромаха); беда в том, что в наше время трудно най­ти по-настоящему интересного героя.

1. Первая характеристика

Часто в названии содержится попытка охарактеризовать героя либо путем обобщения (например, «Мизантроп», «Скупой», «Лгун»), либо путем ассонан­сов: «Тартюф» (МОЛЬЕР), «Пинг-Понг» (АДАМОВ), «Mann ist Mann» (БРЕХТ).

4• Метатекстуальиый комментарий

Название легко сползает к метатексту- альному комментированию фабулы: «Игра любви и случая» МАРИВО призы­вает выяснить соотношение этих двух мотивов интриги.

5. Привкус провокации и рекламы

«Кто боится Вирджинии Вулф?» (ОДБИ), «Соломенная шляпка» (ФЕИДО), «Жаль, что она шлюха» (ФОРД) — назва­ния, вызывающие любопытство и при­влекающие внимание публики: даже ки­норежиссеры могли бы позавидовать.

6• Пословица

Комедии и пословицы МЮССЕ, пред­лагающие тему (которую иллюстрирует пьеса), будто выполнены по заказу или на пари с целью сценического иллюст­рирования.

7. Выбор названия

В настоящее время авангард более сдер­жанно относится к выбору названия, те­перь принято считать его простой услов­ностью или перечнем в тексте, значение которого единственно важно. Поэтому создается впечатление некоторого сход­ства названий. Однако важность назва­ния несомненна для дальнейшей судьбы произведения, в частности, в театрах Больших бульваров Парижа, где необхо­димо привлечь публш^ и за ее деньги оправдать ее надежды. Авторы мело­драм хорошо это осознавали: «Чтобы сделать хорошую мелодраму, прежде всего надо выбрать название, а к назва­нию приспособить какой-нибудь сю­жет» (Трактат о мелодраме, 1817).

•Другие коррелятивные понятия:

Имена действующих лиц, Пара- текст.

НАПЕРСНИК

Франц.: confident; англ.: confidant;

нем.: Vertrauter, исп.: confidente.

* 1. Второстепенный персонажкото­рый выслушивает признания протаго­ниста, дает ему советы и направляет его. Присутствует в особенности в дра­матургии XVI—XVIII вв.: он заменяет хор , косвенно играет роль рассказчи­ка, способствует экспозиции\*, а затем и пониманию действия. Иногда ему да­ются позорные или унизительные по­ручения, недостойные героя\* (напри­мер, Энона в «Федре» РАСИНА, Эв- форб в «Цинне» КОРНЕЛЯ). Редко на­персник поднимается до уровня alter ego или равноправного партнера глав­ного действующего лица (как Горацио в «Гамлете»), но он его дополняет. Об­раз его недостаточно четко развернут, поскольку он всего лишь некое обрам­ление и звонкое эхо, ибо не поставлен перед трагическим конфликтом, не должен принимать решение. Будучи того же пола, что и его друг, он нередко направляет его в любовных намерени­ях. Признания и откровенность приво­дят порой к возникновению удивитель­ных пар (например, Терамен и Иппо­лит в «Федре», Филинт и Альцест в «Мизантропе»), истинность которых не всегда бесспорна. Их отношения ха­рактеризуют то сходство характеров, то, наоборот, резкий контраст, когда наперсник — комический персонаж (Дон Жуан и Сганарель).
  2. От хора наперсник заимствовал свой умеренный и достойный подражания взгляд на вещи. Он представляет обы­денное мышление, человеческий род в его умеренных чертах, и на фоне роб­кого или конформистского его поведе­ния ярче выделяются свойства героя. В драме или трагедии его присутствие особенно необходимо как способ ме­диации между трагическим мифом ге­роя и обыденным существованием зрителя.

В этом смысле он направляет зрителя в его восприятии • и обрисовывает его об­раз в пьесе. В ходе литературного про­цесса и общественной эволюции роль наперсника существенно меняется. Его вес возрастает по мере того, как значе­ние героя истощается (конец трагиче­ского, иронический взгляд на роль вели­кой личности со стороны нового класса). Так, у БОМАРШЕ наперсники Фигаро и Сюзанна имеют серьезные основания для того, чтобы оспаривать превосход­ство и славу своих хозяев. С возникнове­нием таких героев в скором времени ис­чезнут и трагическая форма, и господст­во аристократии.

3. Драматургические функции напер­сника, равно как и подлинное его от­ношение к главному действующему лицу, меняются: он то поочередно, то одновременно вестник\*, сообщаю­щий новости, повествующий о траги­ческих и бурных событиях, воспита­тель принца, старинный друг (Орест и Пилад в «Андромахе» РАСИНА), на­ставник или кормилица. Он неизмен­но внимательно прислушивается к ве­ликим мира театра: «пассивный слу­шатель», по определению ШЛЕГЕЛЯ, но также неизменное доверенное ли­цо попавшего в беду, «психоаналитик» до самого появления психоанализа, умеющий спровоцировать кризис и «прорвать нарыв». Этот персонаж прозаичнее в женских образах корми­лицы, камеристки (КОРНЕЛЬ посвя­щает ей пьесу «Компаньонка», 1632— 1633); субретки\* (МАРИВО) или матроны, лица сопровождающего в галантных рандеву; у мужчин наперс­ник выполняет унизительные поруче­ния: это нескромный alter ego (Дюбуа в «Ложных признаниях» МАРИВО). Если значение этого амплуа меняется, то оно не ограничивается простой ролью заместителя, «слушателя» мо­нологов \* (которые прочно удержива­ются в драматургии классицизма, и наперсник здесь незаменим). Вопло­щение «двойника» (как в рамках вы­мысла, так и вне его), наперсник под­час — заместитель публики (для нее он комментатор) и двойник\* автора; нередко он выдвигается в ранг по­средника между протагонистами и со­здателями пьесы.

•Дополнительная литература:

Scherer, 1950:39-50.

НАПРЯЖЕНИЕ

Франц.: tension; англ.: tension; нем.: Spannung; исп.: tensidn.

Драматическое напряжение—структур­ный феномен, связывающий между со­бой эпизоды фабулы, в частности в кон­це пьесы.

Напряжение возникает путем более или менее наполненного тревогой предвос­хищения конца. Предвосхищая после­довательность событий, зритель создает напряженное ожидание \*: он воображает худшее и потому испытывает состояние сильного напряжения. В тексте пьесы любой эпизод, любой мо­тив приобретают смысл лишь в последу­ющей проекции. ШТАЙГЕР (606,1946) рассматривает напряжение как специ­фический принцип драматического ис­кусства. Драматургическая структура, таким образом, подобна луку, тетива ко­торого натягивается с каждым действи­ем, пока не выпустит смертоносную стрелу.

Эпическая драматургия (в частности, БРЕХТ) выступает за то, чтобы напря­жение имело место во время (Gang), а не в конце действия (Ausgang). Когда, как в аналитической\* драме, ис­ход конфликта заранее предрешен, на­пряжение спадает полностью и зритель концентрирует внимание на развитии фабулы.

•Другие коррелятивные понятия: Драматическое и эпическое, Про­чтение, Структура драматурги­ческая.

НАПРЯЖЕННОЕ ОЖИДАНИЕ

Франц.: suspense; англ.: suspense; нем.: Spannung; исп.: suspenso.

Тревожное ожидание\* зрителя имеет место в ситуации, когда герой находится ' под угрозой и предвосхищается худшее. Момент действия, когда зритель/чита­тель пребывает в состоянии напряже­ния.

Напряженное ожидание — это психоло­гическое состояние, проистекающее из очень напряженной драматургической структуры (напряжение \*): фабула и дей­ствие построены таким образом, что персонаж, объект нашей тревоги, оказы­вается не в состоянии избежать своей участи.

•Другие коррелятивные понятия:

Deus ex machina, Драматическое и эпическое, Напряжение.

НАРРАТИВНОСТЬ, НАРРАТОЛОГИЯ

Франц.: narratMti, narratologie; англ.: narrativity, narratology; нем.: Erzahlweise, Narrativitat; исп.: narratmdad, narratologie.

См.: АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАНИЯ, ПО­ВЕСТВОВАНИЕ (НАРРАЦИЯ)

НАСЛАЖДЕНИЕ ОТ ТЕАТРА

Франц.: plaisir tM&tral\ англ.: theatrical pleasure; нем.: Theaterlust, Theatervergnugen; исп.: placer teatral.

Зрительское наслаждение связано глав­ным образом с иллюзией \*, имитацией \* (АРИСТОТЕЛЬ^Поэтика, 1448b) и от­рицанием \*. ФРЕЙД описал наслаждение зрителя как удовлетворение при осозна­нии различных сторон своего Я, беспре­пятственно развивающихся на сцене (ФРЕЙД, 1969, т. X, с. 167-168. Франц. пер. in Digrapht, №3,1974). БРЕХТ видит источник наслаждения в трансформа­ции действительности театром и театра — действительностью. Не исключены и иные источники наслаждения.

НАСТРОЕНИЕ

Франц.: humeur, англ.: humor, humour, нем.: Humor, исп.: humor.

См.: КОМЕДИЯ ТЕМПЕРАМЕНТОВ

НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЕ (ПРЕДСТАВЛЕНИЕ...)

Франц.: naturaliste (representa­tion...), англ.: naturalistic stagings нем.: naturalistischer AuJJuhrungsstU; исп.: naturalista (representacidn...).

Натуралистическое представление по­дается как сама реальность, а не как ху­дожественное переложение на сцене. Б. ДОР определяет его как «попытку со­здать сцену в связной (когерентной) и конкретной среде, которая своей мате­риальностью и закрытостью интегриру­ет актера (актер-инструмент или актер- творец) и предстает перед зрителем как сама реальность» (193,1984:11).

1. Истоки

В историческом плане натурализм — ху­дожественное движение, возникшее в 1880—1890 гг., выступающее за тоталь­ное воспроизведение нестилизованной и неприукрашенной действительности и настаивающее на материальных аспек­тах человеческого существования. В ши­роком смысле — стиль и техника, пре­тендующие на фотографическое вос­произведение действительности. Подъем натурализма приходится на период расцвета позитивизма и сциен­тизма, когда возникает мысль о воз­можности применения научных мето­дов наблюдения и анализа обществен­ных проблем, а именно методов физи­ологии или клинической медицины, заключенных в рамки лишенного диа­лектики детерминизма. Действительно, несмотря на лозунг ЗОЛЯ показать в театре «двойное влияние персонажей на факты и фактов на персонажи», на­туралистическое представление не вы­пускает человека за пределы незыбле­мой среды \*.

Натурализм в театре — это результат эволюции эстетики, взывающей к со­зданию иллюзии, умеренной в XVII в., более ярко выраженной в XVIII в. СДИДРО и драма\*). Он не ограничива­ется, однако, ЗОЛЯ, ИБСЕНОМ, БЕ­КОМ, СТРИНДБЕРГОМ, ГАУПТМА- НОМ и ГОРЬКИМ, а становится сти­лем актерской игры и характеризует целое современное течение (бульвар\*, телевизионные мелодрамы\*), а также «естественный» способ понимания те­атра.

1. Натуралистическая эстетика

Ограничимся тремя характеристиками натуралистического представления и, не будучи наивными в оценке этой далекой от наивности эстетики, признаем, что действительность намного сложнее!

Л

Среда представлена в декорациях столь же правдивых, как и натура: они играют роль «сплошного описания» (ЗОЛЯ) и нередко сконструированы из подлинных предметов (настоящие две­ри, окровавленные части бычьей туши на сцене АНТУАНА). Натуралистиче­ская постановка стремится к аккумуля­ции, детализации, уникальности и нео­жиданности.

Б.

Употребляемый язык без изменений воспроизводит различные стилистиче­ские уровни, диалекты и разговорные манеры, свойственные любым социаль­ным прослойкам. Произнося свой текст гипсрпсихологическим образом, артист пытается внушить, что слова и литера­турная структура адекватны психологии и идеологии персонажа. Таким образом вульгаризируется и банализируется поэ­тическое, литературное своеобразие текста: буржуазная эстетика искусства и все мифы внутреннего характера хотели бы закамуфлировать означающую рабо­ту постановки, работу по производству смысла, дискурсы и сценические меха­низмы подсознательного (см.: Практика означающая \*, Эффект реальности \* ).

В.

Игра актера имеет целью создание ил­люзии \*, усиливая впечатление мимети­ческой реальности и побуждая актера к полному тождеству с персонажем, ибо предполагается, что все происходит за невидимой четвертой стеной\*, разде­ляющей зал и сцену.

1. Критика натурализма

Основной идеологический упрек, кото­рый следует сделать в отношении на­туралистического представления, со­стоит в его метафизическом и статич­ном видении социальных процессов: последние представлены как естест­венные феномены. Так, БРЕХТ упре­кает Г. ГАУПТМАНА за его пьесу «Ткачи», важнейшее произведение на­турализма, в котором концепция клас­совой борьбы преподносится как не­отъемлемое свойство человеческой природы. Таким образом, натурализм является преемником классицистиче­ской концепции, строившейся на мис­тифицирующем понимании человека как интеллектуальной абстракции. Этот «идеализм» изменил лишь свою направленность в сторону узкого мате­риализма, рассматривающего человека как «мыслящее животное, часть вели­кой природы» (ЗОЛЯ, 701,1881). Критикуется также наивность эстети­ки, претендующей на разрыв с условно­стью\* и иллюзией, в то время как на деле она зависит от них от начала до конца, зритель же нуждается в двойной игре: иллюзия/разрушение иллюзии — ради наслаждения и возможности отождествления (идентификации). Очевидно, что ввиду резкой диалекти­ческой перемены действия представ­ления натуралистическая игра нужда­ется в условности и искусственности, без которых она намеревалась обой­тись. Она недалеко уходит от своей противоположности: стилизации\* и символизма\*. Самым реалистическим текстом считается текст, подчинивший себе присущие его созданию художест­венные условности.

4. Обновление натурализма

Кроме непреходящего успеха драма­тургии, которой присущ эффект реаль­ности (см.: Театр буржуазный \*, Театр бульваров\*, многосерийная детектив­ная или сентиментальная драмы), на почве натурализма появились интерес­ные неонатуралистические экспери­менты, характеризующиеся заметной подспудной критикой идеологии нату­рализма. «Китцен-синк драма» («драма кухонной раковины») 50-х гг. в Англии (УЭСКЕР, ОУЭН) обозначила поворот к описанию социально^ущемленных слоев. В ФРГ театр КРОЙТЦА расска­зывает о «лишенных языка». Это тече­ние театра повседневности\* дало о се­бе знать и во Франции в семидесятые годы (ДЕЙЧ, ВЕНЗЕЛЬ, ЛАССАЛЬ, ВИНАВЕР), формы его колеблются между фотографическим репортажем и критическим лиризмом, отличающим­ся субъективным восприятием дейст­вительности.

•Другие коррелятивные понятия: История, Реализм, Реальность представленная.

•Дополнительная литература: Zola, 1881; Antoine, 1903; Drama Review, 1969; Sanders, 1974; 1978; Amiard-Chevrel, 1979; Chevrel, 1982; Grimm, 1982.

НЕДОРАЗУМЕНИЕ

Франц.: тёргЬе\ англ.: mistaken identity; нем.: Verwechslung; исп.: equfvoco.

См.: КВИПРОКВО

НЕОБХОДИМОЕ

Франц.: ntcessaire; англ.: necessary; нем.: das Nortwendige; исп.: necesario.

См.: ПРАВДОПОДОБНОЕ, ПРАВДО­ПОДОБИЕ

НЕОБЫЧНЫЙ

Франц.: insolite; англ.: unfamiliar, нем.: ungewdhnlich; исп.: insdlito.

См.: ЭФФЕКТ ОЧУЖДЕНИЯ

НЕОЖИДАННАЯ РАЗВЯЗКА

Франц.: coup de thidtre; англ.: coup de thtdtre; нем.: Theatercoup, coup de tM&tre; исп.: golpe de sfecto.

нить

Выражение, употребляемое по-фран- цузски — coup de thidtre — и обозначаю­щее совершенно непредвиденное дей­ствие, внезапно меняющее ситуацию, течение или исход происходящего. Ав­тор прибегает к ней в классицистиче­ской трагедии (однако он берет на себя труд подготовить к ней зрителя), в бур­жуазной драме или в мелодраме. В «Бе­седах о Побочном сыне» (1757) ДИДРО определяет «ку де театр» как «непредви­денный инцидент, возникающий в дей­ствии и внезапно меняющий положение персонажей», он противопоставляет его картине\*, которая рисует типическое состояние или патетическую ситуацию. В высшей степени драматический при­ем, неожиданная развязка рассчитана на эффект неожиданности и помогает при необходимости разрешить конфликт благодаря вмешательству извне (deus ex machina \*).

•Дополнительная литература:

Szondi, 1972b, Valdin, 1973.

НЕОЖИДАННЫЙ ПОВОРОТ

Франц.: renversement; англ.: turning point; нем.: Umschlag; исп.: viraje.

См.: РЕЗКАЯ ПЕРЕМЕНА

НЕОЖИДАННЫЙ ПОВОРОТ ДЕЙСТВИЯ

Франц.: rebondissement de Vaction; англ.: rebounding of the action; нем.: WiedererauflebenderHandlung; исп.: resurgimiento de la accidn.

Термин классицистической драматур­гии. Момент, когда после некоего за­тишья (кратковременного отступления конфликтов9 и противоречий) фабула\* вновь продвигается к своему заверше­нию вслед за эпическим моментом (раз­мышление, описание, рассказ), посте­пенным развитием и уточнением ситуа­ции.

нить

Франц.: ficelle; англ.: plot thread; нем.: Handlungsfaden; исп.: hUo.

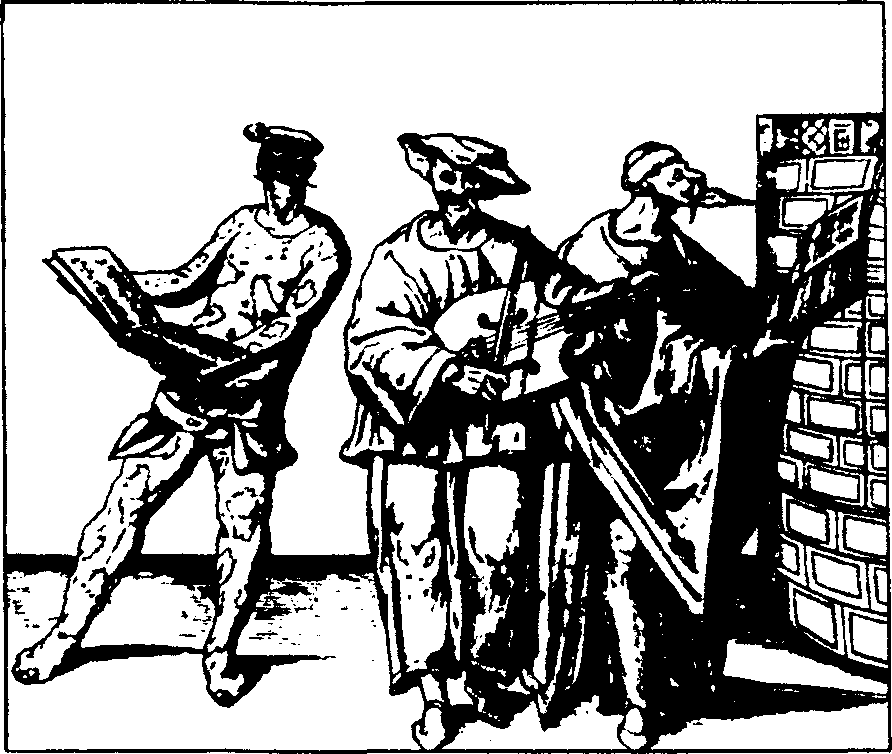
н

См.: ПРУЖИНА ДРАМАТИЧЕСКАЯ

ОБРАЗ

Франц.: image; англ.: image; нем.: Bad; исп.: imagen.

* 1. Образ играет все более значительную роль в современной театральной прак­тике, ибо он стал выражением и поняти­ем, противостоящим тексту, фабуле или действию. Полностью обретя визуаль­ную природу представления, театр трак­тует в свою пользу серию сценических образов и рассматривает лингвистиче­ские и актантные материалы как образы и картины: это относится, например, к спектаклям Б. ВИЛСОНА, М. КЕРБИ, Р. ФОРМАНА, С. РЕЖИ, П. ШЕРО, К.-М. ГРЮБЕРА, Ф. АДРИЕНА, Р. ДЕ- МАРСИ и, относительно недавно, Р. ПЛАНШОНА.



* 1. Постановка — всегда образное вопло­щение, но она более или менее вообража­емая и «воображающая» субъект дискур­са, представляемый мир фигурируют в ней благодаря созданию образов, при­ближающихся к реальностям, о которых говорит текст или которые он внушает. Однако в настоящее время сцена гораз­до более близка к пейзажу или мыслен­ному образу, словно дело в том, чтобы преодолеть имитацию какой-либо вещи или ее означивание. Перестав бьггь «ма­шиной для игры», декорация стала «ма­шиной для мечтаний», и А. ПЬЕРРОН констатирует «Пора, чтобы декорация рассталась со своим интеллектуальным характером. Белая поверхность аб­страктной декорации во всей своей ос­лепительности и герметичности пред­ставляет лучшую дезинтоксикацию сце­нографии, слишком ориентированной на иллюстрирование и знак» (495, 1980:137).

3. Этот поиск фантазматического и де­материализованного измерения образа обновляет статут представления и текста пьесы: с тех пор как он подобным спосо­бом воплощается сценой, текст поддает­ся прочтению в соответствии с новыми модальностями. Несмотря на желание разбить однолинейность или логику тек­ста, образ не становится, однако, более непосредственным и инстинктивным, но остается конструкцией театральной техники и обладает своей собственной организацией формы, без труда улавли­ваемой опытным глазом.

'Дополнительная литература:

Lindekens, 1976; Barthes, 1978b; Riviere, 1978; ТЫМге public, 1980, № 2; Gauthier, 1982; Dubois, 1983; Bergala, s. d.

обращение к

публике

Франц.: adresse аи public; англ.: address to the audience; нем.: Anrede ans Publikum; исп.: apelacidn al рйЪИсо.

Части текста (импровизированные или нет), которые актер, выходя за пределы своей роли, непосредственно адресует публике, разрушая тем самым вымысел и иллюзию четвертой стены\*, полно­стью отделяющей сцену от зрительного зала; существует также технический тер­мин ad spectatores\* (лат.).

* + 1. В драматической форме обращение к публике для поддержания театральной иллюзии\* строго запрещается. Оно су­ществует лишь в форме авторской ре­марки или морализаторской речи резо­нера\*. Эта последняя форма дискурса\* на самом деле является средством рас­ширения внутренней связи между пер­сонажами до непосредственной связи с публикой; она маскируется вымышлен­ным персонажем, роль которого — пре­подносить правильную точ!^ зрения на развитие действия.

ОБЪЕКТ (ПРЕДМЕТ)

* + 1. В эпическом театре (БРЕХТ, УАЙЛ- ДЕР, иногда ЖИРОДУ) обращение к публике является распространенным, столь же законным приемом, как эф­фект очуждения \* или пародийной игры. Он используется в ключевых моментах действия, когда у персонажа созревает решение, когда он спрашивает совета у публики или в эпилоге\* завершает пьесу (например, «Кавказский меловой круг» БРЕХТА).

Обращение к публике — часто призыв к правильному действию (театр иезуитов, средневековые миракли) или к осозна­нию очуэедения. Это попытка установить связь между миром театрального вы­мысла и конкретным положением зри­теля.

3. Положение персонажа, обращающе­гося к публике, тем не менее двусмы­сленно: он выглядит, разумеется, как ча­стное лицо, актерX или У, говорящий от своего собственного имени и даже пред­лагающий публике вступить в разговор. Но ему никогда не удается заставить за­быть о сцене, о своем положении персо­нажа: все произнесенное им со сцены принимает значение текста, являюще­гося частью вымысла пьесы, «предус­мотренного» постановкой, адресован­ного вымышленному (а не реальному) зрителю. Обращение к публике (за иск­лючением хэппенингагде теоретиче­ски отсутствуют отправитель и реципи­ент текста) никогда не является непо­средственной коммуникацией сущест­вующей за пределами вымысла, но по­творствует склонности зрителя к игре и к демистификации.

\* Другие коррелятивные понятия:

Монолог, Парабазис, Реплика, Се-

миотизация.

ОБЪЕКТ (ПРЕДМЕТ)

Франц.: object; англ.: object; нем.:

Gegenstand; исп.: objeto.

О

Термин «объект» (предмет) все больше и больше вытесняет из критических ста­тей термины реквизит\* и декорация\*. Нейтральность или даже отсутствие в нем экспрессии объясняют его популяр­ность при описании современной сце­ны, где мы находим как элементы нату­ралистической (фигуративной) декора­ции, современной скульптуры, так и ис­пользование живой пластики актеров. Трудности, возникающие при установ­лении границы между актером и окружа­ющим его миром, желание увидеть сцену в целом и понять природу ее знаковости — оба эти обстоятельства возвели объект в ранг главнейшего актанта\* совре­менного спектакля\*. Вряд ли целесооб­разно устанавливать типологию сцени­ческих объектов по их форме, материалу, из которого они изготовлены, или же по степени их правдоподобия, ибо объекты меняются в зависимости от типа драма­тургии и — если они правильно исполь­зованы — полностью вписываются в спектакль, являясь его визуальной осно­вой и одним из главнейших означающих.

1. Функция объекта (предмета)

Л Мимесис в контексте действия

Объект, идентифицированный зрите­лем, тут же определяет всю декорацию. Когда в пьесе важно охарактеризовать сценическую среду, объект должен стать носителем нескольких определяющих черт. Натуралистический объект обла­дает той же степенью подлинности, что и объект реальный. Реалистический же объект воспроизводит лишь ограничен­ное число характеристик и функций ис­ходного объекта. Объект у символистов является источником контристины и функционирует сам по себе.

Б. Включение в игру

Театральный объект используется для некоторых операций и манипуляций. Эта его прагматическая функция стано­вится особенно важной, когда на сцене показываются люди в их повседневной жизни. Если же декорация не фигура­тивна, некоторые ее элементы («настоя­щая» часть декорации, наклонные пло­скости, движущиеся тела, конструктив­ные машины и т. п.) могут использовать­ся как игральные автоматы. В этих слу­чаях объект несет не столько функцио­нальную, сколько «игровую» нагрузку: он «порождает» смыслы, которые накла­дываются на текст.

В. Абстрактное и не-фигуративное

Когда мизансцена строится исключи­тельно на актерской игре и не предпола­гает определенного места действия, объ­ект часто носит абстрактный характер; он используется по социальному назна­чению и становится эстетическим (или поэтическим) объектом.

Г. Ментальный пейзаж

или состояние души

Декорация субъективно передает эмо­циональную и интеллектуальную атмос­феру пьесы: объект в этих случаях чаще носит фантастический, ирреальный, сомнамбулический, нежели, фигуратив­ный, характер. Все это направлено на то, чтобы зритель свыкся с условностью \* персонажей пьесы (см.: Образ \*). (На­пример, картина ФРИДРИХА «Кораб­лекрушение» в спектакле ГРЮБЕРА, поставленном в Берлине в 1975 г.)

2. Полиморфия объекта (предмета)

А Изменение смысла

Немиметический объект может быть использован как угодно, в частности са­мым неожиданным образом (излюблен­ный прием сюрреалистов — найденный, неправильно использованный или ост- раненный объект). Благодаря целому ряду условностей объект превращается в знак для самых разных вещей (этот при­ем мы наблюдаем в народном театре и в театре, который зиждется единственно на присутствии актеров на сцене, напри­мер использование кирпичей и колеса в «Ubu aux Bouffes», поставленном П. БРУКОМ в Париже в 1978 г.).

5. Уровни восприятия

Объект несводим к одному-единствен- ному смыслу на уровне восприятия. Один и тот же он может восприниматься утилитарно, как символ или же как игро­вой объект в разные моменты спектакля и в зависимости от эстетической направ­ленности восприятия. Объект играет ту же роль, что и рисунки в проективном тесте РОРШЕРХА, вызывая прилив творческой энергии у зрителей.

В. Умножение знаков

Любые, пусть даже самые простые объ­екты всегда социально значимы и зани­мают определенное место в системе ценностей. Объект потребляется чело­веком не только из-за исходно предпи­санных ему функций, но в той же степе­ни ради присущих ему коннотаций. Те­атральный объект тем более всегда яв­ляется знаком для чего-то. Таким обра­зом, он оказывается вовлеченным в «круговорот» смыслов (эквивалентно- стеи) и через коннотацию соотносится со множеством значений, которые зри­тель поочередно к нему «прикладывает» (БОДРИ ЙАР, 68,1968).

Г. Искусственность/материальность

Из-за упомянутого выше круговорота смыслов объект функционирует как оз­начаемое, поэтому материальная часть (его означающее) и значение (его рефе- рейт) самостоятельного интереса не представляют и включаются в общий процесс символизации. Любой объект, появляющийся на сцене, становится «искусственным», абстрактным (семио- тизированным), что в какой-то степени отдаляет его от реального мира, делает более «интеллектуальным». Это в осо­бенности относится к символическим объектам, не имеющим практического применения, которые взаимодействуют с референтом через абстрактные связи или через миф (религиозные символы, идеализация реальности). Однако в современной мизансцене на­блюдается также и противоположная тенденция, когда объект — это всего лишь материя в первозданном виде, что позволяет свести его к абстрактным ка­тегориям. В декорации в таких случаях используются один или два базовых ма­териала: дерево, кожа, металл, ткань (как, например, в «Гамлете» в постановке ЛЮБИМОВА), передающие матери­альную атмосферу пьесы и основную иг­ровую тональность постановки. Эти ма­териалы практически не обрабатывают­ся и не содержат явной отсылки к какому бы то ни было означаемому; они воспри­нимаются как некоторое «сырьё», также, как и объект-игрушка, не олицетворяют собой имитацию действительности; они существуют как самостоятельные еди­ницы и в большей степени причастны к действию, чем кхарактеризации. Объект поднимается до уровня подвижной пла­стики, работая «на» сцену и вместе с ней, и, в силу своей поэтической, театральной и игровой природы, вызывает у зрителя бесконечное множество ассоциаций.

•Другие коррелятивные понятия:

Знак театральный, Механизация сцены, Мизансцена, Подмостки, Сценография.

• Дополнительная литература: Veltrusky, 1940; Норре, 1971; Saison, 1974; Bablet, 1975; Pavis, 1976а; Ubersfeld, 1980а.

ожидание

Франц.: attenti; англ.: expectation; нем.: Erwartung] исп.: expectativa.

1. Воплощая драматическую форму те­атр рассчитывает на ожидание события зрителем, и это ожидание изначально касается главным образом выводов и ко­нечного разрешения конфликта: «...это напряженное ожидание завершения» (ДЕМАРСИ, 175,1973:329). Некоторые мотивы \* или сцены пьесы имеют единственную функцию — пред­вещать и умело подготавливать напря­женное ожидание \*.

2.Диапазон ожидания (ЖОСС, 343,1970) произведения — это все ожидания публи­ки, учитывая ее конкретное положение, место пьесы в литературной традиции, вкусы эпохи, характер вопросов, ответ на которые дает текст. Это понятие эстетики восприятия \* включает в работу, связанную с ожиданиями и способами прочтения, ко­нечный смысл произведения. К этому диапазону следует добавить со­циокультурные схемы публики: личные ожидания, то, что публике известно об ав­торе, о рамках\* t в которых дается пред­ставление, о названии и социальной при­емлемости произведения; роль моды и снобизма, которые подготавливают по­чву для восприятия и т. д. Любой режис­сер в значительной степени отдает себе отчет в этих ожиданиях и принимает их во внимание при определении собственной эстетико-политической линии. Эстетика тесно связана с культурной политикой.

•Другие коррелятивные понятия: Драматическое и эпическое, Зри­тель, Напряжение.

означаемое

Франц.: signi/ё; англ.: singnified; нем.: Bezeichnetes, Signifikat\ исп.: significado.

См.: ЗНАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ

означающее

Франц.: signifiant\ англ.: signifier, нем.: Bezeichnendes, Signifikant; исп.: significante.

См.: ЗНАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ

описание

Франц.: description; англ.: description; нем.: Beschreibung] исп.: descripcidn.

Театр имеет место уже тогда, когда о нем начинают говорить. Описание представ­ления возможно лишь по воспоминани­ям зрителя или неизбежно фрагментар­ным документам: запискам режиссера (которые не являются режиссурой), схе­мам или фотографиям (запечатлеваю­щим мгновения происходящего), аудио- визульным записям (в которых устанав­ливается собственный монтаж).

1. Неопределенность понятий и конечных целей

«Анализ», «описание», «интерпретация» спектакля, или представления, или ре­жиссуры — неопределенность термино­логии отражает не меньшую неопреде­ленность одной из важнейших задач те­атральной семиологии: осмыслить со­вокупность разнородных материалов, объединенных в одно время и в одном пространстве ради данной публики. Ка­жется очевидным, что работа может на­чаться лишь тогда, когда выделена мини­мальная совокупность данных о спек­такле; но как организовать и обосновать ее? Идет л и речь о подготовке почвы для следующего этапа — интерпретации? Или же, напротив, о том, чтобы сразу уловить организацию смысла в акте описания? Надо ли различать описание и запись? Обязательно ли описание вы­ражено естественным языком? Возмо­жен ли «объективный» метод, не связан­ный со словесным описанием?

1. Описание и запись

о

Если не ясна разница между анализом, описанием и записью, то это потому, что анализ и запись — очень близкие разно­видности деятельности: невозможно анализировать, не записав что-нибудь, и, наоборот, запись никогда не бывает ней­тральной операцией, не связанной со смыслом и интерпретацией. Нередко анализ, будь то в описании или в записи, представляют как обеднение спектакля, сведение сложной реальности к упро­щенной схеме. Очевидно, что трасфор'- мация не обязательно ведет к простей­шему виду, скорее, это единственное средство уловить смысл спектакля, это моделирование и уменьшенная модель. Приведение спектакля к более простому виду в акте анализа или в записи — акция не технического, но теоретического по­рядка. Ведь не потому, что записываю­щие устройства или техника записи еще примитивны и недостаточны для записи постановки, приходится приводить ее к более простому виду, но потому, что за­пись преобразует анализируемый объ­ект. Записать — значит произвести от­бор, перейти от конкретного к абстракт­ному, предложить теоретический выбор, исходя из эмпирического предмета (спектакля), до того, как о нем начинают размышлять.

Можно ли принять принцип общ^й ме­тодологии описания, а именно систему записи или метод анализа или чтения, который применим к любому театраль­ному объекту? Чтобы ответить на этот вопрос, надо сразу определить различие между анализом с целью записи спек­такля и анализом с целью его описания для комментирования и словесной ин­терпретации. Таким образом, мы вновь устанавливаем различие между записью и интерпретацией, которое как раз сле­дует поставить под сомнение. Записать спектакль — значит сохранить в памяти существенное из общего смыслового за­мысла в рамках синтетического воспри­ятия спектакля или по крайней мере ча­сти спектакля. Следовательно, мы при­ходим к логическому кругу: записывает­ся и описывается только то, что воспри­нимается как существенное, то есть то, что сразу записано, то, что имеет функ­цию и смысл в более широкой и уже сло­жившейся совокупности, то, что состав­ляет смысл в постановке.

3. Описание и постановка

ОПИСАНИЕ

Чтобы анализ не затерялся в описании отдельных символов, в неструктуриро­ванном перечислении кодов, процедура записи малейшего признака должна производиться внутри уже сложившейся совокупности в семиотическую систему со своими собственными правилами и заранее воспринимаемую как связная. В таком случае понятие постановки необ­ходимо, но при условии, что понимается она не как индивидуальная работа ре­жиссера или тем более не как передача текста на сцену, но как структуральная система сценического высказывания, то есть как организация совокупности и показа означающих систем, а также как привлечение внимания и восприятия публикой, которая сама по себе является изменчивой и активной. Описание или запись возможны лишь как анализ, предполагающий синтез, тоже, кстати, изменчивый и всегда подверженный разложению. Постановка сообщает тео­ретическую рамку\*, удобную для такойработы кадрирования и анализа смысла, анализа и синтеза

4. Выработка зрелищного текста

Имеются попытки связать описание спектакля с актантаым и/ или наррато­логическим анализом при выделении мельчайших эпизодов. Внутри этих мельчайших эпизодов группируют се­рии знаков вертикально (по плотности различных систем в краткий промежу­ток времени) и горизонтально (в рамках нарративной единицы). Мысль состоит в том, чтобы сделать перегруппировку в рамках совокупностей с различными ритмами, заботясь о том, как уловить многословие, смену ритма, переход от количественного к качественному. Ма- ло-помалу вырисовывается текст зре­лищный\*.

Вместо добросовестного описания пе­реписчика дается объяснение, на каких принципах сконструирован зрелищный текст, в чем его когерентность (связ­ность), его продуктивность, его дина­мизм. В серии знаков и означающих си­стем добиваются минимальной связно­сти, с тем чтобы уловить направленность серий, судить о многословности и новой информации. Описание никогда не включает разъяснение всех знаков, на­против, оно включает размышление о трудных, неопределенных местах зре­лищного текста, того вероятного ответа, который представление дает в неопре­деленных местах драматического тек­ста. Восприятие, таким образом, направ­ляется, хотя бы отчасти, несколькими привилегированными знаками текста и представления, через двусмысленности устраненные и двусмысленности неиз­бежные. Описание требует, чтобы учи­тывалось сценическое высказывание, которое определяется как создание в пространстве и времени всех сцениче­ских и драматургических элементов, рассматриваемых как полезные для производства смысла и его восприятия публикой.

•Дополнительная литература:

Bouchard, 1878; Theaterarbeit,

1961; Bowman et Ball, 1961;

Mehlin, 1969; Voies de la crtation

tMCLtrale, 1970,1985; Ivanov, 1977;

Pavis, 1979b, 1981a, 1985e;

McCauley, 1984; Kowzan, 1985;

Gomez, 1986.

опсис

(От греч. opsis — видение)

Опсис — то, что, видимо, предоставле­но взгляду, — отсюда понятия спек­такль\* и «представление». В «Поэтике» АРИСТОТЕЛЯ спектакль — одна из шести составных частей трагедии, де­вальвированная по сравнению с други­ми составляющими, оцениваемыми как основополагающие (фабула\*, ха­рактер\*, пение и т. д.). Место, которое в дальнейшей истории театра выделе­но опсису, тому, что мы теперь назы­ваем постановкой, станет определяю­щим для способа передачи и глобаль­ного смысла спектакля. Оно гаранти­рует специфику искусств представле­ния.

опыт

эстетический

Франц.: experience estMtique; англ.: aesthetic experience; нем.: asthetische ErfaJtrung; исп.: experiencia esUtica.

Под этим термином подразумевается то, что испытывает зритель\*, воспринимая спектакль. Для приобретения эстетиче­ского опыта требуются знания некото­рых идеологических и художественных кодов \* для понимания смысла представ­ления.

Теория восприятия\* рассматривает формы эмоционального и интеллекту­ального участия публики в таких фено­менах, как катарсис \*, остранение \*, тра­гическое \* или комическое\*. Таким обра­зом, эстетический опыт должен непре­менно учитывать ожидания\* публики, место театра в ее повседневной жизни, включенность способа восприятия в са­мо произведение (ЖОСС, 343, 1970, 1977).

Эстетический опыт, конечно, не иск­лючает описания произведения или представления, но такое описание важ­но в его рамках лишь в той степени, в которой оно помогает влиять на идео­логический и психологический мир публики: «Сыгранная пьеса в своей со­вокупности есть означающее означае­мого, которое составляет эстетический опыт, извлеченный из нее зрителем» (МУНЕН, 465,1970:94)

•Другие коррелятивные понятия: Вкус, Интерпретация, Коммуни­кация театральная, Театр. •Дополнительная литература: Ricceur, 1965, 1969; Freud, 1969; Bourdieu, 1979; Pavis, 1983a.

оркестр

(От греч. orchestra — место для танцев)

Франц.: orchestra; англ.: orchestra; нем.: Orchester, исп.: orquestra.

Круглое, позже полукруглое пространст­во в центре театра, между сценой и пуб­ликой, где выступал хор. б эпоху Возрож­дения оркестр был ниже уровня сцены; во время интермедий там устраивались танцы для придворных. В настоящее время в залах итальянской традиции ор­кестр представляет собой часть зала, расположенную почти на одном уровне со сценой и напротив нее.

освещение

Франц.: £clairage; англ.: lighting;

нем.: Beleuchtung; исп.: Huminacidn.

1. Термин «освещение» все чаще в со­временной практике заменяется терми­ном «свет», возможно, для того, чтобы подчеркнуть, что работа осветителя со­стоит не в освещении темного простран­ства, а в создании определенных свето­вых эффектов. Немецкое понятие Uchtregie (постановка света) и англий­ское lighting design (световой рисунок) определяют решающее значение света в постановке спектакля. Главными дейст­вующими лицами на сцене являются ак­тер, исполняющий главную роль, режис­сер, сценограф и, наконец, осветитель, которому подчинен весь свет, очень ча­сто превращающийся в героя представ­ления. Еще в начале века АППИА отме­чал всю важность света, который имеет­ся в распоряжении актера: «Свет облада­ет почти необычайной гибкостью. У него могут быть почти любые уровни ярко­сти, все цветовые оттенки, разнообраз­ная палитра, необыкновенная подвиж­ность; при помощи света можно созда­вать тени, световые гармонии, подобно музыкальным. Свет обладает вырази­тельной мощью пространства, если это пространство подчинено актеру» (1984:35).

2. Свет органично входит в спектакль; он не только декоративен, но и«составляет особую часть общего смысла спектакля» (П. ТРОТТЬЕ, Travail thtotrd, № 31, 1978:107).

Драматургические или семиологиче- ские возможности света безграничны: им можно освещать или комментиро­вать действие, выделять актера или один из элементов сцены, создавать опреде­ленную атмосферу, придавать ритм представлению, помогать пониманию мизансцены, в особенности развитию аргументации и идей, и т. д. Свет соединяет пространство и время, является одним из основных выразите­лей мизансцены, поскольку он сопро- вождает действие и составляет его суть, определяя развитие. Свет — необыкновенный материал, об­ладающий не сравнимыми ни с чем те­кучестью и гибкостью. Он придает свою тональность сцене, выстраивает сцени­ческое действие, контролирует ритм спектакля, осуществляет взаимосвязь различных моментов, координирует ос­тальные сценические системы, соеди­няя или разъединяя их.

•Дополнительная литература:

Pilbrow, 1970; Bablet, 1973;

Bergman, 1977, Bonnat, 1982.

осложнение

Франц.: complication; англ.:

complication; нем.: KompVkation;

исп.: complicacidn.

Момент пьесы (чаще всего в драматур­гии классицистической \*), когда драмати­ческое напряжение все более и более на­гнетается и завязывается конфликт\*. Действие \* еще не имеет тенденции к уп­рощению или к финальному разреше­нию; оно осложняется все новыми и но­выми обстоятельствами, и герой видит, как перед ним постепенно закрываются все возможности выхода. Каждый эпи­зод делает его положение все более сложным, вплоть до возникновения кон­фликта или финальной катастрофы \*.

остранение

Франц.: distanciation; англ.: alienation effect, нем.: Verfremdungs effekt; исп.: distanciacidn.

Прием установления дистанции по от­ношению к изображаемой реальности, в результате чего она предстает в новой перспективе, открывающей в ней неви­димые или ставшие привычными черты.

1. Остранение как эстетический принцип

Понятие «эффект остранения» происхо­дит от перевода на французский язык термина «прием остранения», введенно­го В. ШКЛОВСКИМ (procede или effect d'etrangete). Это эстетический прием\*, состоящий в изменении нашего воспри­ятия литературного образа, ибо «вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь на­ходится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим. [...] приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличива­ющей трудность и долготу восприятия [...] Целью образа является не приближе­ние значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предме­та, создание «видения» его, а не «узнава­ния» (В. ШКЛОВСКИЙ. Искусство как прием. В сб.: О теории прозы. М., 1983, с. 15, 20). Этот эстетический принцип действителен для любого художествен­ного языка: применительно к театру речь надо вести о технике, «разрушаю­щей иллюзию», которая вместо поддер­жания впечатления реальности проис­ходящего на сцене, напротив, подчерки­вает искусственность драматургической конструкции или персонажа. Внимание зрителя привлекается к самому процес­су создания театральной иллюзии, к спо­собам, с помощью которых актеры вы­страивают свои роли. Этот прием ис­пользуется во всех театральных жанрах.

1. Брехтовское «остранение» (или «очунедение»)

А Политизированное восприятие реальности

В поисках изменения позиции зрителя и активизации его восприятия БРЕХТ на­шел понятие, близкое к понятию русских формалистов. Для него «очуждающее изображение заключается в том, что оно хотя и позволяет узнать предмет, но в то же время представляет его как нечто по­стороннее, чуждое» (БРЕХТ. Малый Ор­ганон для театра, §42; Театр, т. V/2, 1965, с. 191). «Эффект очуждения делает будничное необычным» (БРЕХТ. Эф­фект очуждения, т. V/2, с. 373). Он изме­няет одобрительную реакцию зрителя, основанную на идентификации, на реак­цию критическую.

У БРЕХТА остранение — не только эс­тетический, но и политический акт: эффект очуждения не привязывается ни к новому восприятию, ни к комиче­скому эффекту, но к идеологическому прекращению очуждения (Verfremdung к Entfremdung), социальному очужде- нию (ср.: БЛОК, 95, 1973). С помощью остранения совершается переход из области эстетики к идеологической от­ветственности произведения искусст­ва.

Б. Уровни остранения Остранение осуществляется одновре­менно на нескольких уровнях театраль­ного представления:

* 1. . Фабула содержит две истории, одна из которых, конкретная, — парабола того же текста и с более глубоким смыслом.
  2. . Декорация представляет опознавае­мый предмет (например, завод) и выте­кающую отсюда критику (эксплуатация рабочих) (БРЕХТ).
  3. .Пластика информирует об индивиду­уме и его социальном облике, его отно­шении к миру труда (gestus\*).
  4. . Дикция не психологизирует текст, но воссоздает его ритм и театральную фак­туру (например, музыкальное произне­сение александрийского стиха).
  5. . В актерской игре исполнитель не пе­ревоплощается в персонаж пьесы, он его показывает как бы на расстоянии.
  6. . Обращение к публике, зонги, переме­на декораций на виду у зрителя также являются приемами, подрывающими иллюзию.

•Другие коррелятивные понятия: Историзация, Метатеатр, Прием перспективы, уходящей в бесконеч­ность, Театр в театре, Эпический (театр».), Эффект остранения.

'Дополнительная литература: Barthes, 1964; Rulicke-Weiler, 1968; Benjamin, 1969; Chiarini, 1971; Bloch, 1973; Knopf, 1980.

остроумный пустячок

Франц.: bluette; англ.: literary trifle; исп.: obrita ingeniosa.

Маленькое, весьма остроумное произ­ведение без претензий. Например, «Кап­риз» Альфреда де МЮССЕ называют остроумным пустячком.

открытие

Франц.: (tecouverte; англ.: discovery, нем.: Entdeckung; исп.: descu- brimiento.

См.: АНАЛИТИЧЕСКАЯ (ТЕХНИКА, ДРАМА)

отношения сцена-зал

Франц.: rapport sctne-salle; англ.: stage-andience relationship; нем.: theatrdlischer Grundverhalthis; исп.: relacidn escena-sala.

1. Сценография

Относительное расположение публики и игрового пространства влияет на пере­дачу и восприятие спектакля. Далеко не безразлично, где происходит действие: на итальянской сцене, на арене или сце­не елизаветинского театра. У каждой сцены свой собственный способ взаи­модействия с публикой: иллюзионизм, соучастие, прерывание игры, потребле­ние и т. д. Каждый тип сцены тяготеет к воспроизведению структур определен­ного общества: иерархизированного — на итальянской сцене, более общинно­го—в народном театре-арене, раздроб­ленном для сценического передвиже­ния. Однако не следует обманываться насчет узкого детерминизма между ти­пом зала и типом общества (например, БРЕХТ на итальянской сцене; бывает псевдодемократичность сцен-арен, рас­считанных на соучастие публики, и т. д.). Как бы то ни было, современная поста­новка тщательно выверяет соответству­ющие взаимоотношения, при необходи­мости создает специфическую сцено­графию внутри существующего внешне­го оформления театра.

2. Взаимообмен меэеду сценой и залом

За пределами этого конкретного сцено­графического соотношения сцена и зал поддерживают психологическое и соци­альное взаимодействие, которое отра­жает конечную цель спектакля.

А Идентификация \* Итальянская сцена требует от зрите­ля\*, чтобы он идентифицировал себя с вымыслом. Принято говорить при этом, что сцена воспроизводит струк­туру публики, призванной целиком от­дать себя в руки артистов-волшебни- ков {отрицание\*).

Б. Критическая дистанция По БРЕХТУ, наоборот, прокладывается ров между сценой и залом, интерес зала с трудом «перемещается» к сцене, обра­зуется критическая дистанция между публикой и пьесой. Социальные проти­воречия зала (если они существуют) от­сылают к противоречиям вымысла, и наоборот.

Взаимоотношения сцена—зал, следова­тельно, являются своего рода баромет­ром, указывающим, каким образом те­атр может воздействовать на публику и на то, что та же самая публика имеет воз­можность осуществить в отношении собственной социальной реальности и в отношении представлений, которые эта реальность себе приписывает.

В. Чередование Поиск изменчивого отношения между сценой и залом, чередующего иденти­фикацию и дистанцию (ДЕМАРСИ, ЛАССАЛЬ), близость и удаление, еди­ничность и восприятие. Этот новый тип отношений, кажется, стремится выйти за пределы оппозиции идентификация — остранение.

Г. Изменение соотношения вымысел — реальность Театр иногда играет во изменение со­отношения между игровым простран­ством (вымысел) и залом (реальность).

Разрывая традиционные сценические рамки\*, он благодаря вымыслу стре­мится вторгнуться в реальное зритель­ское пространство, поставить под воп­рос непричастность места, откуда идет беспристрастный просмотр. В некото­рых спектаклях (игра драматическая \* или хэппенинг\*) прослеживается же­лание устранить это пространство взгляда, чтобы интегрировать его в фикцию и тем самым разрушить барьер между сценой и залом. Подо­бные попытки упираются, однако, в воззрения зрителя, заранее устанав­ливающего раздел между собствен­ным миром и вымышленным универ­сумом (семиотизация \*).

3. Перманентность двойственности сцена — зал

На самом деле дистанция между сценой и залом не только не исчеза­ет, но увеличивается как основопо­лагающий признак театрального представления. Меняется лишь эс­тетический замысел драматурга — увеличить или уменьшить эту дис­танцию. При постановке музыкаль­ной драмы ВАГНЕРА, например, ор­кестр следует опустить в оркестро­вую яму, чтобы не затруднять слия­ние зала и сцены. Напротив, эпиче­ский театр акцентирует разницу: ус­танавливается подиум для того, что­бы лучше обнажить механизмы сце­нической иллюзии. Многочислен­ные эксперименты в определении дистанции между сценой и залом идут в вагнеровском направлении слияния ради поощрения участия публики. МЕЙЕРХОЛЬД связывает этй отношения «цветочной тропой», заимствованной в японском театре. Театр-арена и сцена с различными уровнями направлены на такую же интеграцию. Но каким бы ни было соотношение — фронтальное, лате­ральное, охватывающее, обозревае­мое, — для любого из них в спектак­лях сохраняется правило дуализма. Меняется только эстетическая дис­танция между зрителем и сценой: прием\* определяет понимание спек­такля. Путаница то в конкретном, то познающем употреблении дистан­ции и перспективы\* лежит в основе всех парадоксов иллюзии, а также любого размышления о специфике театральной коммуникации.

•Дополнительная литература: Hays, 1977; Pavis, 1980с; R. Durand, 1980; Chambers, 1980.

отрицание

Франц.: din&gation; англ.: denial, de negation; нем.: Verneinung; исп.: denegacidn.

Термин психоанализа, означающий процесс возвращения в сознание вытес­ненных элементов, которые вместе с тем отрицаются (например: «Неверно, что я на тебя сержусь»).

Ситуация зрителя, находящегося под воздействием театральной иллюзии но вместе с тем испытывающего чув­ство, что все, что он воспринимает, на самом деле не существует, — один из случаев отрицания. Это отрицание определяет сцену как место подража­ния\* и иллюзии (следовательно, и отождествления), но оно отвергает обман и нереальность, отказывается признать в персонаже вымышленное существо, превращая его в подобие зрителя. Отрицание отождествления позволяет зрителю освободиться от болезненных элементов представле­ния, отнеся их на счет предшество­вавшего инфантильного и давно вы­тесненного Я. Подобно ребенку (опи­санному Фрейдом), наслаждающему­ся игрой с катушкой, которую он бро­сает, а затем подбирает, потому что является одновременно актером и зрителем, отрицание заставляет сце­ны колебаться между эффектом ре­альности\* и эффектом театраль­нымвызывая поочередно отождест­вление и остранение \*. Вероятно, именно в этой диалектике заключается одно из наслаждений которые дает театральное представле­ние.

•Дополнительная литература:

Freud, 1969, vol. 10:161-168; Mannoni, 1969; Orlando, 1971; Ubersfeld, 1977a:45-54 et 260- 261, 1981:311-318; 0stergaard, 1986.

оценка

Франц.: Valuation; англ.: evaluation; нем.: Bewertung; исп.: evaluacidn.

См.: ОПИСАНИЕ, ЭСТЕТИКА ТЕАТ­РАЛЬНАЯ

очуждение

Франц.: ttrangeU; англ.: alienation effect; нем.: Verfremdung; исп.: extra- onamien.

См.: ЭФФЕКТ ОЧУЖДЕНИЯ

ошибка

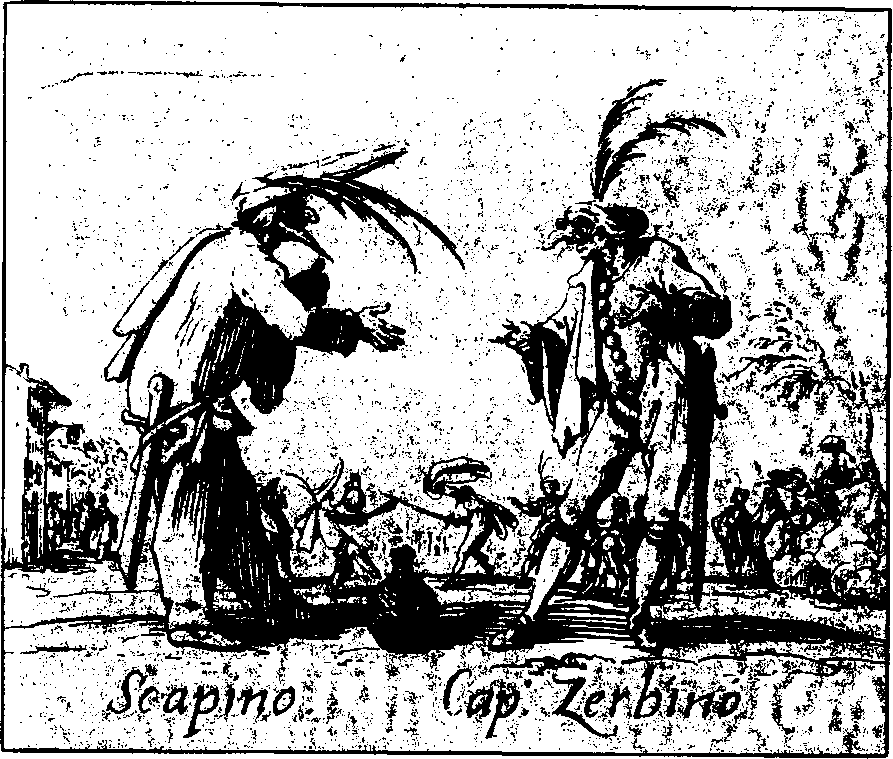
Франц.: faute; англ.: guilt, flaw, error,; нем.: Schuld, Mangel, Fehler, исп.: Yerro.

См.: ГАМАРТИЯ

ощущение

Франц.: perception; англ.: perception; нем.: Wdhrnehmung; исп.: perceptidn.

См.: ВОСПРИЯТИЕ



пантомима

(От греч. pantomimos — «тот, кто имитирует все»)

Франц»: pantomime; англ.: pan­tomime; нем»: Pantomime; исп.: рап^ tomima.

Старинная пантомима была «представ­лением и прослушиванием всего, что имитируется как голосом, так и жестом: водная» акробатическая, конная панто­мима; процессии, карнавалы, торжест­венные церемонии и т. д.» (ЦОРСИ, 190, 1962:99). В Древнем Риме, в конце I в. до н. э., пантомима разделяла текст и движе­ние, актер изображал сцены, комменти­руемые хором и музыкантами. Commedia dett'arte \* изображает народные типы, ко­торые говорят друг с другом и объясня­ются в лацци\*. В aVIII—XIX вв. происхо­дит расцвет пантомимы: это арлекинада и балаганные представления, немые сце­ны ярмарочных артистов, где вводится живая речь в уморительных розыгры­шах. В настоящее время в пантомиме речь не используется» Это спектакль, со­стоящий исключительно из жестов\* ак­тера. Пантомима сродни анекдоту или историй, повествуемой театральными средствами, она — независимое искусст­во, равно как и компонент любого теат­рального представления, особенно в тех спектаклях, где актерская игра находит максимальное выражение и облегчается создание игр сценических\* или картин живых\*. По мнению ДИДРО, «пантоми­ма есть часть драмы». В XX в. лучшие об­разцы пантомимы встречаются в филь­мах К КИТОНА и Ч. ЧАПЛИНА.

•Другие коррелятивные понятия:

Жест, Мим, Мимодрама, Тело.

•Дополнительная литература:

Diderot, 1758; Decroux, 1963;

Lecog, 1967; Marceau, 1974; de

Marinis, 1980.

парабазис

(От греч. — отойти в сторону) Франц.: parabase; англ.: parabasis; нем.: Parabase; исп.: pardbasis.

Часть древнегреческой трагедии, когда хор выходит на авансцену, чтобы через своего корифея передать зрителям точку зрения автора, его несогласие с происхо­дящим.

•Другие коррелятивные понятия: Обращение к публике.

парабола

(От греч ,рагаЬо1ё — сравнение)

Франц.: parabole; англ.: parable; нем.: Parabel; исп.: pardbola.

1. Двойственность и двусмысленность

В прямом смысле парабола (библейская притча) представляет собой рассказ, ко­торый, если глубже вникнуть в его смысл и форму, являет собой нравственную ис­тину или религиозную заповедь (напри­мер, Притча о блудном сыне). Параболическая пьеса воспринимается в двух планах, так же, как в риторике ал­легория или парабола: непосредствен­ный рассказ, своего рода ощутимое и различимое «тело»; скрытый рассказ, смысл которого должен постигнуть зри­тель.

Исторически театральная парабола по­являлась в эпохи, отмеченные глубоки­ми идеологическими спорами и стрем­лением использовать литературу в педа­гогических целях: в эпоху Реформации и Контрреформации, в философии ХУП1 в. и в современный период (БРЕХТ, ФРИШ, ДЮРРЕНМАТТ, Б. ШТРАУС).

1. Структура и функция

А.

Парабола — жанр с «двойным дном»: 1) в плоскости анекдотических историй, в баснях используется легко восприни­маемый, шутливый рассказ, определен­ный рамками пространства и времени, изображающий придуманную или ре­альную среду, где события могли про­изойти; 2) в плоскости «морали» или по­учения она представляет собой интел­лектуальное, систематическое или тео­ретическое переложение фабулы. Именно на этом глубоком и «серьезном» уровне мы осознаем поучительный смысл пьесы, который в конечном счете позволяет нам провести параллель с со­временностью.

Б.

Парабола есть уменьшенная модель на­шего мира, пропорции которого строго соблюдены. Каждый конкретный факт сводится к теоретическому принципу, приведенному в качестве примера.

В.

Парабола является парадоксальным средством рассказать о настоящем вре­мени, проецируя его одновременно в бу­дущее, придавая ему вид вымышленной истории и вымышленного места дейст­вия. Драматург часто отказывается от немедленного решения, состоящего в том, чтобы описывать настоящее с большим количеством натуралистиче­ских подробностей, так как в этом случае он рискует закамуфлировать главное, не обнажить идеологический механизм, который напрашивается и подразумева­ется благодаря видимой правдивости рассказа. В этом случае стремление к ре­ализму толкает его на использование за­камуфлированной формы параболы.

Г.

Сама композиция параболы требует на­писания в форме идеологического под­текста, связывающего внешнюю форму фабулы с нашей действительностью. Обычно такая форма выражения дается легко: в «Добром человеке из Сезуана» БРЕХТА легко прочитать, например, не­возможность существования человека в мире экономической эксплуатации. Правда, иногда случается, особенно в драмах абсурда или в современных гро­тесковых произведениях, что поучение оказывается неразличимым: М. ФРИШ снабдил свою пьесу «Бидерман и поджи­гатели» подзаголовком — Поучительная пьеса без морали. Драматургия абсурда \* не позволяет себе прибегать к символи­ке, однако нередко создает иллюзию, что является лишь игровой оболочкой глав­ных истин человеческого существова­ния. Но она извращенно противоречит всякой пояснительной гипотезе. И все же парабола не может, не теряя своего обаяния, быть простым, дослов- иым выражением мысли. Она всегда должна сохранять определенную авто­номию, туманность в отражении смыс­ла, никогда не сводиться к одному-един- ственному поучению, а давать возмож­ность извлечь целый ряд уроков.

•Дополнительная литература: Durrenmatt, 1955, 1966; Hil- desheimer, 1960; Brecht, 1967, vol. 17; MSllerw Keller, 1976.

парад

Франц.: parade; англ.: parade; нем.:

Parade; исп.:parada.

Изначально парад — представление тан­цоров на проволоке, которые собирали публику на балконе или приподнятой площадке. Термин иногда является си­нонимом «плохой театральной пьесы» (словарь «Литтре»).

Это слово точно обозначает желание ак­теров показать себя, свои акробатиче­ские и комические таланты. Парад—это традиционная форма театрального дей­ствия, расцвет которой связан с ярма­рочными представлениями в XVII и XVIII вв. Но уже в начале века Людови­ка XIV в театре «Бургундский отель» вы­ступали шуты (ГРО-ГИЛЬОМ, ГОТЬЕ- ГАРГИЛЬ,ТЮРЛ ЮПЕН). Ярмарочный театр продолжает народную традицию фарса и commedia dell'arte (ср.: Ш. ГЕЙ- ЕТТ. Неизданные парады ярмарки Сен- Жермен, 1885 г.).

Парады носят намеренно грубый и про­вокационный характер: язык соленый, едва ли не непристойный, стиль просто­народный. Однако это просторечье со­мнительно (Жиль, один из наиболее из­вестных его персонажей, говорил: «Па­рад — это моральное слово, поскольку оно возвещает хорошую пьесу, с кото­рой стоит ближе познакомиться»). Па­родируя спектакли для дворян и высших классов, парад демонстрирует велико­лепную языковую изобретательность и бросает вызов театру аристократии и серьезным жанрам. Такие авторы, как КОЛЛЕ, ВАДЕ или БОМАРШЕ, писали парады для постоянных трупп и актеров, игравших перед светской публикои, с удовольствием изображавшей просто­народье и «толпу».

В XIX в. традицию продолжают театр «Бульвар дю Крим» и странствующие ак­теры (такие, как БОБЕШ и ГАЛИМАФ-

РЕ). В настоящее время парад — основ­ная форма театра агитпропа или рас­сказчиков народных преданий (Дарио ФО).

паралингвистические (элементы...)

Франц.: paralinguistique (ёИ- ments...)', англ.: paralinguistic (elements...); нем.: pardiinguistische (Elemente...); исп.: paralingulsticos (elementos...).

См.: КИНЕСИКА

паратекст

Франц.: paratexte; англ.: paratext; нем.: Parasprache; исп.: paratext о.

Ж. М. ТОМАССО (1984) предлагает термин «паратекст» во избежание пары: текст основной/текст второстепен­ный \*, представляющейся слишком нор­мативной. Паратекст — это «текст (на­бранный курсивом или другим шриф­том, всегда зрительно отличающим его от другой части произведения), который сопровождает диалоги театральной пье­сы» (639,1984:79). Паратекст включает название пьесы\*, список действующих лиц, временные и пространственные указания, описания декораций, дидаска- лии (кинесика\*, проксемика\*), а также любой сопроводительный дискурс, как, например, посвящение\*, предисловие или предуведомление \*.

пародия

(От греч. parodia; para — около, против; ode — песня)

Франц.: parodie; англ.: parody, нем.: Parodie; исп.: parodia.

Пьеса или ее фрагмент, иронически ви­доизменяющие предшествующий им текст, высмеивающие его при помощи самых разных комических приемов. Словарь «Литтре» определяет пародию как «театральную пьесу в жанре бурле­ска, в которой пародируется пьеса бла­городного жанра». АРИСТОТЕЛЬ свя­зывал ее возникновение с именем ЭГЕ-

МОНАДЕ ТАСОСА, в то же время АРИ­СТОФАН в «Лягушках» пародирует про­изведения ЭСХИЛА и ЕВРИПИДА. В «Пародии Сида» XVII в. или «Растерза­нии Сида» Р. ПЛАН ШОНА пародирует­ся С ид, а АР НАЛ И отдает «дань уваже­ния» «Эрнани» ПОГО.

* 1. Раздвоение

Пародия включает в себя одновременно и пародирующий и пародируемый текст, которые отделены некоторой критиче­ской дистанцией, отмеченной иронией \*. Пародирующий дискурс никогда не дол­жен забывать о своей цели под страхом утраты критического заряда. Он цитиру­ет оригинал, деформируя его, и постоян­но призывает читателя или зрителя по­стараться воссоздать текст. Являясь од­новременно и цитированием и ориги­нальным текстом, он поддерживает с предыдущим текстом тесные межгек- стовые связи. В пародии лучше, чем в подражании, виден пародируемый объ­ект, которому она по-своему воздает должное. В феномене восприятия \* име­ет место акт сравнения. Для пародирую­щего, а потом и для зрителя он заключа­ется в инверсии всех признаков: благо­родное заменяется вульгарным, уваже­ние - неуважением, серьезное — на­смешкой. Эта инверсия признаков про­исходит часто, но не обязательно в на- правлении деградации: вульгарный жанр или невзрачная фабула могут сме­ниться возвышенным стилем или исто­рией принцев; в результате контраст и комический эффект только усиливают­ся.

* 1. Механизация

Согласно русским формалистам, жанры эволюционируют в основном через па­родийный ряд, когда пародирующий элемент приходит в противоречие со стереотипными и заученными: «Таким образом, пародия достигает двойной це­ли: 1) механизации установленного ме­тода; 2) организации новой сущности, которая есть не что иное, как старый ме­ханизированный метод» (ТЫНЯНОВ, 653f 1969:4). Пародия имеет тенденцию становиться самостоятельным жанром и техникой выявления художественного метода В театре это выразится в ожив­лении театральности и разрушении ил­люзии путем сильнейшего выделения особенностей театральной игры (пре­увеличенная декламация, пафос, тра­гизм, сценические эффекты и т. д.). Как и ирония, пародия является, вероятно, структурным принципом, присущим драматическому произведению, как только мизансцена слишком сильно об­нажает свои «нити» и подчиняет внут­реннюю коммуникацию \* (самой сцены) внешней (между сценой и залом).

* 1. Метаязык

Пародия на какую-либо пьесу не есть только техника комического. Она уста­навливает игру сравнений и коммента­риев с пародируемым произведением и с литературной или театральной тради­цией. Пародий составляет критический метадискурс на тему основного произве­дения. Иногда, наоборот, она переписы­вает и трансформирует драматургию и идеологию имитируемой пьесы (напри­мер, «Макбет» ИОНЕСКО является па­родией на «Макбет» ШЕКСПИРА).

* 1. Цели и содержание

Пародия обычно затрагивает стиль, тон, персонаж произведения, его жанр или просто драматические ситуации. Когда пародия преследует дидактическую, нравоучительную цель, она становится схожей с социальной, философской или политической сатирой. Таким образом, цель ее по сути своей серьезна, ибо она противопоставляет критикуемым цен­ностям стройную систему противопо­ложных ценностей. В отличие от иро­нии\* , пародии или пастиша сатира не только затрагивает объект «чистои» иг­рой, но стремится к реформаторству. «Только сатира — это плодотворное новшество — придает остроту смешно\* му и серьезному в различных отрывках и стихом, чистым для здравого смысла, освобождает умы от ошибок своего вре­мени» (БУАЛО. Сатира IX). Часто отме­чалась сила и жестокость сатиры, ее способность нападать на человека, не щадя ничего святого. В этом она близка насмешке, которая, согласно ЛАБРЮЙ- ЕРУ: «[...]изо всех оскорблений наиме­нее прощаемая; она — язык ненависти [...] она поражает человека в его послед­нем прибежище — собственной само­оценке; она хочет сделать его посмеши- щем в своих же глазах[...1» (387> 1934:86).

Когда у пародии нет реформаторских притязаний, она нередко бывает фор­мальной (разрушение формы, стиля), или гротескной (см.: Гротеск\*) и абсур­дной (сил Абсурд\*): все эстетические и философские ценности отрицаются в огромной уничтожающей uipe.

•Другие коррелятивные понятия: Интертекстуальность, Комиче­ское.

\* Дополнительная литература:

Cahiers du XXSteele, 1976; Genette, 1982; Pavis, 1986.

пароксизм

(От греч. paraxusmus — заострять, возбуждать).

Франц.: paroxysme; англ.: climax; нем.: Hdhepunkt; исп.: paroxismo (punto culminante).

Момент пьесы, в котором драматиче­ское напряжение достигает своего апо­гея, главным образом после медленного восхождения действия и как раз перед катастрофой\*, в кульминационный мо­мент драматической кривой.

партитура театральная

Франц.: partition theatrale; англ.: score; нем.: Partitur, исп.: partitura teatral.

1. Невозможная сценическая партитура

Если музыка располагает необыкновен­но точной системой записи инструмен­тальных партий какого-либо отрывка, то у театра нет подобного метаязыка, способного дать синхронный перечень всех сценических искусств, всех кодов \* и всех систем означающих\*. Однако пери­одически режиссерам-постановщикам и теоретикам требуется язык сцениче­ской записи. Иероглифы АРТО или ГРОТОВСКОГО, gestus\* (совокупность действий) БРЕХТА, ритмические волны СТАНИСЛАВСКОГО и биомеханиче­ские схемы МЕЙЕРХОЛЬДА — таковы некоторые наиболее известные попыт­ки создания автономного сценического письма (см.: Письмо сценическое\*). За­писки некоторых режиссеров, например

СТАНИСЛАВСКОГО или БРЕХТА, представляют собой подлинное воспро­изведение спектакля. С. другой стороны, в драматическом театре трудно транспо­нировать хореографические системы записи (система ЛАБАНА, 384, 1960). Технические проблемы записи\* в насто­ящее время решаются с помощью ин­форматики (МАТЕРС, 436% 1985). Тот же вопрос встает перед семиоло­гией, стремящейся рассуждать на осно­вании достоверных данных представле­ния, но не выработавшей, однако, доста­точно гибкого и точного метаязыка. Это зависит также от природы театра, в час­тности от весьма проблематичной связи между текстом и сценой\*. Этому виду сценической партитуры очень трудно уйти от влияния метаязыка, отличающе­го сценический декупаж\* (деление на части) и описание. Запись с помощью знаков, одновременно текстовых и визу­альных (сгруппированных, например, по принципу: иконический знак/ин­декс/ символ), позволяет создать парти­туру, согласно критериям способа обо­значения (семиозиса), а не содержатель­ным критериям описываемого объекта. Трудность в том, чтобы отшлифовать эту систему, не слишком ее усложняя, в по­нятной записи ее единственного автора (как нередко бывает в заметках режиссе­ра).

2. Текст как партитура

Для «пуристов» текста, отказывающихся принять в расчет любую постановку, ибо она неизбежно искажает текст, он рас­сматривается как самоцель (в музыке, однако, ни один меломан не посмеет сказать, что он предпочитает читать БЕТХОВЕНА по партитуре, чем идти на концерт). В этой филологической пози­ции как таковой нет ничего предосуди­тельного: прежде всего, текст читается и как поэзия, особенно текст классици­стический; в нем всегда есть минимум сценических указаний, либо внешних, либо включенных в корпус пьесы. И тем не менее при простом прочтении драма­тической поэмы недостает событийного опыта представления. Быстро забыва­ется, что текст пьесы—всего лишь обед­ненный след события, свершившегося в прошлом: «Благодаря террористическо­му влиянию литературы, ощутимому на Западе к концу средних веков, запись присваивает себе статус произведения» (РЕЙ, 530,1980:187).

3. Партитура как текст

В результате расцвета постановки и «об­разного театра», которые все подчиняют размещению в пространстве и дискурсу режиссера, наблюдается возврат к тек­стовому театру и требованию создания текстовой партитуры, по точности и нормативности будущей сценической постановки сравнимой с музыкальной партитурой. Такие авторы, как Жан ВОТЬЕ, Жан ОДЮРО или Мишель ВИ- НАВЕР, пишут тексты, отмечая паузы, последовательность ходов, каденции, связки, стаккато, быстрые и медленные темпы, короче, пытаясь предусмотреть ритм\* сценического процесса выска­зывания текста. Весь вопрос в том, отку­да берется этот ритм, владеет ли им ав­тор, есть ли у него ключ к нему или он меняется при создании каждой новой постановки и произнесении актером своей роли.

'Другие коррелятивные понятия: Журнал заведующего постановоч­ной частью, Описание, Сценарий, Текст зрелищный.

'Дополнительная литература:

Theaterarbeit, 1961; Ivanov, 1977; Pavis, 1976а, 1981b.

патетическое

(От греч. pathitikos — возбуждаю­щее страсть)

Франц.: pathitique; англ.: pathetic, нем.: das Pathetische; исп.: paUtico.

Качество текста или представления, вы­зывающего живую эмоциональную ре­акцию.

Литературная категория, описывающая действие, его развитие и неожиданные повороты есть драматическое \*. Трагическое\* связано с идеей о необхо­димости и фатальности роковой судьбы, которую добровольно вызывает и при­нимает герой.

Патетическое есть способ восприятия \* спектакля, вызывающий сострадание. Невинные жертвы отданы во власть судьбы безо всякой защиты. Патетическое начало переживало свой апогей в трагедии XVII—XVIII вв. и в буржуазной драме. Но оно всегда явля­лось составляющей эмоционального и/ или коммерческого успеха (ср.: мело­драматические любовные истории, ро­маны или любовные романы с продол­жением в газетах и журналах, бессодер­жательные формулировки фашистского стиля, социалистический реализм с его безупречным, но временно непонятым героем). Некоторые теоретики возвели патетическое в ранг специфического критерия драматургии. Так, для Е. ШТАЙГЕРА «патетический дискурс в отличие от лирического языка предпо­лагает партнера, но не которого он при­знает, как в случае эпического произве­дения, а партнера, которого он пытается устранить, либо оратор убеждает слуша­теля, либо слушатель устраняется мощью дискурса» (606,1946:107). Хотя патетическое хорошо характеризует тип классического театра и игры, все-таки представляется довольно сложным уни­версализировать его как фундаменталь­ное качество театра. В этом случае сле­дует истолковывать эмоциональный и познавательный процесс театрального восприятия, что еще далеко от осущест­вления.

'Дополнительная литература: Diderot, 1758; Schiller, 1793; Hegel, 1832; Kommerell, 1940; Romilly, 1961; Eisenstein, 1976, 1978.

пауза

Франц.: pause; англ.: intermission; нем.: Pause; исп.: pausa.

См.: АНТРАКТ, МОЛЧАНИЕ

пафос

(От греч. pathos — страсть, страда­ние)

Франц.: pathos; англ.: pathos, false heroics; нем.: Pathos, falsches Pathos; исп.: pathos.

1. Качество театрального произведения, вызывающее у зрителя эмоциональное состояние (жалость, нежность, состра­дание).

В риторике пафосом именуется техника, способная возбуждать волнение слуша­теля (в противопоставление итосу — нравственному впечатлению, которое производит оратор).

Театр, в частности трагедия, прибегает к патетическому, приглашая зрителя к отождествлению себя с ситуацией или событием, воспоминание о которых по­трясает слушателя (РАСИН, КОР- НЕЛЬ).

В «Поэтике» АРИСТОТЕЛЯ пафос ха­рактеризуется как часть трагедии, кото­рая через смерть или трагическую исто­рию в жизни персонажей вызывает чув­ство сострадания (элеос) и страха \* (фо- бос), приводящее к катарсису \*. ГЕГЕЛЬ разделяет пафос на субъектив­ный и объективный. Субъективный па­фос представляет собой чувство страда­ния, подавленности и пассивности, ов­ладевающее публикой, а объективный пафос «относится преимущественно к развитию субстанционального начала в отношениях, целях и характерах, — раз­витию, которое обращено лицом к зри­телю» (300,1832:327, 340). «Таким по­будительным пафосом у каждого из дей­ствующих лиц могут быть, конечно, ду­ховные, нравственные, божественные силы, справедливость, любовь к отече­ству, к родителям, братьям, супруге и т. д.» (там же).

2. Сегодня пафос часто трактуется уни­чижительно: как слишком неестествен­ная патетика (см.: Патетическое•). Иг­ра некоторых актеров (например, в XVIII в.), драматическое письмо харак­теризуются избыточным пафосом; чрез­мерно преувеличиваются внешние эф­фекты, слишком явно давят на наши чувствительные струны. Пародии БЮХ- НЕРА и БРЕХТА на шиллеровский па­фос прекрасно демонстрируют близость этой стилизованной эмоции и смешно­го.

3« Пафос прочитывается не только на уровне текста, перенасыщенного воск­лицаниями, повторами и терминами, пе­редающими психическое состояние го­ворящего. Он проявляется также в нере­алистической жестикуляции, акценти­рующей выразительность, опирающей­ся на пластические эффекты расстанов­ки актеров, восстанавливающей живые картины (см.: ДИДРО, 1758, описание смерти Сократа и потрясения его близ­ких).

Пафос — элемент, воспринимаемый как продукт и восприятие \*, меняется с каж­дой эпохой: он может производить не шокирующий, а вполне естественный эффект. И только несколько лет спустя, прослушивая запись или просматривая фильм, вы воспринимаете его как нечто преувеличенное и искусственное. Вы­шесказанное указывает на значение идеологических кодов восприятия для определения присутствия и качества данного элемента (естественное \*).

педагогический (театр...)

Франц.: ptdagogique (tM&tre); англ.: didactic theatre; нем.: Lehrtheater, didaktisches Theater, исп.: pedagdgico (<teatro...).

См.: ПЬЕСА ДИДАКТИЧЕСКАЯ

перевод театральный

Франц.: traduction tMdtrale; англ.: translation; нем.: Ubersetzung; исп.: traduccidn.

1. Специфика перевода для сцены

Если проблемы перевода, в частности художественного, хорошо известны, то иначе обстоит дело с переводами для те­атра, особенно с целью постановки. Вряд ли учитывается ситуация высказывания, присущая театру: ситуация произнесе­ния текста актером в определенном ме­сте и в определенное время для публики, которая сразу же воспринимает и текст и постановку. Чтобы продумать процесс театрального перевода, следует обра­титься к специалисту в области теории перевода, теории литературы, режиссе­ру или актеру, заручиться их сотрудниче­ством и интегрировать акт перевода в эту транспозицию, гораздо более широкую, нежели постановка драматургического текста. В самом деле, в театре феномен перевода для сцены выходит далеко за довольно ограниченные рамки перевода текста пьесы с одного языка на другой. Пытаясь очертить круг проблем специ­фики перевода для сцены и мизансцени- рования, необходимо учитывать две оче­видности: во-первых, в театре перевод «пропускается» через тело актеров и уши зрителей; во-вторых, речь идет не про­сто о переводе с одного языка на другой, но о конфронтации и коммуникации си­туаций высказывания и разнородных структур, отделенных друг от друга про­странством и временем.

2. Взаимодействие ситуаций высказывания

Переводчик и текст перевода находятся на пересечении двух систем, к которым они в различной степени принадлежат. Переведенный текст относится одно­временно к тексту и культуре оригинала, к тексту и культуре назначения, если иметь в виду, что передача касается и текста оригинала в его семантическом, ритмическом, акустическом," коннота- тивном и т. д. измерениях, и текста на­значения в тех же измерениях, вынуж­денно адаптированных к языку и культу­ре назначения. К этому естественному для любого лингвистического перевода явлению в театре добавляется соотно­шение ситуации высказывания: послед­няя, как правило, скрыта, ибо перевод­чик большую часть времени работает с письменным текстом; случается, одна­ко, хотя и редко, что он «проигрывает» переводимый текст в конкретной поста­новке, то есть в «атмосфере» осуществ­ляемой ситуации высказывания. Но даже в таком случае, в отличие от синхронного перевода фильма, он знает, что его перевод не может сохранить свою изначальную ситуацию высказы­вания, но она предназначается для буду­щей, ему еще неизвестной или мало из­вестной ситуации высказывания. В слу­чае конкретного мизансценирования текста перевода ситуация высказывания на языке и в контексте культуры назна­чения прекрасно воспринимается. У пе­реводчика задача гораздо более сложная, ибо, переводя, он должен адаптировать потенциальную, Но прошлую ситуацию высказывания, которая ему неизвестна, к ситуации высказывания, которая будет настоящей, но также неизвестна или еще неизвестна Даже до подхода к проблеме драматургического текста и его перево­да приходится констатировать, что ре­альная ситуация высказывания (ситуа­ция текста перевода и его включения в контекст восприятия) есть компромисс между ситуациями высказывания ори­гинала и перевода.

Театральный перевод—такой же герме­невтический акт, как и любой другой, ко­торый для интерпретации текста ориги­нала состоит в выявлении некоторых важнейших черт, переведенных на дру­гой язык, в приближении этого ино­странного языка к себе, к языку перевода и его культуре при всем различии с ори­гиналом и источником. Как показал Ло- рен КРЮГЕР (382, 1986), перевод не есть поиск семантической эквивалент­ности обоих текстов, но присвоение тек­ста оригинала текстом перевода. Чтобы описать этот процесс присвоения, надо следовать за ним поэтапно от языка и культуры оригинала к конкретному зри­тельскому восприятию.

3. Серия конкретизации

Чтобы понять трансформации драма­тургического текста, написанного, пере­веденного, драматургически проанали­зированного, сценически выраженного и воспринятого публикой, надо воссоз­дать его путь в ходе последовательных конкретизации

Исходный текст (Т^) — текст без отбора и авторских формулировок. Он сам по себе поддается прочтению только в кон­тексте ситуации высказывания, в част­ности в его меж- и идеотекстовом изме­рении, а именно в его отношении к окру­жающей культуре.

А

Текст письменного перевода Т1 зависит от потенциальной и прошлой ситуации высказывания а также от ситуации будущей публики» которая воспримет текст как Т^ иТл Этот текст Т перевода представляет собой первую конкретиза­цию. Переводчик находится в позиции читателя и драматурга (в техническом значении слова), он делает выбор потен­циальных возможностей и возможных путей прохождения переводимого тек­ста. Переводчик — это драматург, кото­рый сначала должен осуществить мак- ротекстуальный перевод, а именно дра­матургический анализ вымысла (фик­ции), обобщаемого текстом. Он должен воспроизвести фабулу согласно актант- ной логике, которая кажется ему прием­лемой; он воссоздает драматургию, сис­тему персонажей, пространство и время, в которых эволюционируют актанты, идеологическую позицию автора и эпо­хи, которые проявляются в тексте, спе­цифические индивидуальные черты каждого персонажа и супрасегментные черты автора, который тяготеет к гомо­генизации всех дискурсов и системы от­кликов, повторений, реприз, соответст­вий, обеспечивающих когерентность текста оригинала. Но макротекстуаль- ный перевод возможен только по про­чтении текста, текстовых и лингвисти­ческих микроструктур и обязывает пе­реводить эти самые микроструктуры. В этом смысле театральный перевод (как и любой художественный или перевод вымысла) — не просто лингвистическая операция; она предъявляет большие требования к стилистике, знанию куль­туры, требует создания вымысла, чтобы не идти сквозь эти макроструктуры.

Б.

Драматургический текст Т2, таким обра­зом, всегда прочитывается в переводе Tl. Бывает даже, что драматург выступа­ет посредником между переводчиком и режиссером (то есть в Т^) и подготавли­вает почву для будущей постановки, си­стематизируя драматургические выбо­ры одновременно при прочтении пере­вода Т^ — в котором, как видно, чувству­ется драматургический анализ — и воз­можно, обращаясь к оригиналу Т°.

J5.

Следующий этап, в Т3,—этап испытания текста, переведенного в'ги'Г.в сопри­косновении со сценой: это конкретиза­ция сценического высказывания. На этот раз ситуация высказывания нако­нец, осуществилась; она «погружена» в публику, в культуру языка перевода, — сразу же опробируется текст. Постанов­ка в смысле сопоставленияхитуации высказывания, вероятность Tl и актуа­лизация предлагает зрелищный текст, побуждая изучать все возможные соотношения между текстовыми и сце­ническими знаками.

Г.

Но партия еще не окончена, ибо нужно, чтобы зритель воспринял эту сцениче­скую конкретизацию^ и в свою очередь усвоил ее: этот последний этап можно назвать рецептивной конкретизацией или рецептивным процессом высказы­вания. Это момент, когда текст оригина­ла наконец достиг цели: зритель вовле­чен в процесс конкретной постановки. Он усваивает текст только в результате ряда конкретизаций, «промежуточных» переводов, которые на каждом этапе со­кращают и расширяют текст оригинала, превращают его в процесс поиска тек­ста, его созидания. Не будет преувеличе­нием сказать, что перевод представляет собой одновременно драматургический анализ (Т^—Т^), постановку (Т3) и обра­щение к публике (Т^), взаимно игнори­рующие друг друга.

4. Условия восприятия театрального перевода

А. Герменевтическая компетенция публики

Как видно, перевод приводит в конечном счете к конкретизации восприятия, ко­торая, наконец, высказывает суждение об употреблении и смысле текста ориги­нала!^ Иными словами, о значении ко­нечных условий переведенного выска­зывания, кстати условий весьма специ­фических в случае с театральной публи­кой, которая должна слышать текрт и в частности понимать, что побудило пере­водчика предпочесть тот или иной вы­бор, представлять тот или иной кругозор публики (ЖОСС). Именно в самооценке и оценке другого переводчик определяет пригодность перевода Но перевод зави­сит от многих других факторов, в частно­сти от иной компетенции.

Б. Ритмическая, психологическая,

аудитивная компетенция будущей публики

Эквивалентность или по крайней мере ритмическая и просодическая транспо­зиция текста оригинала fl^) и текста сценической конкретизации (Т^) часто считается непременным качеством хо­рошего перевода. Действительно, следу­ет учитывать форму переведенного со­общения, в частности длительность и ритм, от него неотъемлемые. Но крите­рий того, что должно быть сыграно или сказано, одновременно пригоден для контролирования способа восприятия произносимого и возможного текста, со­ответствующего норме хорошей игры и правдоподобия. Очевидно, что актер должен быть физически способен про­износить и играть свой текст. Требуется избегать благозвучия, немотивирован­ных ходов означающего, нагроможде­ния деталей в ущерб быстрого охвата це­лого. Это требование текста, пригодного для игры и произнесения, может тем не менее привести к норме благозвучной речи, к упрощению риторики фразы или чисто дыхательному и артикуляционно­му исполнению актера (ср. переводы ШЕКСПИРА). В постановочной работе существует опасность банализации под предлогом, что текст «удобен для произ­несения».

Что касается коррелятивного понятия текста, удобного для слуха или восприя­тия, оно также зависит от публики и ее способности эмоционально оценивать текст и вымысел. Кстати, современная постановка не признает более этих норм фонической коррекции, ясности дис­курса или приятного ритма. Этим норма­тивным критериям удобного или прият­ного текста приходят на смену другие.

5. Перевод и его постановка

А. Смена ситуации высказывания

Перевод в Т3, уже взятый для конкрет­ной постановки, подключен к ситуации сценического высказывания благодаря системе дейктических слов. Едва это происходит, в переведенном тексте можно убрать термины, которые понят­ны только в контексте их высказывания. Драматургический текст, как известно, часто пользуется дейктическими слова­ми, личными местоимениями, паузами или переводит в сценические указания описания людей и вещей, пока поста­новка не восполнит текст. Это свойство драматургического текста, тем более его сценического перевода по­зволяет актеру заменять текст всякого рода акустическими, пластическими, мимическими, а также связанными с по­ложениями тела приемами. Вступает в силу ритмическое овладение актера дра­матургическим текстом, интонация, бо­лее красноречивая, чем пространная речь, фразировка, укорачивающая или удлиняющая когда угодно тирады, структурирующая или разрушающая текст, — таковы пластические приемы, обеспечивающие движение между сло­вом и телом.

Б. Перевод какмизансценирование

Среди переводчиков и режиссеров две школы противостоят друг другу в вопро­се сценического перевода: в этом споре не способствует решению категорич­ность суждений, но он мог бы прояс­ниться в теории множества конкретиза- ций.

1). Для переводчиков, жаждущих само­стоятельности, считающих, что их рабо­та может публиковаться в неизменном виде, что перевод не связан с определен­ной постановкой и что он не обязательно полностью детерминирует постановку, он дает свободу действий режиссерам.

2). Большего доверия заслуживает про­тивоположный тезис, который едва ли не приспосабливает перевод к постанов­ке, ибо текст перевода уже содержит соб­ственную постановку и управляет ею.

6. Теория слова-жеста

Речь идет о соединении жеста и слова. Это специфическая для определенного языка и определенной культуры вывер­ка ритма (пластического и вокального) и текста. Надо уловить манеру, с помощью которой текст оригинала, а затем ориги­нальная постановка ассоциируют некий тип пластического и ритмического вы­сказывания с текстом; затем происходит поиск эквивалентного и соответствую­щего языку перевода жеста-слова. Та­ким образом, для осуществления пере­вода драматургического текста необхо­димо составить зрительный и пластиче­ский образ этого жеста-слова на языке и в культуре оригинала, чтобы попытаться приспособить его на основе слова-жеста языка и культуры перевода.

'Дополнительная литература:

ТШгге public, N 44, 1982; Kruger,

1986; Pavis, 1987.

перемещение

Франц.: parcours; нем.: Parcours;

исп.: itinerario.

Своеобразной реакцией на традицию, согласно которой зритель — пассивное существо, «привязанное» к своему крес­лу и сидящее лицом к сцене, стало жела­ние «переместить» публику во время спектакля и относительно сценографии \*: декорация перестает быть неподвижной (как для актера, так и для публики), ста­новится объектом, бегло обозреваемым «деконструирующим» взглядом, чаще всего благодаря физическим перемеще­ниям публики перед игровыми площад­ками, подмостками, витринами, залами, различными местами или выставленны­ми предметами. Ритуал движения совер­шается иногда подобно обрядовым пе­ремещениям. Таковы спектакли «Не­истовый Орланд», поставленный в 1969 г. Лукой РОНКОНИ, или «1789 и 1793» — в Театре Солнца, «Shakespeare's Memory» в постановке Питера СТЁЙНА (1976) или «Нелюбовь» КАНА в Театре комедии (1980).

Перемещение в сценографии побуждает зрителя к восприятию декорации не как застывшей и законченной, а такой, где взгляд ложится по-разному в разные мо­менты спектакля, в зависимости от све­та, расстановки актеров. Зритель сози­дает сценографию и отчасти сам спек­такль в зависимости от пауз, изменений режима: декорация уже не подавляет его, он ее моделирует в согласии с действием и исполнителем. Перемещаясь, зритель оценивает уровни спектакля, остраняет- ся от него или включается в него, особен­но внимателен к его острыми моментам. Постановка—расстановка предмета от­носительно взгляда — требует размыш­ления о восприятии зрителя, о том, что этот взгляд воспроизводит, исходя из сценографических пропорций. Перемещение материлизует свободу движений близко к изобразительным искусствам или игре (про1улка или хэп­пенинг\*), создает множественные обра­зы применительно к театральному, тек­стовому или сценическому объекту, ко­торый уже не воспринимается линейно и однопланово, но вспыхивает разными бликами и «звездами».

переодевание

Франц.: dtguisement; англ.: disguise; . нем.: Verkleidung, исп.:

desdoblamiento.

Возможности переодевания

Изменение облика персонажа, меняю­щего свою идентичность одновременно с костюмом и маской\* либо без ведома других персонажей и публики, либо на глазах у некоторых персонажей и публи­ки. Превращение может быть индивиду­альным (одно лицо выдает себя за дру­гое); социальным (сословная перемена: МАРИВО); политическим (например «Мера за меру»); возможно изображение лица другого пола (БОМАРШЕ). Переодевание — часто применяемый технический прием, например, в коме­дии ради создания всевозможных дра­матически занимательных ситуаций: недоразумений, квипроквонеожидан­ных развязок \*, театра в театре согля­датайства. Оно «сюр-театрализирует» драматическую игру, которая основыва­ется уже на понятии роли \* и персонажа изменяющих облик актера, показывая таким образом не только сцену, но и взгляд, обращенный на сцену. Переоде­вание представляется как правдоподоб­ное (в реалистической игре) или как дра­матическая условность \* и драматурги­ческая техника, необходимые автору для передачи информации от одного харак­тера к другому, для облегчения развития интриги и приведения ее к развязке в конце пьесы (МАРИВО, МОЛЬЕР).

2. Важнейшая театральная ситуация



В театральном переодевании нет ничего исключительного; более того, это важ­нейшее положение, ибо актер играет с целью изображения другого человека, и его персонаж, как в жизни, предстает пе­ред другими людьми в различных мас­ках, в зависимости от своих желаний и планов. Переодевание есть признак те­атральности, театра в театре, и приема перспективы, уходящей в бесконеч­ность\*. Этот прием невозможен без со­участия публики, которой предлагается принять эту материализованную услов­ность — переодевание. «Правда в театре — не есть правда реальности. Но ис­пользуемый должным образом травести вовлекает все театральные представле­ния в более или менее неизбежную транспонировку» (ДАЛИН, 203, 1969:195).

3. Формы переодевания

Изменение облика персонажа проис­ходит чаще всего благодаря смене кос­тюма или маски (т. е. условности, соот­ветствующей данному персонажу); оно сопровождается также переменой в языке и стиле, в поведении или смеше­нии подлинных мыслей и чувств. «Пе- реодевание-сигнал» указывает зрителю или персонажу на очевидную времен­ную маскировку. «Переодевание-голо- воломка», напротив, дезориентирует присутствующих: ориентира нет, и, как на костюмированном балу, один обма­нывает другого.

Идеологическая и драматургическая функция переодевания бесконечно разнообразна, хотя в большинстве слу­чаев переодевание дает повод для раз­мышлений о реальности и видимости МАРИВО), о подлинности личности ПИРАНДЕЛЛО, ЖЕНЕ), о распозна­нии истины. В ходе интриги переодева­ние чревато конфликтами, ускоряет разоблачения, дает разнообразный об­мен информацией и приводит к «пря­мым» конфронтациям между полами и классами. Будучи проявляющим ракур­сом, переодевание есть идеальная дра­матическая условность для того, кто желает идентифицировать протагони­стов и определить их эволюцию. Оно играет роль платоновского герменев­тического обнаружения скрытой от глаз истины, предстоящего действия и заключения пьесы. Его функция не­редко ниспровергающая, ибо переоде­вание позволяет размышлять о дву­смысленности полов и взаимозаменяе­мости индивидов и классов (ШЕКС­ПИР, БРЕХТ).

ПЕРЕОДЕВАНИЕ (КОСТЮМИРОВКА)

Франц.: travestissemenf, а н г л.: travesty, нем.: Travestie; исп.: disfraz.

См.: ПОДМОСТКИ

ПЕРИПЕТИЯ

(От греч .peripeteia — неожиданная

перемена)

Франц.: piripitie; англ.: peripety,

нем.: Peripetie; исп.: peripecia.

Неожиданный поворот ситуации или действия,резкая перемена \*.

1. В техническом смысле слова перипе­тия происходит в момент, когда судьба героя делает неожиданный поворот. Со­гласно АРИСТОТЕЛЮ, это переход от счастья к несчастью или наоборот. ФРЕЙТАГсчитает, что это «трагический момент, который в результате неожи­данного, хотя и правдоподобного собы­тия в контексте ранее изложенного дей­ствия отклоняет поиск героя и основное действие в новом направлении» {249, 1857).
2. В современном смысле перипетия уже не связывается с трагическим моментом пьесы; она означает взлеты и падения действия («путешествие с приключени­ями») или эпизод, следующий за силь­ным моментом действия («остальное было всего лишь перипетией»).

ПЕРСОНАЖ

Франц.: persomtage; англ.: character,

нем.: Person, Figur, исп.: personaje.

В -театре персонаж легко заимствует об­лик и голос актера. Однако, несмотря на «очевидное» тождество живого человека и персонажа, последний в древнегрече­ском театре был только маской — персо­ной {persona), — соответствовавшей дра­матической роли. Постепенно слово persona стало приобретать значение оду­шевленного существа, личности, и теат­ральный персонаж стал создавать иллю­зию человека.

1. Исторические метаморфозы персонажа

А Персонаж и лицо

В древнегреческом театре persona — ма­ска, роль, исполняемая актером; она не соотносится с персонажем, нарисован­ным автором пьесы. Актер отделен от своего персонажа, он только его испол­нитель, а не воплощение, вплоть до того, что в его игре разъединяются жесты и слова. Вся последующая эволюция за­падного театра ознаменована полным поворотом этой перспективы: персонаж все более и более отождествляется с ак­тером, его воплощающим, и превраща­ется в психологическую и моральную, сущность (сходную с другими людьми), на которую возложено произведение эф­фекта идентификации\*. Этот симбиоз персонажа и актера, достигающий куль­минации в эстетике большого романти­ческого актера, представляет наиболь­шие трудности в анализе персонажа

Б. История пути

Эволюция вырисовывается с первых шагов буржуазного индивидуализма, Возрождения и классицизма фОККАЧ- ЧО, СЕРВАНТЕС, ШЕКСПИР), дости­гает апогея с 1750 г. до конца XIX в., когда буржуазная драматургия находит в яркой человеческой индивидуальности типичного представителя^стремлений к выполнению центральной роли в произ­водстве благ и идей.

По крайней мере в наиболее точной и определенной форме персонаж фигу­рирует в такой буржуазной драматур­гии, которая стремится превратить его в миметический субститут своего со­знания: такова сила страстей у ШЕКС-

ПИРА, где персонаж с трудом склады­вается в свободный и независимый ин­дивидуум. В эпоху классицизма во Франции он все тяжелее подчиняется абстрактным требованиям универсаль­ного или примерного действия, так как не обладает характерными чертами оп­ределенного социального типа (за иск­лючением буржуазной драмы). В нача­ле XVIII в. он еще колеблется, надо ли отдавать все силы борьбе против фео­дализма, и цепляется за кодифициро­ванные формы commedia dell arte\* (в частности, в Итальянском театре, у МАРИВО), а также в устаревших структурах неоклассицизма (ВОЛЬ­ТЕР). Только у ДИДРО в его буржуаз­ной драме персонаж определяется ус­ловиями, а не абстрактным и чисто психологическим характером \*. Работа, семья (а в XIX в. — Родина) определя­ют среду, где скопированные с дейст­вительности персонажи эволюциони­руют до воцарения натурализма. В это время обнаруживается противополож­ная тенденция: персонаж начинает растворяться в символистской драме, где тени, цвета и звуки, соотносящиеся друг с другом, населяют универсум (МЕТЕРЛИНК, СТРИНДБЕРГ, КЛО- ДЕЛЬ). Это растворение подтвержда­ется и в дальнейшем: персонаж рас­членяется в эпической драматургии экспрессионистов и БРЕХТА — демон­таж персонажа в пользу фабулы\*, во имя историчности и разрушения ре­альности, подвергаемой критике, кла­дет конец его «мизансцене». Сюрреа­листический персонаж возрохедает не­кий центр, где переплетаются мечта и реальность; возникает саморефлексия персонажа (ПИРАНДЕЛЛО, ЧЕХОВ), когда уровни реальности переплетают­ся в игре театра в театре\* и «персо­нажа в персонаже».

2. Диалектика между персонажем и действием

ПЕРСОНАЖ

Любой театральный персонаж соверша­ет действие (даже если, как у БЕККЕТА, он практически ничего не делает), и, на­оборот, для постановки любого действия нужны протагонисты, будь то живые лю­ди или просто актанты\*. Из этой кон­статации следует основополагающая для театра и любого повествования \* идея Диалектики действия\* и характера. При таком обмене возможны три варианта модальности.

Л

Действие является основным элемен­том потиворечия и определяет все ос­тальное. Это тезис АРИСТОТЕЛЯ: «...не для того ведется действие, чтобы подра­жать характерам, а [наоборот], характе­ры затрагиваются [лишь] через посред­ство действий; таким образом, цель тра­гедии составляют события, сказание, а цель важнее всего» (1450а). Персонаж здесь агент, и главное — показать раз­личные фазы его действия в хорошо «увязанной» интриге. Отметим, что се­годня происходит возврат к этой кон­цепции действия как двигателя драмы: драматурги и постановщики не желают более исходить из заранее обдуманной идеи персонажа и «объективно» пред­ставляют действия, не заботясь о том, чтобы оправдывать их психологическим анализом мотивировок (см.: ПЛАН- ШОН в постановках классицистиче­ской драматургии).

Б.

П

Действие есть второстепенное следст­вие анализа характеров: драматург, та­ким образом, не слишком заботится о том, чтобы ясно выражать соотношение двух элементов. Такова концепция клас­сицистической драматургии, или, точ­нее, французской трагедии ХУЛ в. Так, у РАСИНА персонаж выступает как мо­ральная сущность, он ценен своей тра­гической оппозицией, ему нет нужды пе­реходить прямо к действию, ибо он и есть это действие: «...говорить — значит делать, Логос берет на себя функции Праксиса и замещает собою Праксис: все разочарование мира концентрирует­ся и искупается в слове, поступок опу­стошается, язык наполняется» (БАРТ, 59, 1989:206). Персонаж достигает здесь степени де-возврата в своем эс- сенциализме: он определяется одной лишь своей сущностью (трагическим), качеством (скупостью, мизантропией) или списком физических и моральных амплуа \*. В этих условиях персонаж не­расчленим, он тяготеет к тому, чтобы стать автономным индивидуумом. Поз­днее подобное произойдет с эстетикой натурализма: персонаж уже не есть иде­ально и абстрактно определенное суще­ство, но остается субстанцией (на этот раз определенной социально-экономи­ческой средой), самодостаточной и вме­шивающейся в действие только как ее следствие, будучи не в состоянии сво­бодно включиться в его процесс.

в.

Действие и актант не противоречат друг другу в функционалистской теории по­вествования и персонажей, они допол­няют друг друга; персонаж отождествля­ется как актант сферы действий, при­надлежа ей безраздельно; действие раз­лично в зависимости от того, совершено ли оно актантом, актером \*, ролью \* или типом\*.

Г.

Родоначальником диалектической кон­цепции действующего персонажа явля­ется В. ПРОПП (518,1929). Поедедую- щие теории повествования (ГРЕЙMAC, 281, 1966; БРЕМОН, 118,1973; БАРТ, 59,1966а) используют этот принцип, от­тачивая анализ в соответствии с различ­ными фазами, неизбежными в любом повествовании, и с собственно драма­тургическими функциями (СУРИО, 603, 1950). Таким образом, намечаются не­сколько обязательных путей действия и определяются его основные сочлене­ния. Кроме этого «горизонтального» анализа, делаются попытки исследовать персонаж вглубь: просматриваются не­сколько уровней или слоев реальности, от общего к частному (см. табл.).

3. Персонаж как знак в более широкой системе

Персонаж (называемый иначе агентом, актантом или актером) рассматривается как структурный элемент, организую­щий этапы повествования, конструиру­ющий фабулу, ведущий повествователь­ный материал вокруг динамической схе­мы, концентрируя в ней пучок знаков в оппозиции со знаками других персона­жей.

Для существования действия и героя\* надо, чтобы было определено семанти­ческое поле, обычно закрытое для героя, а последний преступил бы закон, запре­щающий ему вход. Как только герой «выходит из тени», беспрепятственно расстается со своим окружением, для то­го чтобы проникнуть в «чужое владение», включается механизм действия. Дейст­вие прекратится лишь тогда, когда пер­сонаж обретет свое первоначальное со­стояние или достигнет положения, при котором его конфликт исчерпан. Персо­наж пьесы определяется серией отличи­тельных черт: герой/злодей, женщи­на/мужчина, ребенок/взрослый, лю­бовник/нелюбовник и т. д. Названные бинарные черты создают из него пара­дигму, перекрещивание противоречи­вых свойств. Это приводит к полному разрушению концепции персонажа как неделимой сущности: между строк всег­да имеет место раздвоение характера и отсылка к его противоположности. Эф­фект остранения БРЕХТА содержит не что иное, как применение этого струк­турного принципа, показывая двойст­венность персонажа и проистекающую отсюда невозможность для зрителя отождествлять себя с этим раздвоенным существом. .

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  | **Примеры** |
| **Частное Общее** | **индивид характер настроение**  **актер**  **роль**  **тип**  **положение стереотип аллегория архетип актант \*** | **Гамлет мизантроп . сэр То би**  **Двенадцатая ночь») любовник ревнивец солдат коммерсант слуга-плут смерть**  **принцип удовольствия поиск выгоды** |
|  | ***Степени реальности персонажа*** | |

Из этих последовательных расчленений следует не распад понятия персонажа, но классификация в зависимости от черт характера и особенно взаимоотношений всех протагонистов драмы: последние сводятся к совокупности дополняющих черт, и дело доходит даже до понятия интерперсонажа, гораздо более полез­ного для анализа, чем прежнее мифиче­ское понимание индивидуальности ха­рактера. Нет опасности в том, что теат­ральный персонаж «расщепляется» на множество контрастных знаков, ибо, как правило, он всегда воплощается одним актером. И в этом основополагающий признак его семантической природы.

4. Семантика персонажа

1. Семантический аспект Персонаж в облике актера «позирует» прямо перед зрителем (ostension — оче­видность, открытость). Вначале он не означает ничего, кроме самого себя, ри­суя образ (знак иконический\*) своей вы­мышленной внешности, производя эф­фект реальности\* и идентификации\* (тождества). Этот параметр места и вре­мени («здесь и сейчас»), непосредствен­ности и аутореференции (отсылки к са­мому себе) составляет то, что БЕНВИСТ (<83, 1974) называет семантическим па­раметром, глобальным значением зна­ковой системы.

Б. Семиотический аспект Персонаж интегрируется также в систе­му других персонажей; он представляет ценность и значимость ввиду различия в семиологической системе, состоящей из соотнесенных единиц. Это винтик в це­лом механизме характеров и действий. Некоторые черты его личности сравни­мы с чертами других персонажей, и зри­тель манипулирует этими признаками, как картотекой, где любой элемент от­сылает к другим элементам. Эта функци­ональность и способность монтажа/де­монтажа превращают его в податливый материал, в котором возможны любые комбинации.

1. Персонаж как «меняла» Двойная принадлежность персонажа к семантике и семиотике превращает его во вращающийся указатель между собы­тием и его дифференциальным значе­нием внутри структуры вымысла. Буду­чи «менялой», находящимся между со­бытием \* и структурой \*, персонаж при­водит во взаимодействие несовмести­мые иначе элементы: во-первых, эф­фект реальности, отождествления и все проекции, на которые способен зритель; во-вторых, семиотическую интеграцию в систему действий, характеров и, в более широком смысле, в универсум театраль­ного смысла, семиотизацию сцены и ее логическое функционирование. Это взаимодействие между семантиче­ским и семиотическим параметрами до­ходит до подлинного обмена, составля­ющего функционирование театрального значения. Все, что относится к области семантики (присутствие\* актеров, оче­видность, иконичность сцены, событие спектакля), действительно может быть пережито зрителем, но также использо­вано и интегрировано для системы вы­мысла и в конечном счете драматиче­ского универсума: любое событие под­дается семиотизации\*. Напротив, диа­лектически все системы, которые мы смогли выстроить, обретают театраль­ную реальность только в момент иден­тификации и эмоций, испытываемых при созерцании спектакля. Зрелищное событие и структура действия и персо­нажей взаимно дополняются и спососб- ствуют наслаждению театральным представлением.

Г. Персонаж прочитанный и персонаж

увиденный Театральный персонаж должен быть воплощен актером, а не ограничиваться существованием на бумаге, о котором известно лишь имя, длина тирад и кое- какая непосредственная информация, исходящая от него самого и других геро­ев, и непрямая — от автора. Благодаря актеру персонажи обретают точность и плотность, которые переводят его из по­тенциального состояния в иконическое. Однако этот физический и событийный аспект персонажа как раз и есть специ­фически театральное и самое значи­тельное для восприятия спектакля. Все, что мы можем читать между строк о пер­сонаже (его внешность, среда, где он действует), властно определяется поста­новкой: это сокращает наше воображае­мое восприятие роли, но расширяет в то же время перспективу, которую мы не могли вообразить, изменяя ситуацию высказывания и одновременно интерп­ретацию. высказанного текста. Разумеется, можно сравнивать персо­наж прочитанный и персонаж увиден­ный, но обычно, воспринимая представ­ление, мы имеем дело только со вторым. В этом смысле наша ситуация — когда мы не знакомы с пьесой, которую соби­раемся увидеть — глубоко отличается от ситуации режиссера. В нашем анализе мы идем от созданного на сцене персо­нажа, который одним уже своим положе­нием лица, говорящего текст, будучи элементом драматической ситуации, на­вязывает нам интерпретацию текста и всего спектакля. Точка зрения читателя и «идеального» зрителя непримиримы: первый требует, чтобы игра актеров со­ответствовала его собственному пони­манию персонажей и того, что с ними происходит, второй довольствуется от­крытием смысла текста благодаря ин­формации, которую несет постановка, и созерцание того, доносит ли спектакль текст ясно, умно, ярко или противоречи­во (см.: Визуальное и текстуальное\*). Однако некоторое урегулирование про­исходит при восприятии персонажа в процессе чтения (читателем) и просмот­ра спектакля (зрителем). Персонаж кни­ги визуализируется только тогда, когда мы добавляем информацию к его физи­ческим и моральным характеристикам, высказанным эксплицитно, когда мы воссоздаем его портрет на основе раз­розненных элементов (процесс заклю­чения и обобщения). Напротив, для сце­нического персонажа есть слишком много деталей, воспринимаемых визу­ально, чтобы мы были в состоянии их учесть в своем суждении. Нам необходи­мо абстрагировать относящиеся к делу черты, привести их в соответствие с тек­стом ради интерпретации, кажущейся нам правильной, и упростить слишком богатый сценический образ (процесс абстракции и стилизации).

Д. Персонаж и дискурс Кажется, что театральный персонаж — автор своих дискурсов\* (в том и состоит обман, но одновременно и сила и убеди­тельность).

На деле истина как раз в противополож­ном: персонаж создают его дискурсы, прочитанные и интерпретированные режиссером. Эта очевидность забывает­ся, когда видишь уверенную игру этого неистощимого собеседника. Но, с дру­гой стороны, персонаж говорит и озна­чивает не только то, что прочитанный текст по видимости значит, его дискурс зависит от ситуации высказывания, от собеседников, от правдоподобия и веро­ятности того, что он может сказать в дан­ной ситуации. Понять персонаж — зна­чит уметь сочленить текст и сцениче­скую ситуацию и в то же самое время — ситуацию и то, как она высвечивает текст. То есть взаимно прояснять сцену и текст, процесс высказывания и его ре­зультат.

Важно уяснить конструкцию персонажа, сообразуясь с очень разными модально­стями информаций, которые нам о нем сообщаются: надо обращать внимание, пишет АРИСТОТЕЛЬ в «Поэтике», «на лицо, действующее или говорящее, и на то, кому, когда, как и для чего было это сказано или сделано...» (1461а). Таким образом, лучше завести карточку на имя каждого персонажа, указывать и сравнивать То, что он говорит и что дела­ет, что о нем говорят и что с ним делают, чем полагаться на интуитивное видение его внутреннего мира и его личности. Следовательно, анализ персонажа при­водит к анализу его дискоса: надо по­нять, каким образом персонаж одновре­менно и источник дискурса (он выска­зывается в зависимости от своей ситуа­ции и своего «характера»), и его продукт (он не что иное, как человеческое изо­бражение своих дискурсов). Зрителя, од­нако, волнует, что персонаж никогда не является владельцем своего дискурса и что этот дискурс часто переплетает не­сколько «нитей» различного происхож­дения: персонаж — почти всегда более или менее гармоничный синтез не­скольких дискурсивных построений, и конфликты между персонажами никогда не являются спорами между позициями идеологическими и дискурсивными, различными й однородными (ПАВИ, 490, 1986а). Это еще одно основание, чтобы не доверять эффекту реальности, создаваемому персонажем, и не превра­щать его в абсолютную дискурсивную и актантную единицу.

5. Смерть или выживание персонажей?

В конце этого эксперимента над персо­нажем можно опасаться, что он не пере­живет деконструкцию и утратит свою тысячелетнюю роль опоры знаков. Ре­жиссер О. КРЕЖКА недавно с тревогой спрашивал, не приведет ли семиологи- ческая перспектива к тому, что актер превратится в обезьяну, заключенную в замкнутую систему знаков (380,1971:9). Кажется, можно его успокоить: несмот­ря на «констатируемую» смерть персо­нажа романа, расплывчатость контуров характеристик во внутреннем монологе, не представляется очевидным, что театр может «сэкономить» на персонаже и тот растворится в списке свойств или зна­ков. То, что он делим, что он уже не пред­ставляет собой чистое самосознание, где совпадают идеология, дискурс, мораль­ный конфликт и психология, ясно со времен БРЕХТА и ПИРАНДЕЛЛО. Это, однако, не значит, что современные тек­сты и постановки не обращаются к акте­ру и хотя бы к эмбриональным персона­жам. Перестановки, раздвоения, гроте­скные разрастания персонажей, в сущ­ности, лишь высвечивают проблему раз­деления психологического и обществен­ного сознания. Они вносят свой вклад в дело разрушения сюжета и устаревшего гуманизма Но они бессильны против созидания новых героев или антигеро­ев\*: положительных героев так называ­емого социалистического реализма, ге­роев, созидаемых бессознательным, па­родийной фигуры паяца или маргинала, героев рекламных мифов или контр­культуры. Персонаж не умер, он просто стал полиморфным и трудноопредели­мым. В этом единственный шанс его вы­живания.

•Другие коррелятивные понятия: Мотивация, Характеристика. 'Дополнительная литература:

Dictionnaire des personnages litt&aires, 1960; Stanislavsky, 1966; Pavis, 1976b; Ubersfeld, 1977a; Hamon, 1977; Abirached, 1978; Suvin, 1981.

ПЕРСПЕКТИВА

(От лат. perspicere — ясно вижу) Франц.: perspective; англ.: perspective; нем.: Aussichtspunkt; исп.: perspectiva.

1. Визуальная перспектива

Поскольку театр воздействует на зри­тельное восприятие, перспектива пред­ставляет собой конкретный угол зрения, под которым сцена воспринимается зрителем, а также способ представления сценического действия: «В самом деле, театр является практикой, позволяющей рассчитывать визуальное положение ве­щей: если я помещаю спектакль в такое- то место, то зритель видит то-то; если я его помещаю в другое место, он этого не видит, и я могу воспользоваться этим ук­ромным местечком, чтобы создать ил­люзию: сцена есть линия, пересекающая оптический пучок, очерчивающая гра­ницу и как бы фронт его рассеивания» (БАРТ, 59,1973b: 185). Постановщик выстраивает декорации и располагает актеров одновременно со­гласно логике их отношений в данный момент времени и с учетом того, как об­раз предстанет перед публикой. В соот­ветствии с концепцией, по которой сце­на является кубом-фрагментом «вы­ставленной в витрине» (Guckkastenbuhr пе) реальности, зритель как бы замирае? в точке схода линий сцены; он неизбеж­но становится пассивным существом и наблюдателем, легко поддающимся ил­люзии. Создается впечатление, что все концентрируется и разыгрывается в по­ле его зрения. Напротив, единственная перспектива не позволяет воспринимать пространство круговой или разорванной игры, окружающее зрителя. Перспекти­ва — это динамичный драматургический элемент, вынуждающий публику «при­спосабливать», а следовательно, при­вносить момент относительности и ог­раничивать свое видение вещей. Не сле­дует, однако, прямо переносить понятие реального видения на объективную и поддающуюся измерению данность эмоционального и интеллектуального участия зрителя, поскольку соучастие зависит от многих других факторов вос­приятия \*: структура действия и способ представления событий, иллюзионист­ская или «остраненная» игра актеров, отождествление с героем или опреде­ленной точкой зрения. Эти элементы принадлежат уже внутренней перспек­тиве персонажей, их то чке зрения \* в вы­мышленном универсуме.

2. Перспектива персонажей

Это точка зрения характера на мир и дру­гие характеры, совокупность взглядов, мнений, знаний, система ценностей и т. д. Различные перспективы можно сравнивать только по отношению к од­ному и тому же определенному предме­ту, точно так же перспективы персона­жей имеют смысл по отношению к одно­му и тому же вопросу, чаще всего конф­ликту интересов или ценностей, сужде­нию о реальности. Сопоставительная работа проделывается сначала драма­тургом, распределяющим дискурсы между персонажами, а затем зрителем, воспринимающим их взгляды на мир. Изучение точек зрения зиждется на до­пущении, что каждый персонаж облада­ет независимым сознанием и наделен драматургом способностью выносить суждение и излагать свои разногласия с другими персонажами. В театре это до­пущение усиливается присутствием ак­теров/персонажей, обменивающихся репликами, которые кажутся их собст­венными. Говоря о перспективе, мы под­вергаем себя опасности психологизации этого понятия, рискуем приписать его сознанию, в действительности не суще­ствующему, и не соотнести со специфи­ческой дискурсивной формой или инс­танцией. Объективное сравнение всех точек зрения невозможно только пото­му, что дискурсы персонажей не кальки­руются с дискурсов реальных людей, а драматическое письмо не является ими­тацией живых диалогов, заимствован­ных из повседневной жизни. Перспекти­вы создаются в ходе драматургической и графической работы автора. Только он определяет центральную перспективу (даже если она неопределенна, противо­речива и неизвестна ему). Таким обра­зом, перспектива каждого персонажа сверхпредопределена «авторской» перс­пективой.

Имея в виду вышесказанное, анализ ин­дивидуальных перспектив и особенно глобальной перспективы «желаемого» или подсказанного автором восприятия остается чрезвычайно важным для дра­матургического анализа. Он делает воз­можным наше суждение о персонажах, а следовательно, и наше отождествле­ние\* или критическое остранение.

3. Определение индивидуальных перспектив

Если не считать монолога \* и реплики\* в сторону, когда персонаж прямо излагает то, что думает, мы всегда должны вос­станавливать точки зрения главных дей­ствующих лиц. Чтобы судить о действии, показанном на сцене, нужно поставить себя на место каждого персонажа и дога­даться о его точке зрения на действие. Любая информация имеет косвенное значение для всех других персонажей, поскольку можно предположить, что каждый из них говорит только то, что делает его оригинальным и отличает от других. Постепенно мы можем сопоста­вить контексты\* фигур и установить собственную систему ценностей, а затем принять решение о том, кому симпати­зируем. Спустя некоторое время (до­вольно часто сразу же после экспози­ции) характеризация становится на­столько точной, позиции очерченными, что мы делаем окончательный выбор, и фигуры не могут застать нас врасплох, разве что когдаречь идет об особой дра­матургической технике, и «добрый» вдруг становится злым, а убийцей ока­зывается тот, кто не внушал никаких по­дозрений, и т. д.

Обрисовав таким образом топологию, мы выделяем структуры этих точек зре­ния:

* группировка по сходству или оппози­ции взглядов;
* сопоставление точек зрения; зависи­мость одной точки зрения от другой;
* создание актантной системы; опреде­ление доли истинности каждого актан­та
* сопоставительная значимость виде­ний;
* фюкусирование интереса и отделение второстепенного.

Эти вопросы, которые ставят перед на­ми персонажи, помогают формирова­нию смысла и в итоге поис^ централь­ной перспективы — результата частных перспектив, идеологического центра произведения.

4. Центральная перспектива

Центральная перспектива не всегда вы­водится из структуры совокупности ин­дивидуальных перспектив. В настоящее время теория восприятия пытается оты­скать в пьесе образ подразумеваемого зрителя (или идеального сверхзрителя, к которому сходятся все смысловые нити пьесы и который был бы идеальным воспринимающим лицом, «подразуме­вающимся» автором).

Л Схождение перспектив

Схождение перспектив имеет место, когда наши симпатии недвусмысленно направлялись к герою: таким образом, не вызывает сомнения, что перспектива «лжесвятоши» Тартюфа негативна; даже если нам не говорят, какая перспектива является положительной, мы хотя бы знаем, к чему склоняется МОЛЬЕР. Ча­сто средний между двумя крайностями путь представляется в качестве положи­тельного решения (классицистическая комедия).

Б. Расхождение перспектив

Автор отказывается делать вывод (кто прав—Альцест или Филинт?) или путает следы (не имеет значения, прав ли Вла­димир или Эстрагон в «В ожидании Го- до»!). Или же каждый, каждая социаль­ная группа избирает свою положитель­ную перспективу (перспектива хозяев или слуг у МАРИВО).

В. Идеологическая неразрешенность

Именно зрителю предстоит в конце концов определить свое место по от­ношению к хитросплетению точек зре­ния. Эта неразрешенность драматиче­ского текста и является его идеологи­ческим центром. Идеология проявля­ется как представление идей и как про­вокация реакции/восприятия зрителя. Если произведение обращается с воп­росом или провоцирует подразумевае­мого зрителя, то его глобальная перс­пектива оказывается в этой слепой точке извечного становления художе­ственного и идеологического смысла

'Дополнительная литература: Uspenski, 1972; Pfister, 1977:225- 264; Fieguth, 1979; Pavis, 1980c; Francastel, 1983.

ПЕРФОРМАНС

Франц.: performance; англ.: performance; нем.: Performance; исп.: expectdculo.

Перформанс, или перформэнс арт, — выражение, которое с французского языка можно перевести как «театр ви­зуальных искусств», — появился в 60-е гг. (его непросто отличить от хэппенин­га\* \ на него повлияли произведения композитора Джона КЕЙДЖА, хорео­графа Мерсе КАННИНГЕМА, специа­листа по видео Нэйм Джюн ПАРК, скульптора Аллана КЭПРОУ). Только в 80-е гг. этот вид театра достиг своей зрелости.

Перформанс объединяет как равно­правные разные визуальные искусства: театр, танец, музыку, видео, поэзию и ки­но. Действие разыгрывается не в театре, а в музеях или в художественных галере­ях. Это «калейдоскопический многотем­ный дискурс» (А. ВЕРТ). В перформансе подчеркивается скорее сам процесс творчества, нежели завер­шенность произведения искусства. «Перформер» не обязан быть актером, играющим роль, зато поочередно он становится рассказчиком, художником, танцовщиком и, в силу того что необ­ходимо его личное присутствие, сцени­ческим автобиографом, который имеет прямое отношение к представляемым объектам и ситуациям высказывания. «Перформэнс арт постоянно воссозда­ется артистами, функции которых многогранны: давая свободный ход своим идеям и ассоциациям, связан­ным с театром, с одной стороны, со скульптурой — с другой, они уделяют больше внимания жизнеспособности и силе воздействия спектакля, чем пра­вильности теоретического определе­ния того, что они в данный момент де­лают. Перформэнс арт, собственно го­воря, ничего не означает» (Джеф НАТЛ).

В неопубликованной статье Андреа НУ- РИЕ выделяет пять тенденций перфор- манса:

* 1. Води арт (искусство пластики) ис­пользует тело перформера, для того что­бы подвергнуть его опасности (В. АК- КОНЧИ, Ч. БЁРДН, Д. ПЕЙН), чтобы выставить его напоказ или анализиро­вать его образ.
  2. Исследование пространства и време­ни замедленными перемещениями, фи­гурами, как в «Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square» РИНКЕ (1968).
  3. Автобиографическое представление, где артист рассказывает о реальных со­бытиях своей жизни (Л. МОНТАНО. Смерть Митчелл; или Сполдинг ГРЕЙ. А Personal History of the American Theater, 1980).
  4. Ритуальная и мифическая церемония, например «Оргии и Мистерии» НИ- ТША.
  5. Социальный комментарий, как у ви­деохудожника Боба ЭШЛИ, повествую­щего о современных мифологиях, или у Лори АНДЕРСОН в «Соединенных Штатах I и II (1979— 1982)», где сочета­ется поэзия, электронная музыка, кино и диапозитивы.

•Другие коррелятивные понятия: Средства массовой информации (и театр), Театр эксперименталь­ный.

'Дополнительная литература: Marranca, 1977; Goldberg, 1979; Wiles, 1980; Alter, 1982; Battcock, Nickas, 1984; Thomsen, 1985. См. та кже жу p н ал ы: ArTidudes international, Parachute, Drama Review, Performing Arts Journal.

ПИСЬМО СЦЕНИЧЕСКОЕ

Франц.: ёсгНиге sctnique; англ.:

scenic mode of writing; нем.: szenische

Schreibweise; исп.: escritura esctnica.

* + 1. Драматическое письмо (искусство или текст) — это театральный универсум, как он записан автором текста и воспринят читателем. Драма мыслится как литера­турная структура, основанная на не­скольких драматургических принципах: разделение ролей, диалогов, драматиче­ское напряжение, действие персонажей.
    2. Сценическое письмо (или искусство) — это способ использования сценического аппарата для постановки — «в образах и во плоти» — персонажей, места и разво­рачивающегося действия. Это «письмо» (в современном смысле—стиль или ин­дивидуальная манера выражения), оче­видно, не имеет ничего общего с тексто­вым письмом: оно метафорически озна­чает практику режиссуры, которая рас­полагает специфическими инструмен­тами, материалами и техникой для пере­дачи смысла зрителю. Для обоснованно­сти сравнения с письмом надо сначала установить лексику регистров, единиц и форм сценической практики. Даже если семиология раскрывает некоторые принципы сценического функциониро­вания, мы, конечно, очень далеки от ал­фавита и письма в традиционном смыс­ле этого слова.

Сценическое письмо — не что иное, как режиссура, когда за нее берется худож­ник, контролирующий совокупность сценических систем, в том числе текст, и организующий их взаимодействие, так что представление не есть субпродукт текста, но основа театрального смысла. Работа драматургическая\* предусмат­ривает текст драматургический \* в пер­спективе его письма сценического \*.

* + 1. ПЛАНШОН полагает, что сцениче­ское и драматическое письмо существо­вали всегда, но в каждую эпоху отдава­лось предпочтение одному из них. Сред­невековье пишет образно, стремится представить действующих лиц своих мистерий. Классицизм исходит из тек­ста, адаптирует и перерабатывает тек­стовые материалы, не заботясь об их ви­зуальном представлении. В современ­ную эпоху ценят оба письма и в пред­ставлениях избирают одно из них: «Иногда драматический текст занимает всю площадку, иногда сценическое письмо, а то и смесь того и другого»

СPlatiques, № 15-16,1977:55). Это раз­личие и этот рубеж, которые как режис­серы, так и эрудиты любят подчерки­вать, сами по себе весьма спорны, ибо если исторически мимесис (имитация чего-то) всегда противопоставляется Ьи- егесису (повествованию, описывающему что-то), образ — тексту, то в силу крите­рия подражания и реализма, то есть в силу отношения к референту. Эта оппо­зиция далеко не единственно возмож­ная. С другой стороны, любой текст за­ставляет читателя представить его в во­ображении и, наоборот, любой сцениче­ский образ также читается согласно со­вокупности кодов и связей, которые де­лают его линейным и разложимым. Лю­бопытно, что оба «термина-януса» — драма и сцена — в настоящее время сбли­жаются и сопоставляются в понятии «письмо», семантическое поле которого столь же обширно, сколь открыто для любых теоретизирований: условное письмо согласно алфавиту или «иерог­лифическое» письмо на полпути между словами и вещами. То, что одно не суще­ствует без другого, практики сцены и со­временные теоретики текста, во всяком случае, ручаются доказать.

•Другие коррелятивные понятия: Риторика, Текст и сцена.

•Дополнительная литература: Barthes, 1953; Artaud, 1964а; Bartolucci, 1968; Larthomas, 1972; Martin, 1977; Vais, 1978; Alcandre, 1986.

ПЛАСТИКА

Франц.: gestualШ; англ.: gestuality; нем.: Gestik; исп.: gestualidad.

См.: ЖЕСТУАЛЬНОСТЬ (ПЛАСТИКА)

ПЛОЩАДКА ИГРОВАЯ

Франц.: aire de jeu; англ.: playing area; нем.: Spielfache; исп.: drea de actuacidn.

Часть сценической поверхности или пространства, на которой действуют ак­теры. Каждый спектакль, как правило, имеет свой игровой периметр, образую­щий символическое простраство, не­прикосновенное и непроходимое для публики, даже если она призвана занять сценографическое пространство. С того момента, когда актеры «завладевают» игровой площадкой, это пространство становится «священным», поскольку оно символизирует изображаемое мес­то. Пластические построения актеров структурируют это «пустое пространст­во» (БРУК, 120, 1968), символически обогащаемое и наполняемое. Таким об­разом, игровая площадка структуриру­ется жестом или даже одним л ишь взгля­дом актера Это структурирование иног­да выражается в закодированном и мар­кированном захвате: создании полей и ячеек на шахматной доске человеческих отношений, материализации «домов», территорий и кланов.

'Другие коррелятивные понятия: Место театральное, Простран­ство (театральное), Устройство сцены.

ПОВЕСТВОВАНИЕ (НАРРАЦИЯ)

Франц.: narration; англ.: narration; нем.: Erzahhing; исп.: narracidn.

* + - 1. Повествование — манера изложения фактов в системе, чаще всего лингвисти­ческой, иногда путем последовательно­сти жестов или сценических образов. Как повествование наррация апеллирует к одной или нескольким сценическим системам или линейно ориентирует смысл, согласно логике действия (нар- ративность\*), на конечный объект — развязку \* истории и разрешение конф­ликта \*. Наррация «показывает фабулу в ее временной сущности, устанавливает последовательность действий и образов. Согласно различию, определенному БЕНВЕНИСТОМ (83, 1966) и ЖЕ­НЕТГ (259, 1966), наррация — то рас­сказанная история (совокупность нар­ративных содержаний), то дискурс или рассказывающее повествование (дис­курс, пересказывающий события).
      2. В драматургии классицизма: в некото­рых длинных тирадах персонажи пове­ствуют о прошлых событиях. Так, по по­воду рассказа Цинны о заговоре КОР­НЕЙ Ь высказывается как о живописном повествовании.
      3. Повествование (наррация) и описа­ние нередко противопоставляются (в ча-

9-1145 **стности, ъ эпических\* формах) в зависи­мости от объекта их дискурса «Повест­вование есть изложение фактов, а описа­ние есть изложение вещей» (МАРМОН- ТЕЛЬ ,426,1787). В театре описание\* до­стигается визуальными событиями, в то время как повествование (наррация) осуществляется «действием», в процессе последовательного развития мотивов фабулы. Для сценического представле­ния это повествование неизбежно апел­лирует к дискурсивной инстанции, орга­низующей фабулу \* в соответствии с соб­ственными приемами и техникой. Раз­личаются нарративные (глубинные) и дискурсивные (поверхностные) струк­туры. Первые видимы лишь в форме те­оретической системы действий, пред­ставленных актантами\* по универ­сальной логике (ПРОПП, 518, 1965; ГРЕЙМАС, 281, 1970, 1973). Вторые представляют расположение триад и ди­алогов, совокупность актеров повество­вания.**

'Другие коррелятивные понятия: Анализ повествования, Дискурс, Повествователь (нарратор), Фо­кусирование (фокализация).

'Дополнительная литература: Savona, 1980,1982.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ (НАРРАТОР)

Франц.: narrateur, англ.: narrator,

нем.: Erzahler; исп.: narrador.

Принципиально исключенный из «дра­матического»\* театра, где драматург ни­когда не говорит от своего имени, пове­ствователь (нарратор) «возникает» в оп­ределенных театральных формах, в час­тности в эпическом театре. Некоторые народные формы (африканские и вос­точные театры) часто используют его в качестве посредника между действую­щими лицами и публикой. Можно также считать, что по отноше­нию к сцене и тексту постановщик ведет себя как повествователь (нарратор), из­бирающий точку зрения и пересказыва­ющий фабулу\* как субъект высказыва­ния.

Нарратор не включается в текст пьесы (за некоторыми исключениями: в проло­ге \*, эпилоге в указаниях сценических\*). Таким образом, нарратор может фигу­рировать лишь в виде персонажа, на ко­торого возлагается задача информиро­вания других действующих лиц или пуб­лики, непосредственно повествуя о со­бытиях или комментируя их. Чаще всего речь идет о персонаже-рассказчике, ко­торый в классицистическом повество­вании сообщает о том, что не могло быть показано на сцене по причинам правдо­подобия или благопристойности. Повествование\* /рассказ (а следова­тельно, повествователь/рассказчик, а не просто действующее лицо) вводится тогда, когда сообщаемая информация конкретно не связана со сценической ситуацией и дискурс апеллирует к мыс­ленному представлению зрителя, а не к реальному сценическому представле­нию события. Подчас нелегко устано­вить границу меищу рассказом и драма­тическим действием, ибо процесс вы­сказывания нарратора связан со сценой так, что повествование всегда более или менее «драматизировано».

А. Разрушитель иллюзии

По мере того, как в эпическом театре (БРЕХТ) драматическая иллюзия \* игры, представленной публике без посредни­чества автора, разрушается, персонажи принимают от него эстафету и выполня­ют роль, идентичную роли нарратора ро­мана. Специфические формы персона- жа-нарратора — комментарии, резюме, переходы, песни, зонги. Иногда невоз­можно различить, что входит в роль пер­сонажа (что он может правдоподобно повествовать) и что является прямым переложением авторского дискурса. Происходит постоянный переход от внутреннего вымысла пьесы, где при­сутствие повествователя мотивировано и оправданно, к разрушению иллюзии (в момент обращения к публике \*).

Б. Двойник автора

Персонаж или группа (хор \*) выходят из игры вымышленного универсума (или по меньшей мере создают новый вымы­сел), чтобы комментировать пьесу и дать спектаклю интерпретацию, подобную авторской (ср.: чтецы у БРЕХТА, ЖИ- РОДУ, ВИЛЬДЕРА).

В. Постановщик Нарратор берет на себя заботу о спек­такле, он главный «церемониймейстер», аранжировщик исторического материа­ла (таков персонаж нищего в пьесе «Тро­янской войны не будет» ЖИРОДУ, пред­восхищающий конец истории; в «Био­графии» М. ФРИША комментатор дает слово персонажам, предлагает то или. иное решение проблем).

Г. Посредник между фабулой и актером

В коллективных инсценировках рома­нов или в труппах, работающих на осно­ве импровизаций до разработки сцени­ческого текста, актер-нарратор разъяс­няет свое отношение к персонажу, то, что он должен будет сказать, что не в состоянии выразить и т. д. Не боясь вы­вести нарраторов на сцену, ставят пове­ствовательные тексты, «не предусмот­ренные» для сцены (поэму, роман, статьи из периодики и т. д.). Желание ввести повествователя нередко объяс­няется стремлением дать отчет в про­цессе высказывания актера и его крити­ческой позиции по отношению к собст­венной игре.

•Другие коррелятивные понятия: Анализ повествования, Драматур­гия, Драматическое и эпическое, Повествование (наррация).

•Дополнительная литература: Szondi, 1956, 1972а; Monod, 1977b.

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ

Франц.: quotidien (tMQtre du...)\ англ.: theatre of every day life; нем.: Theater des Atttags; исп.: cotidiano (teatro...).

См.: ТЕАТР ПОВСЕДНЕВНОСТИ

ПОДМОСТКИ

Франц.: trtteau; англ.: stage boards; нем.: Gerust, die Bretter, исп.: tdblado.

В историческом плане подмостки («до­ски») — народная сцена, построенная наипростейшим образом растил из до­сок на двух опорах высотой от одного до полутора метров). Подмостки служат сценой в театре народном\*, где некогда под открытым небом играли ярмароч­ные артисты или фокусники (например, на подмостках Пон-Неф, Нового Мос­та, в Париже, в начале XVII в.).

После излишеств театральной техники, сценического иллюзионизма на италь­янский манер сценография\* вновь от­крывает голое пространство, которое позволяет особо выделить и оценить пластическую виртуозность актера и чи­стоту текста: «Хороша она или плоха, примитивна или современна, искусст­венна или близка к жизни — мы намере­ны отрицать значение театральной тех­ники. На голой сцене драматическое произведение нуждается только в самом себе, чтобы предстать перед публикой, предложить себя во всей своей вырази­тельности и быть ею понятым» (КОПО). Возвращение к подмосткам связано со спорной идеей о том, что великое драма­тическое произведение говорит само за себя, без стараний постановщика, снаб­жающего его визуальными комментари­ями. Одна техника исчезает, но ее заме­няет другая, актерская: актер должен со­общить пространственные координаты, представить сцену и пространство за ее пределами, беспрестанно придумывать все новые условности, превозносить те­атральность, как в представлениях фо­кусников на импровизированных под­мостках, а сегодня — в Театре Солнца. Бывает, подмостки становятся демонст­рационным подиумом (у БРЕХТА: в «уличной сцене» актер вынужден изо­бражать, например, несчастный случай, свидетелем которого он был). Подмост­ки — трибунал истории или своеобраз­ное приспособление, вроде насеста для актера, воссоздающего и «проецирую­щего» пространство, исходя из самого себя.

•Другие коррелятивные понятия:

Пространство (театральное).

•Дополнительная литература: Н.

Lef&vre, la Vie quotidienne dans le

monde moderne; Vinaver, 1982;

Sarrazac, 1985.

ПОДРАЖАНИЕ

См.: ИМИТАЦИЯ

ПОДТЕКСТ

Франц.: sous-texte; англ.: sub-text; нем.: Subtexte; исп.: sub-texto.

позиция

То, что эксплицитно не сказано в тек­сте пьесы, но проистекает из того, как текст интерпретируется актером. Под­текст — это своего рода комментарий, данный постановкой и игрой актера и сообщающий зрителю необходимое для правильного восприятия \* спектак­ля освещение.

Это понятие теоретически высказано СТАНИСЛАВСКИМ, для которого под­текст — психологический инструмент, информирующий о внутреннем состоя­нии персонажа, устанавливающий дис­танцию между тем, что сказано в тексте, и тем, что показано на сцене. Подтекст — психологический и психоаналитиче­ский отпечаток, оставляемый актером на облике своего персонажа в процессе игры.

Хотя подтекст, естественно, не допуска­ет исчерпывающее прочтение, его мож­но сблизить с понятием дискурса поста­новки: он комментирует и контролирует сценическую продукцию в целом, более или менее ясно входит в сознание публи­ки и приоткрывает некую перспективу дискурса, воздействие за пределами слов (ПИНТЕР).

•Другие коррелятивные понятия: Дискурс, Молчание, Ситуация дра­матическая, Текст драматургиче­ский.

•Дополнительная литература: Strasberg, 1969.

ПОЗИЦИЯ

Франц.: attitude; англ.: attitude;

нем.: Haltung; исп.: actitud.

Особенность телоположения в физиче­ском смысле. В широком смысле — пси­хологическая и моральная точка зрения втом или ином вопросе, способ его рас­смотрения.

* + - * 1. Позиция актера — его положение по отношению к сцене и другим актерам (изолированность, принадлежность к группе, эмоциональное отношение к другим). Позиция равносильна паузе, вольной или невольной манере держать­ся, позе, положению одной части тела относительно других. Позиция часто ас­симилируется с устойчивым жестом: «Жест кончается, позиция остается[...] Пантомима — это искусство в движении, в котором позиция — только пунктуа­ция» (ДЕКРУ, 172,1963:124).

п

* + - * 1. У БРЕХТА внимание режиссера и зрителя должно быть направлено на отношения между людьми, в частности на их социоэкономический компонент. Позиции (Haltungen) персонажей по отношению друг к другу (или gestus•) делают понятными соотношения сил и противоречия. Позиция связывает че­ловека с внешним миром, в этом она сходна с понятием, определяемым психологами («генетический посред­ник между реальностью и представле­нием о ней», ср.: Г. ВАЛЛОН. Истоки характера, 1934).

3. Позиция в режиссуре (или позиция актера по отношению к своей роли, ре­жиссера по отношению к тексту) — это спосо& интерпретировать или крити­ковать текст и выявить критическое отношен::е в режиссуре, а также гло­бальное видение режиссуры и поста­новки по отношению к произведению (дискурс \* режиссуры).

'Другие коррелятивные понятия: Аранжировка (мизансцена). Жест.

помощник

РЕЖИССЕРА ПО ЛИТЕРАТУРНОЙ ЧАСТИ (РЕДАКТОР)

См.: ДРАМАТУРГ (значение 2)

ПОРТРЕТ АКТЕРА

Франц.: portrait d'acteur, англ.: portrait; нем.: Portrat; исп.: retrato del actor.

См.: ФОТОГРАФИЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ

ПОСВЯЩЕНИЕ

Франц.: dtdicace; англ.: dedication; нем.: Widmund; исп.: analitico.

Текст, напечатанный часто вместе с са­мим произведением, в котором автор пьесы \* символически дарует его какому- либо лицу или учреждению. В эпоху классицизма, когда писатели нуждались в материальной поддержке и моральном поручительстве, посвящение станови­лось необходимой формальностью для получения покровительства и во избе­жание неприятностей. С весьма своеоб­разной угодливостью этому обычаю подчиняется КОРНЕЛЬ (см.: его посвя­щение трагедии «Цинна» г-ну де Монто- рону); кроме того, это закон жанра. В на­стоящее время авторы иногда посвяща­ют свои пьесы режиссеру во время их создания (см.: Предуведомление \*).

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ (ЦЕПОЧКА)

Франц.: sequence; англ.: sequence;

нем.: Sequenr, исп.: secuencia.

Термин нарратологии: единица повест­вования, включающая три предложения, каждое из которых разложимо на агант и предикат. Сцепление последовательно­стей образует интригу. Последователь­ность — направленный ряд функций сегмент, образованный из нескольких предложений, «который создает у чита­теля впечатление о законченном целом, об истории, рассказе» (ТОДОРОВ, 642, 1968:1333).

Драматург-классицист оперирует ог­ромными отрезками действия, поде­ленными на пять актов. Внутри акта действие, в котором участвуют одно и то же количество персонажей, создает сцену (достаточно искусственно). Сле­довательно, на этом уровне спектакля нельзя говорить о последовательности. Внутри длинной сцены различаются несколько моментов или последова­тельностей (цепочек), в зависимости от центра интереса или ясно опреде­ленного действия.

Внутри последовательности (цепочки) можно выделить серию микроцепочек, часть театрального времени (текстово­го или представленного), в ходе кото­рого происходит нечто, поддающееся изоляции (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654, 1977а:255). Другие понятия, например «совокупность действий» или «перфор- мативно-дейктическая единица» (СЕР- ПИЕРИ, 589, 1977), так же важны в анализе, как и понятие «последова­тельность».

'Другие коррелятивные понятия:

Анализ повествования, Декупаж

(деление на части), Единица мини­мальная, Картина.

ПОСЛОВИЦА ДРАМАТИЧЕСКАЯ

Франц.: proverbe dramatique; англ.: dramatic proverb; нем.: dramatisches Sprichwort; исп.: proverbio dra- mdtico.

Литературный жанр, берущий начало от светского развлечения, состоявшего в иллюстрировании с помощью импрови­зирован ногосш/нетд\* пословицы, кото­рую публике надлежало угадать. Госпожа Де МЕНТЕНОН писала их для своих воспитанниц Сен-Сира; в 1768 г. был опубликован сборник пословиц КАР- МОНТЕЛЯ. В XIX в. этот жанр усовер­шенствовали Антри Де ЛАТУШ, Октав ФЕЙЕ и особенно МЮССЕ («С любо­вью не шутят»; «Надо, чтобы дверь была открыта или закрыта»). В настоящее время жанр существует только в игровой и пародийном формах. В многочислен­ных названиях сохраняется характер за­гадки или моральной и философской сентенции: «The Importance of Being Earnest» УАЙЛЬДА, «Исключение из правил» БРЕХТА

ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ

Франц.: rtgie; англ.: stage management; нем.: Buhnenregie, Spietteltung; исп.: regidurta.

Материальная организация спектакля заведующим постановочной частью \* или главным постановщиком. До появления мизансценирования в XIX в. сцениче­ская работа рассматривалась как един­ственная внелитературная деятель­ность, и заведующий постановочной ча­стью занимался организацией практи­ческих задач (за некоторыми исключе­ниями: так, ИФФЛ&НД, помощник ре­жиссера МАННГЕИМА, к 1780 г. играл важную роль в художественном руковод­стве сценой. Любая организация сцены, кстати, относится к постановке, что не принимается во внимание). После того, как пришло понимание необходимости общего контроля за художественными средствами, функции заведующего по­становочной частью поделены меяеду режиссером и постановщиком, в совре­менном смысле ответственного за сцену во время репетиции и представлений. Немецкий язык сохранил слова Regisseur, Regie для обозначения режис­сера мизансценирования, в то время как французский еще часто прибегает к это­му термину для обозначения постанов­щика (например, ВИЛАР, 1955).

ПОУЧЕНИЕ

Франц.: edification; англ.: edu­cational theatre; нем.: Erbau- ungs(heatert исп.: teatro diddctico.

См.: ТЕАТР ДИДАКТИЧЕСКИЙ, ТЕАТР ПРОГРАММНЫЙ

ПОЭМА

ДРАМАТИЧЕСКАЯ

Франц.: роёте dramatique; англ.:

dramatic роет; нем.: dramatisches

Gedicht; испроета dram&tico.

По традиции в теории литературных жанров различаются поэмы эпическая, лирическая и драматическая.

В эпоху классицизма драматическая по­эма есть текст драматургический \* неза­висимо от его сценического воплоще­ния или спектакля, который ученые склонны расценивать как внешнее, вто­ростепенное и, во всяком случае, менее ценное, чем поэма, явление.

В настоящее время драматическая по­эма — термин противоречивый в том смысле, в котором мы полагаем, что текст — всего лишь первый и неполный этап представления. Однако в эпоху классицизма, когда речь идет о драмати­ческой поэзии (или еще о представи­тельной поэзии), считается, что в поэме содержатся все необходимые для ее по­нимания указания и дискурсы в ней обозначают действия, «так что действо­вать — значит говорить» (Д'ОБИНЬЯК, 35, 1657). Таким образом, такая поэма может быть прочитана «в кресле», но ро­ли в ней уже распределены; poeisis, про­изводство вымысла, предрешает зара­нее не литературное качество текста, а его гармоничную композицию в фабуле, скорее повествуемой, чем разыгранной актерами, которые изъясняются по­средством следующих один за другим длинных монологов.

В различных эстетиках и классифика­циях жанров драматической поэме не­редко отводится особое место в процес­се развития литературных форм: так, ГЕГЕЛЬ полагал, что «драму следует рассматривать, как высшую ступень по­эзии и искусства вообще, поскольку по своему содержанию и по своей форме она достигаете своем развитии наиболее совершенной целостности [...] драмати­ческая поэзия есть единственный жанр, который соединяет в себе объектив­ность эпоса с субъективным началом лирики (ГЕГЕЛЬ. Эстетика, Драматиче­ская поэзия, т. Ш: с. 537—538).

Нередко размыта грань между «дра­матизированной» поэмой, в которой персонажи, конфликты и диалоги слу­чайны, и драматической поэмой, не предназначенной в полном смысле для сцены и состоящей из последователь­ности поэтических текстов. Иногда, как у ВИЛ АРА, драматический поэт и драматург противопоставляются; пер­вый довольствуется версификацией текста, является мастером просодии, второй — умеет выстраивать действия персонажей, преодолевая абсолютную власть просодии. Иногда один и тот же автор, например РАСИН, расценива­ется то как мастер просодии (БАРРО), то как мастер сценического действия (ВИЛАР, ПЛАНШОН). Подобное противопоставление вводит в заблуж­дение и опасно, ибо произвольно разъ­единяет форму и содержание драма­тургического текста

'Другие коррелятивные понятия:

Письмо сценическое, Пьеса, Ритм.

ПРАВАЯ И ЛЕВАЯ СТОРОНА СЦЕНЫ

Франц.: cdU cour, c6te jardin; англ.: audience's right, stage left, audience's left; stage right; нем.: rechts vom Zuschauer, Links vom Zuschauer, исп.: derecha e isquierda del escenario.

C6tt cour — правая от зрителя сторона сцены, cdU jardin — левая. До Великой французской революции правая сторона сцены называлась стороной короля, ле­вая — стороной королевы (по располо­жению их кресел лицом к сцене). Упот­ребляемое обозначение происходит от топографии театра в Тюильри, который находился между садом и королевским дворцом.

ПРАВДОПОДОБНОЕ, ПРАВДОПОДОБИЕ

Франц.: vraisemblable, vrai- semblance; англ.: verisimilitude; нем.: Wahrscheinlichkeit; исп.: verosi- militud.

1. Происхождение понятия

Правдоподобие в классицистической драматургии есть элемент действий, персонажей, представления, кажущийся публике правдивым. Таким образом, это понятие связано со зрительским вос­приятием, но требует от драматурга раз­работки фабулы и мотивировок, кото­рые создадут впечатление и иллюзию правды. Это требование правдоподобия (в современной терминологии) восходит к «Поэтике» АРИСТОТЕЛЯ. Оно сохра­нялось и уточнялось до периода евро­пейского классицизма и различает неко­торые другие понятия, описывающие способ существования действий: прав­дивое, возможное, необходимое, разум­ное, реальное. По мнению АРИСТОТЕ­ЛЯ, «задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости». Следовательно, глав­ное для поэта не историческая правда, а правдоподобный, вероятностный ха­рактер того, о чем он рассказывает, спо­собность к обобщению излагаемого. От­сюда основополагающее отличие поэта от историка «Ибо историк и поэт разли­чаются [...] тем, что один (историк) гово­рит о том, что было, а другой — о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия филосо­фичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном» (1451b). Обращаясь к общему, типичному, поэт предпочитает убежденность историче­ской истине, он делает ставку на «сред­нее», вероятное и интересное, возмож­ное, но выходящее за рамки повседнев­ности действие. Поэтому возникает оп­ределенное напряжение между захваты­вающим (фантастическим и исключи­тельным) действием и действием, при­емлемым для общественного мнения и верований аудитории. Отсюда вытекает одно классицистическое противопо­ставление правдоподобного и чудесного, двух антагонистических терминов, ни­когда не существующих один без друго­го: «Чудесное — это все то, что противо­речит обычному ходу Природы. Правда- подобное — это все то, что согласуется с мнением публики» (РАСИН. Размыш­ления о поэтике, 1674). Правдоподобное характеризует логиче­ски возможное действие с учетом разви­тия мотивировок, поэтому оно становит­ся необходимым в качестве внутренней логики сюжета: «В характерах, как и в складе событий, всегда следует искать или необходимое, или вероятное, так, чтобы такой-то говорил или делал та- кое-то по необходимости или вероятно­сти и чтобы то-то происходило вслед за тем-то по необходимости или вероятно­сти» (АРИСТОТЕЛЬ. Поэтика, 1454b). Равновесие между этими составляющи­ми правдоподобия крайне нестабильно; оно с успехом достигается, когда автор и зритель приходят к соглашению, когда возникает «безупречное согласие между гением поэта и душой зрителя» (МАР­МОНТЕЛЬ, 426,1763, т. 111:478), когда достигается совершенство театральной иллюзии и «единство фабулы, ее верная продолжительность, короче говоря, столь настоятельно рекомендуемое и необходимое в каждой поэме правдопо­добие с единственным намерением ли­шить зрителя возможности размышлять о том, что он видит, и усомниться в ре­альности» (ШАПЛЕН. Обоснование правила двадцати четырех часов..., 1630).

2. Относительность правдоподобия

Правило правдоподобия имеет силу в нормативной драматургии, основанной на иллюзии, разумности и универсаль­ности конфликтов и поведения. Вопреки классицистической точке зрения не су­ществует незыблемого правдоподобия, которое можно определить раз и навсег­да. Существует только совокупность идеологических кодов и норм, которые связаны с определенным моментом ис­тории, несмотря на их внешнюю универ­сальность. Это «идеологический и рито­рический код, общий для излагающего и воспринимающего, а следовательно, обеспечивающий читабельность сооб­щения с помощью имплицитных и экс­плицитных референций к системе инс­титуционализированных (внетексто­вых) ценностей, замещающих реаль­ность» (АМОН, 293,1973). Правдоподобие—это звено между двумя «крайностями», театральностью теат­ральной иллюзии и реальностью явле­ния, имитируемого театром. Поэт ищет способ примирения этих двух начал: правдивого отражения реальности, оз­начивания театрального путем создания замкнутой на самой себе художествен­ной системы. Этот «теплообмен» между реальностью и сценой носит одновре­менно миметический (он должен созда­вать эффект реальности, изображая ее) и семиологический характер (он должен означивать реальность с помощью связ­ной структуры знаков, производящих театральный эффект/характер). Само выражение правдоподобия в зависимо­сти от того, какой аспект выходит на первый план, содержит в себе одновре­менно иллюзию правды (абсолютный реализм) и правду иллюзии (полная те­атральность). Таким образом, все указы­вает на то, что правдоподобие строится одновременно как процесс абстракции имитируемой реальности и код семан­тических противопоставлений. В этом и состоит историческая относи­тельность правдоподобия: истина меня­ется и в особенности эволюционирует видимость («кажимость»). Первым фак­тором этих изменений является вера эпохи в свою способность и методы вос­произведения реальности. Каждая шко­ла с большим или меньшим упорством пытается описать реальность: класси­цизм придавал решающее значение правде человеческих отношений и ис­пользованию определенных правил; на­турализм избрал предметом описания саму реальность. К тому же каждый ли­тературный жанр обладает специфиче­ским «строем вымысла» с условиями иг­ры и смысла, которые необходимо со­блюдать (например, в параболе или сказ­ке правда и реальность находятся на раз­ных полюсах). Знание «ключа» вымыс­ла, который позволяет осуществить ко­дирование, а затем прочесть действия, оказывается необходимым для драма­турга и для зрителя.

Эти размышления приводят нас к обрат­ной перспективе и к противоположным допущениям, связанным с догмой прав­доподобия: в отличие от точки зрения классицистов, речь не идет о том, чтобы узнать, какую реальность следует опи­сывать и текстуализировать в тексте и на сцене; речь идет о постижении типа вы­мышленного дискурса, наиболее при­способленного к реальности, которую предстоит описать; правдоподобие, как и реализм, заключается не в точной ими­тации реальности, а в разработке худо­жественной техники, позволяющей об­лечь эту реальность в знаковую форму.

'Дополнительная литература:

Pottique, 1973; Grivel, 1986.

ПРАГМАТИКА

Франц.: pragmatique; англ.: pragmatics; нем.: Pragmatik; исп.: pragmdtica.

1. Разновидности прагматики

Прагматическое измерение языка, «то есть учет говорящих и контекста» (АР- МЕНГО,23,1985:4), интересует и театр, в котором говорить всегда значит делать (действие словесное\* ). В области лингви­стики прагматика недавно получила та­кое развитие, что заняла место семанти­ки и стала одной из доминирующих об­ластей семиотики (со времени ПЕЙРСА или МОРРИСА подразделяемой на се­мантику, синтаксис и прагматику). Это неконтролируемое развитие произошло в различных направлениях и согласно разнородным методологиям, ибо праг­матика становится, по грубому, но до­вольно справедливому определению од­ного из итальянских исследователей, «лингвистической помойкой» ( КЕРБ- РАТ-ОРЕККИОНИ, 358, 1984:46). Классификация прагматики настолько сложна, насколько необъятна сама про­блематика Приведем здесь лишь неко­торые разделы, у которых границы очень размыты:

* философия действия и американский прагматизм (ПЕЙРС, МОРРИС). По МОРРИСУ, прагматика — «та часть се­миотики, которая занимается соотно­шением между знаками и потребителя­ми знаков»;
* теория языковых актов (СТРАУСОН, 620, 1950; ОСГЕН, 37, 1961; СЁРЛЬ, 587,1972,
* теория способов «диалога» с ЭВМ (ГОФМАН, 270, 1959; ВАЦЛАВИК, 1967; ГРАИС, 1979);
* теория эффектов дискурса (ДИЛЛЕР, РЕКАНАТИ, 1979): «Прагматика изуча­ет использование языка в дискурсе и специфические приметы, которые в языке свидетельствуют о его дискурсив­ном призвании» (ДИЛЛЕР, РЕКАНА­ТИ, 1979:3);
* прагматика собеседования у Ф. ЖА­КА, которая «подходит к языку как к фе­номену одновременно дискурсивному, коммуникативному и социальному»;
* проблематика процесса высказыва­ния (БЕНВЕНИСТ, 83, 1966, 1974; Langages, №17; КЕРБРАТ-ОРЕККИО- НИ, 358, 1980, 1984; МЕНГЕНО, 417, 1975, 1981). Она различает результат высказывания (то, что сказано) и акт вы­сказывания (способ говорения);
* «семантическая прагматика», или «лингвистическая прагматика» (ДЮК- РО, 200,1972,1980,1984), предмет ко­торой «человеческое действие, совер­шенное с помощью языка, с указанием его условий и его значения» (200, 1984:173). Основополагающая гипотеза ДЮКРО — необходимость понимания аргументации и процесса высказывания единицы сообщения для понимания их смысла

Непосредственно что нас здесь интере­сует — это прагматическое употребле­ние всех этих областей прагматики внут­ри теории театра. Отметим (с серьезны­ми методологическими оговорками) следующие подходы:

* исследование механизмов диалогов и языковых игр и сравнение «обыкновен­ного» языка драматургического (БЕР- ТОН, 1980; АСТОН и др., 30, 1983; ЭЛАМ, 212,1980,1984);
* изучение действия («Поэтика»), фабу­лы и ее установления путем прочтения в процессе театральной постановки;
* эмпирическое изучение восприятия публики (ГУРДОН, 279,1982);
* сравнение различных конкретных значений произведения в процессе ис­тории (ВОДИЧКА, 678,1975);
* изучение знаков процесса театраль­ного высказывания и производст­ва/восприятия зрителя (ПАВИ, 490, 1983а; ЮБЕРСФЕЛЬД, 654,1982).

На начальной стадии этих исследований видно, что именно прагматика позволяет или пытается превзойти только нарра- тологическую модель, анализирующую фабулу в анализе повествования, без уче­та специфики театрального представле­ния; семиология \* еще слишком направ­лена на текст.

На деле прагматика не представляет со­бой новой методологии; это скорее сис- тсматизация приемов, применяемых в анализе диалогов, в частности, чтобы оп­ределить, какова их роль в создании сце­нических положений, развитии действия и выявлении фабулы. Несмотря на рост количества лингвистических и литерату­роведческих исследований, трудности прагматики, и в частности театральной, не следует недооценивать.

2 .Трудности прагматики

А Анализируемый предмет Лингвистическая прагматика склонна принимать во внимание только драма­тургический текст, к которому сводится представление. Действительно, легко провести прагматические исследования аргументации обычного дискурса (логи­ческие связки вроде поскольку, если, на­пример, у ДЮКРО, 200,1980, 1984) на уровне драматургического текста. Таким образом, сценическая ситуация исклю­чается, а конкретное использование процесса сценического высказывания составляет элемент, определяющий прагматический смысл представляемо­го на сцене текста. Поэтому стоило бы изучать, какие логические связки (и в ка­кой форме) употребляются актером и сценой и как они модифицируют логи­ческие связки текста.

Б. Эпистемологическая неуверенность Разница прагматических подходов, ука­занных выше, объясняет их частую эпи­стемологическую несовместимость, в частности лингвистической прагматики (например, ДЮКРО) и подходов, стре­мящихся учитывать открытость сюжета психоанализу или теории конфликтую­щих дискурсов (например, вслед за БАХ- ТИНЫМ). ДЮКРО долго пытался огра­ничить свое рассудочное расследование идеальным и абстрактным сюжетом, но под давлением таких иследователей, как ОТЬЕ СLangages, №73,1984) или ФЮШ (DRLAV, № 25,1981:50), и целого тече­ния политического и психологического анализа дискурсов, он обратился к БАХ­ТИНУ (200, 1984:171). Это чисто такти­ческий маневр, так как ДЮКРО, несмот­ря на его «набросок полифонической те­ории и процесс высказывания» (200, 1984), продолжает рассуждать об иде­альном говорящем субъекте, наблюдае­мом в направлении его аргументации и в столкновении с театральным диалогиз- мом («в рамках полифонии и «театраль­ной» концепции языковых актов», 200, 1984:231).

Его «театральная» концепция языковых актов не конструирует взамен модели, которой можно пользоваться для анали­за театрального диалога, ибо она осно­вывается на наивном видении процесса театрального высказывания. По ДЮК­РО, существует два типа речи: речь «про­стая», которую «автор обращает к пуб­лике, ассимилируясь с персонажем» (200, 1984:225), и речь «производная», которую «автор обращает не через по­средство своих персонажей, но через сам факт предстазления этих персонажей, путем выбора, который он из них делает» (200, 1984:226). Это противопоставле­ние двух типов процесса высказывания может показаться очевидным, и оно не­редко отмечается в исследовании как специфический признак театрального дискурса, как его «двойной процесс вы- сказывания» (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654, 1977а\* 129) или как оппозиция (сделан­ная ИНГАРДЕНОМ,327,1931-1971, а затем X ШМИДТОМ, 583,1973) между «прямыми дискурсами персонажей» и темами не высказанными, однако при­сутствующими в сознании реципиента; эти темы внушены настоящей ситуа­цией, но не актуализованы в «прямом дискурсе персонажей». В действитель­ности деление между речью персонажей и речью автора очень трудно установить, поэтому эта оппозиция лишь последняя попытка спасти сюжет. Четкой границы этого деления нет, так как именно автор организует речь персонажей и никогда не известно, где читается истинно ав­торский текст: он не в сценических ука­заниях, не за пределами текста, а в струк­турном следствии конфликтов диалоги- зированных дискурсов. Более важным считается изучение каждого слова, при­надлежит ли оно персонажу или «автору» (только где в театральной постановке присутствует автор?) с его способно­стью, ярко доказанной БАХТИНЫМ, цитировать чужой дискурс, перерабаты­вать его, конструировать как арену борь­бы дискурсивных и идеологических по­строений. Механизм процесса выска­зывания гораздо более сложен, чем чет­кий раздел между голосом автора и голо­сом персонажей. Заслуга лингвистики дискурса и высказывания — подавать голоса в голосах, показывать интертек­стуальность, вплоть до полифонии тек­ста. В театре это тем более верно, что невозможно быстро различить специ­фические признаки процесса высказы­вания каждого практика (сценографа, драматурга, осветителя, композитора, актера и т. д.). При всех эпистемологиче­ских оговорках, не следует пренебрегать (в изучении драматургического текста) значением методов текстового анализа, развитых прагматикой (в частности, ДЮКРО, 200,1975,1984).

3. Аппликация в изучении диалогов

Аппликация в изучении диалогов пока что производится экспериментальным путем.

А. Направление диалогов

Выявляется аргументация и направле­ние, единицы высказывания обретают смысл, но только если этот смысл вос­принят, ибо «все единицы высказыва­ния языка даются и представляют смысл самим фактом подачи, словно навязы­вая собеседнику определенный тип вы­водов» (ДЮКРО, 200). Таким образом, необходимо установить скрытую логику диалогов, даже если они кажутся лишен­ными ее.

Б. Отсутствие связи

Чтение текста обязывает установить причинную связь или тематическое сходство между единицами высказыва­ния, кажущимися бессвязными, допол­нить многоточия...

В. Восстановленная направленность В открытом диалогическом тексте уста­навливаются возможные связи меяеду репликами. За пределами логики диало­га иногда улавливается метаповествова- тельная ориентация, организующая раз­розненные фрагменты, образную сеть или сеть созвучий (ЧЕХОВ, ВИНАВЕР).

Г. Цитирование дискурса другого Выявляется употребление одних и тех же слов, идеологем, тем и дискурсивных об­разований то одного, то другого персо­нажа, при этом устанавливаются некото­рые закономерности интертекстуаль­ных обменов.

4. Прагматика высказывания

Теория процесса высказывания, кото­рую часто и поспешно путают с прагма­тикой, не смешивается, однако, с этой дисциплиной, развившейся на основе проблематики языковых актов (ОСТЕН, СЁРЛЬ), методология которой гораздо труднее переводится в театр. Напротив, теория процесса высказывания (БЕН­ВЕНИСТ, 1966; МЕНГЕНО, 1981; КЕРБРАТ-ОРЕККИОНИ, 358, 1980; ПАВИ, 490, 1983а, 1986а) имеет осно­вополагающее значение для освещения одновременно прочтения и конкретиза­ции драматургического текста и осуще­ствления постановки.

А. Текстовые механизмы процесса высказывания Считается признанной часть соображе­ний, сделанных «семантической прагма­тикой» ДЮКРО (200, 1984:173). На­помним то, что может оказаться полез­ным для театроведа:

* «сцепы» (как сценическое положение отмечено игрой личных местоимений, пространственно-временных указаний, дейктических слов);
* модальности (какое положение про­читывается в тексте в свете единиц вы­сказывания; согласно какому образу су­ществования рассматривается дейст­вие);
* организация сообщаемых повество­ваний (каким образом актер показывает, что он цитирует другой текст или другую игру);
* дискурсивные стратегии (референт­ные соотнесенности процессу высказы­вания и их влияние на смысл результатов высказывания; принятие или отказ пре­суппозиции противника, факт, что в ди­алоге «атаковать пресуппозиции про­тивника — значит гораздо более, чем от­рицать то, что он утверждает, — это ата­ковать самого противника» (ДЮКРО, 200,1972:92);
* определение ориентации дискурса в системе ар1ументации персонажа;
* подразумеваемое, игра собеседника и субъектов высказывания в иронии (ДЮКРО, 200,1984:210-213).

Б. Процесс сценического высказывания Эпистемологами и лингвистами, вроде ДЮКРО (200, 1984:179) или КЮЛЬО- ЛИ (Дискурсивные материальности, 1981:184), замечено, что существует тенденция рассматривать ситуацию высказывания как «ситуацию, поддаю­щуюся историческому описанию. В та­ком случае термин «ситуация высказы­вания» это попытка восстановления всего, что относится к эмпирике, пере­житому, опыту...» (1981:184). То есть существует заблуждение уподоблять сценическое высказывание-процесс конкретной, живой, реальной ситуации представления в данный момент. Но это понятие представляется нам капи­тальным в театре: процесс сцениче­ского высказывания есть осуществле­ние в пространстве и времени и с уча­стием актеров всех сценических и дра­матургических элементов, рассматри­ваемых как целесообразные для про­изводства смысла и его восприятия публикой, которой предложена ситуа­ция восприятия. Описание процесса сценического высказывания побужда­ет показать то, как в пространстве и сценическом времени постановка ор­ганизует вымышленный универсум текста (персонажей и их действия), прибегая к многим субъектам выска­зывания: актеру, его голосу, его инто­нации, а также всей сцене. Кроме того, речь идет о структурировании и уста­новлении соподчиненности этих раз­личных источников высказывания. Выразить текст через актера и поста­новку — значит вокализовать его (см.: Дикция\*), устанавливая высоту голоса, манеру говорить,ритм\* и т. д. и пара- лингвистические (кинесические и про- ксемические) элементы актера; при­дать ему свои смысл, а именно направ­ление и значение.

'Дополнительная литература:

Van Dijk, 1976; Eschbach, 1979;

Pagnini, 1980; Lagues, 1979, 1985;

Kerbrat-Orecchioni, 1984; Savona,

1980,1982; Pfister, 1985.

ПРАКСИС

(От лат. prow)

Франц.: praxis; англ.: praxis; нем.: Praxis; исп.: praxis.

В «Поэтике» АРИСТОТЕЛЯ праксис есть действие\* персонажей, проявляю­щееся в последовательности событий, или фабуле\*. Драма определяется как подражание, имитация\* этого действия (мимесис\* праксиса).

•Другие коррелятивные понятия: Практика означающая, Практика театральная.

ПРАКТИК

Франц.: praticien; англ.: practitioner, нем.: Theaterpraktiker, исп.: teatrista.

См.: МИЗАНСЦЕНА, ПРАКТИКА ТЕАТ­РАЛЬНАЯ

ПРАКТИКА ОЗНАЧАЮЩАЯ

Франц.: pratique signifiante; англ.: signifying practice; нем.: Signi- fikantenpraxis; исп.: practica signi- ficante.

Означающая практика противопостав­ляется проблематичной концепции ста­тичной и закрытой структуры текста или представления, — структуры, которая дается в начале игры, без активного включения читателя или зрителя. Это «сцена, где зарождается то, что подразу­мевается как структура» (КРИСТЕВА, 381,1969:301).

Привлечение теорий производитель­ной работы идеологии (МАРКС, AJlb- ТЮССЕР) или сновидения (ФРЕЙД) открывает семиотику, рассматриваю­щую не просто коммуникацию смыс­ла, но его производство в акте прочте­ния/письма (см.: Восприятие\*). В по­становке означающая практика ин­терпретатора (постановщика или зри­теля) приводит к переосмыслению значения, исходя из сценических оз­начающих: до «перевода» этих означа­ющих в однозначные означаемые мы запаздываем с рассмотрением их ма­териальной реальности и определени­ем всех смыслов, которые они в со­стоянии произвести. Означающая практика, таким обра­зом, близка к структуральному поня­тию постановки в той мере, в которой она определяется, например у Жана КОНА, как «эстетическая означающая практика, трансформирующая опре­деленные материалы (текст, про­странство, тело, голос) в одну опреде­ленную форму, предназначенную для создания существенных соотношений и эффектов смысла между простран­ством сцены и зрителями, собравши­мися в определенном пространстве ина определенное время» (133, 1981:230).

•Другие коррелятивные понятия: Означаемое, Практика театраль­ная, Производство театральное, Семиология.

•Дополнительная литература: Greimas, 1977; A. Simon, 1979; Barthes, 1984.

ПРАКТИКА ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: pratique Mdtrale; англ.:

theatre practice; нем.: Theaterpraxis;

исп.: prdctica teatral.

Театральная практика— это коллектив­ный производительный труд работни­ков театра — актера, художника-декора­тора, режиссера, осветителя и др. (ак­цент делается на коллективном труде субъектов высказывания сцены). Она, однако, не имет ничего общего с норма­тивностью трактата Д'ОБИНЬЯКА (35, 1657) «Практика театра», предписывав­шего теоретические нормы правильного функционирования театральной прак­тики.

1. Театральная или сценическая практика

Экспериментальное или нормативное прагматическое использование вырази­тельных средств, которые предоставля­ют в распоряжение постановщика сце­нические материалы и сценические ис­кусства В настоящее время практиче­ская деятельность сцены гораздо более экпериментальна и открыта любым тех­ническим нововведениям игры\*, сцено­графии\*, постановки света, драматурги-. ческого текста Она не исходит из какой- либо одной закрытой теории, а стремит­ся открыть театральной работе выход к диалектическому обмену между теорией и практикой.

2• Материалистическая практика театрального инструментария

п

Понятие «практика» происходит от диа- лектическои теории познания: практика есть процесс преобразования человеком материальной и социальной действи­тельности. Применительно к театру, в создании и возможности «прочтения» спектакля, практика состоит в конкрет­ном использовании сценических мате­риалов: их способа производства («ре­месленного», символического), их восп­риятия, их конкретной материальной базы. Нахождение значения сцены и текста сводится таким образом к тому, чтобы следовать взаимодействию сис­тем. Театральная практика в самых об­щих чертах исходит из того, что произве­дение искусства является одновременно продуктом социального намерения и пусть скромной и опосредованной, но продукцией идеологической системы, следовательно, — косвенно — социаль­ных отношений.

'Другие коррелятивные понятия: Диалектика, Историзация, Произ­водство театральное. Реальность представленная, Театр материа­листический.

ПРАТИКАБЛЬ

Франц.: praticable; англ.: practicable; нем.: Podest, Pratikabel; исп.: praticable.

Небутафорская, настоящая часть деко­рации, состоящая из предметов, ис­пользуемых в реальной жизни, в част­ности в качестве опоры для движения (как на твердой сценической площад­ке). В настоящее время пратикабль широко применяется не как декора­тивный, а как функциональный пред­мет. Он становится эффективным эле­ментом декорации, как и театральный механизм.

'Другие коррелятивные понятия: Декорация, Пространство игровое. Сценография, Устройство сцени­ческое.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Франц:.ргё/асе; англ.: preface; нем.: Vorwort; исп.: prefacio.

ПРАКТИКА ТЕАТРАЛЬНАЯ

См.: ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ВЕРИСТСКОЕ

См.: ВЕРИСТСКОЕ (ПРЕДСТАВЛЕ­НИЕ.)

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЕ

См.: НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЕ (ПРЕД­СТАВЛЕНИЕ.)

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ

Франц.: representation tMQtrale; англ.: theatrical performance; нем.: Theatervorstettung; исп.: represen- tacidn teatral

1. Игра слов

Чтобы определить ключевой термин и выделить некоторые из его многочис­ленных параметров, целесообразно рас­смотреть, с помощью каких образов раз­ные языки обозначают это сценическое представление произведения.

А

Французский язык подчеркивает идею представления уже существующей вещи (в частности, в форме текста и объекта репетиций) до ее воплощения на сцене. Но представлять—значит также еще раз создавать сиюминутное наличие сцени­ческого представления, того, что ранее существовало в виде текста или теат­ральной традиции. Эти два критерия — репетиция предварительной данности и преходящее создание сценического со­бытия\* — лежат в основе любой поста­новки.

Б.

Немецкие слова Vorstellung, DarsteUung или Ausfuhrung используют пространст­венный образ —позировать перед, пози­ровать там. Здесь подчеркиваются фронтальность и выставление театраль­ного произведения напоказ, взгляду, а также демонстрация с целью зрелищно­сти.

В.

Английское слово перформанс \* подчер­кивает идею исполненного действия в самом акте его представления. Теат­ральная перформанс вовлекает одно­временно сцену (и все, что до этого под­готовило спектакль), а затем — зал (с его способностью к восприятию). Лингви­стическая теория перформативных вы­сказываний была также этой концептуа­лизацией акта, исполненного говоря­щим лицом, а в театре — всем коллекти­вом, который сценически осуществля­ется как в художественном, так и в соци­альном смысле. Можно было бы также играть на положении генеративной грамматики между перформансом и со­ревнованием для иллюстрирования од­ной из целей представления: перейти от системного описания и владения тео­рией компетенции к практической част­ной актуализации (перформанс) (ШЕХ-

2. Функции представления

А. Настоящее время представления Театр не является нечто ранее автоном­но существовавшим (текст), что следо­вало бы «вторично» представить на под­мостках. Н^кно принимать сцену как уникальное явление, конструкцию, от­сылающую к самой себе (некий поэти­ческий знак) и не имитирующую мир идей. «Драма первична Она не есть (вто­ричное) воспроизведение чего-то (пер­вичного), она представляет самое себя, она есть сама по себе» (ШОНДИ, 627, 1956:16; 1983:15). Представление су­ществует лишь в настоящем, общем для актера, сценического места и зрителя. Это то, что отличает театр от других изо­бразительных искусств и литературы.

Б. Текст в ожидании Текст драматургический\* существует как «рукопись», то есть он не полон и как бы ждет сценического воплощения. Он обретает свой смысл только в представ­лении, ибо по свое природе он «распре­делен» на многочисленные тирады и ро­ли и может бьггь понят, только будучи произнесенным актерами в контексте высказывания, который изберет режис­сер. Это, однако, не означает, что есть только одна, единственно возможная форма представления на основе одного и того же текста. Следует скорее сказать так: многообразие всех возможных представлений приумножает смысл тек­ста, который не является более единст­венным фиксированным центром теат­рального универсума, как считалось еще недавно.

В. Экстериоризация или тонка отправления? В настоящее время представление рас­сматривается как данность, из которой следует исходить в анализе текста и сце­ныЭта сугубо театральная концепция (а нелитературная и даже не драматур­гическая) бьпует, однако, с тех пор, как существует систематизация постано­вочной практики. Раньше классицисти­ческое представление рассматривалось лишь как внешняя и второстепенная часть текста; оно не возлагало ответст­венности за смысл разыгрываемого произведения, но художественно допол­няло речь. Текст и сцена в этой концеп­ции абсолютно независимы друг от дру­га, ибо сцена — со времен «Поэтики» АРИСТОТЕЛЯ—отодвинута и рассмат­ривается как материальная (а следова­тельно, презренная) оболочка души дра­мы (то есть лингвистического текста). Этот латентный платонизм, связанный с идеологией гегемонии Текста и Речи, на­ложил отпечаток на всю эволюцию за­падного театра, вплоть до сценических открытий XX в., одним из страстных провозвестников которых был А. АРТО. «До тех пор пока будет существовать спектакль, пусть в голове самых свобод­ных режиссеров, способ представления, вспомогательное средство раскрытия произведений, своего рода зрелищная интермедия, сама по себе не несущая особого значения, будет ценна лишь по­стольку, поскольку удастся стушеваться рядом с произведениями, которые она претендует обслуживать. И это будет продолжаться до тех пор, покуда основ­ной интерес к представляемому произ­ведению будет заключен в его тексте, до тех пор, покуда в театре — в искусстве представления — литература будет опе­режать представление, неудачно имену­емое спектаклем, со всем тем, что это именование влечет за собой уничижи­тельного, эфемерного и внешнего» (АР­ТО, 28,1964:160).

Г. Представление отсутствия Тем не менее не следует, как это сейчас принято, уподоблять произведение со зрелищной стороной с аристотелевским опсисом\*. Представлять — это также временно сделать настоящим то, что им не является, апеллировать ко времени процесса высказывания, чтобы пока­зать что-либо, то есть настаивать на вре­менном параметре театра Следователь­но, представление не есть только спек­такль; это—возможность сделать насто­ящим то, чего нет, напомнить о нем на­шей памяти, нашей временности (а не только нашему взору).

Д. Соотношение представления и драматурги ческого текста Статут представления весьма двойствен: относится ли оно исключительно к визу­ализации (созданию образного мира) путем мизансценирования или оно ощу­тимо, «представлено» в самом драматур­гическом тексте? Этим вопросом зани­мается семиология\*, ибо ей следует ре­шать в своей аналитической работе, из чего исходить: только ли из постановки или из текста, содержащего определен­ные пространственно-временные ука­зания. Вопрос, следовательно, в том, су­ществует ли в самом тексте сценическое видение, своего рода премизансцена\*. Мы отрицаем этот слишком логоцент- рический тезис, рассматривающий теат­ральность как свойство текста Однако следует признать, что гипотеза специ­фически театрального письма, то есть письма, уже предлагающего сцениче­ское видение, нередко отстаивается дра­матургами и режиссерами, интуитивно чувствующими готовность текста для сцены. ДИДРО полагает, что театраль­ное письмо «не обманывает»: «Написал ли автор пантомиму или нет, я с первого взгляда узнаю, видел ли он ее перед со­бой, когда творил. Построение пьесы бу­дет совсем другим, сцены примут совсем другой оборот, это почувствуется в диа­логе^..] Пантомима — это картина, кото­рая жила в воображении художника, ког­да он писал, и он хотел бы, чтобы она появлялась на сцене всякий раз, когда его пьесу играют» ()183,1758:428—429). В некоторых семиологических исследо­ваниях есть попытка назвать предопре­деления мизансценирования текста, ко­торые автор непременно имеет в голове: сценические условности эпохи, пред­ставления о пространстве и времени, драматургический декупаж\* и т. д. (СЕРПИЕРИ, 590, 1977; ГУЛЛИ- ПУЛЬЯТИ, 290, 1976). Эти исследова­ния вполне правомерны, пока не претен­дуют на догматическое навязывание од­ной, пусть даже хорошей постановки, ис­ходя из простого прочтения текста. Предпочтительнее основываться на конкретной ситуации высказывания, которую являет собой любое представ­ление, чтобы понять, как оно влияет на текст и даже составляет его и его прочте­ние. Это далеко от концепции театра как экстериоризации текста, ибо именно по­становка и представление придают тек­сту его смысл.

•Другие коррелятивные понятия:

Визуальное и текстуальное, Искус­ства представления.

•Дополнительная литература: Michot, 1974, Pavis, 1983b; Шёгашге, №57, 1985; Williams, 1968.

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

Франц.: avertissement; англ.: preface;

нем.: Vorwort; исп.: introduccidn.

Сопроводительный текст, в котором ав­тор пьесы, обращаясь непосредственно к публике, уведомляет ее о своих намере­ниях, уточняет обстоятельства своей ра­боты, анализирует свое произведение, предупреждает о возможных возраже­ниях. Принадлежа к паратексту \* и, та­ким образом, будучи внешним по отно­шению к тексту драматическому предуведомление нередко является спо­собом прочтения, попыткой сориенти­ровать прочтение текста будущей публи­кой, следовательно, представляет собой способ управления восприятием \*.

ПРЕМИЗАНСЦЕНА

Франц.: ргё-mise еп зсёпе; англ.: рге- performance; нем.: Vorinszeinerung; исп.: pre-puesta en escena.

1. Гипотеза, согласно которой драматур­гический текст более или менее экспли­цитно уже содержит указания относи­тельно осуществления «оптимальной» постановки. Эти указания, однако, суще­ственно варьируются по своему характе­ру и значимости в зависимости от авто­ра. Можно понять, что разделение дра­матургического текста на диалоги сразу же дает одновременно драматическое словесный конфликт) и театральное оппозиция и визуализация источников



дискурса) видение. Любая постановка непременно это учитывает. Но премп- зансцена чаще всего прочитывается — и фактически чаще всего именно так на­чинает работать режиссер — в «ритме дискурса или движения или путем изме­нения или интенсификации их тона или их манеры» (СТАЙЕН, 623,1967:3). Эти ритмические элементы суть «мера сце­нической ценности пьесы». Вся теория БРЕХТА относительно gestus\*а (сово­купности действий) основывается, кста­ти, на понятии языка жестов.

1. Другие исследователи идут в своих вы­водах до утверждения существования в тексте «текстовых матриц репрезента­тивности» и «ядер театральности» (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654, 1977а:2), даже «потенциальной возможности, кон коти­рованной в тексте» и затем переводимой «метаязыком режиссера, актера, поста­новщика и т. д.» (СЕРПИЕРИ, 590, 1977; ГУЛЛИ-ПУЛЬЯТИ, 290, 1976). Эта концепция предполагает, что теат­ральный текст в корне отличает от дру­гих (романа, поэмы и т. д.) присутствие и полифония его субъекта повествования. К сожалению, эти теории редко уточня­ют, каким образом и где театральность вписывается в текст. Дело ли тут в отсут­ствии объединяющего идеологического субъекта? Один только Ж. ВЕЛЬТРУ- СКИ говорит о сценических движениях, которые являются «транспозициями значений, сообщаемых авторскими ре­марками и комментариями» и которые «названы непосредственно и, следова­тельно, предопределены диалогом» (664,1941:139; 1976:1000). Концепция весьма спорная, поскольку является ло- гоцентристской, но типичной для боль­шинства теорий, смешивающих текст драматургический и зрелищный (теат­ральность).
2. Чем изыскивать в тексте и его премп- зансцене источник и залог «хорошей и уникальной» постановки — а это ведет к фетишизированию текста и превраще­нию его в гаранта так называемой хоро­шей постановки, — предпочтительнее выбрать несколько сценических на­правлений и констатировать, какое про­чтение текста отсюда следует. Нет в при­роде текста, подходящего или не подхо­дящего для игры, театрального или нете­атрального. Но конкретные драматурги­ческие и сценические предположения обязывают его определить, достаточно ли убедительно избранная мизансцена освещает его, оказываются ли фабула \* и идеологические противоречия экспли­цированы в процессе сценического вы­сказывания.

•Другие коррелятивные понятия: Мизансцена, Сценарий, Текст дра­матургический, Текст и сцена. •Дополнительная литература: Hornby, 1977; Pavis, 1978b; 1983b.

ПРЕПЯТСТВИЕ

Франц.: obstacle; англ.: obstacle;

нем.: Hindernis; исп.: obstdculo.

То, что препятствует действиям персо­нажа, противоречит его планам, проти­востоит исполнению его желаний. Для того чтобы произошёл конфликт\* и, следовательно, имело место драматиче­ское\* развитие, необходимо, чтобы дей­ствия героя натолкнулись «на препятст­вие, исходящее от других людей, пресле­дующих иные цели» (ГЕГЕЛЬ, 300, 1832:327).

* 1. В актантной структуре препятствие — это противодействующая сила, которая мешает субъекту получить желаемый объект.

В классической драматургии внешнее препятствие являет собой независящую от воли персонажа противостоящую ему силу. Внутреннее препятствие это пси­хологическое или моральное противо­действие, навязьюаемое персонажем са­мому себе. Граница между двумя видами препятствий тем не менее остаётся в до­статочной степени неопределённой и зависит от вида драматургии: персонаже классической драме «пропускает» через себя внешние конфликты, делает их сво­ими внутренними и действует затем в со­ответствии с избранной им самим ли­нией поведения (ШЕРЕР, 1950). От ясности представления препятствия, степени его осознания зависит специ­фика характеров и действия. Препятст­вие может быть реальным или же абсо­лютно субъективным и существующим только в воображении персонажа, оно может быть преодолимым или же иск­лючаться искусственным путём (deus ex machina \*).

* 1. В анализе повествования и семиоло­гии используется понятие препятствия (или испытания) при описании необхо­димых составных частей (препятствие, испытание, посредник) любого расска­за. Препятствие находится на стыке ли­нейного повествования и актантной мо­дели, то есть системы логических оппо­зиций, сложившейся к определённому моменту развития действия. После по­строения модели этих оппозиций и вы­яснения препятствий можно пронаблю­дать за изменениями модели в течение всей пьесы. Препятствия, возникающие перед персонажами, и происходящие с ними преобразования (устранение или видоизменение препятствия) дают ключ к развитию интриги Препятствие, та­ким образом, является структурным эле­ментом, который служит преобразова­телем между системой персонажей и ди­намикой развития действия.

ПРЕСУППОЗИЦИЯ

Франц.: prtsuppost; англ.: pre­supposition; нем.: Voraussetzung, Pr&suppositon; исп.: presupuesto.

См.: ДИСКУРС, ПРАГМАТИКА

ПРИЕМ

Франц.: procёdё; англ.: device, proce­dure; нем.: Verfdhren; исп.: procedimiento.

* + 1. Театральный прием является техни­кой постановки, сценической игры или драматического письма, используемой художником при разработке эстетиче­ского предмета и сохраняющей в нашем восприятии искусственный и сконстру­ированный характер. Русские формали­сты (ШКЛОВСКИЙ, ТЫНЯНОВ, ЭЙХЕНБАУМ) подчеркивали значение художественного приема для символи­зации произведения искусства: «Мы бу­дем называть эстетическими предмета­ми в прямом смысле этого слова пред­меты, созданные с помощью особых приемов, цель которых обеспечить че­рез эти предметы эстетическое воспри­ятие» (ШКЛОВСКИИ in ТОДОРОВ, 642,1965:78).
    2. Драматургия и постановка, не скрыва­ющие приемы театральной конструк­ции и функционирования, отказывают­ся от иллюзии и отождествления со сце­ной. Они восстанавливают «реальность театра как такового», что для БРЕХТА является «предварительным условием для осуществления реалистических ре­продукций совместной жизни людей» (117, 1972:246). В этом случае прием приобретает статус значимой работы над сценическими системами, которые являются не отражением реальности, а местом осуществления художественных и социальных процессов. Афиширова­ние приема и эффект разрушения иллю­зии будут возникать каждый раз, когда театр выступает как материальное про­изводство знаков творческой группой: в материалистическом театре такого типа (народные формы, цирк, брехтовский реализм \* и т. д.) подготовительная рабо­та, работа по производству иллюзии, ку­лисы, сценической машинерии всегда будут четко просматриваться зрителем. Ритмизированная декламация \* алексан­дрийского стиха, открытая смена деко­раций, постепенное «вхождение» актера в роль — ярко выраженные театральные приемы.

•Другие коррелятивные понятия:

Остранение, Театрализация, Те­атральность,

•Дополнительная литература: Meyerhold, 1963; Erlich, 1969; Matejka, 1976а, 1976b; Muka- rovsky, 1977,1978.

ПРИЕМ ПЕРСПЕКТИВЫ, УХОДЯЩЕЙ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

Франц.: mise en abyme; англ.: mise en abyme, specular reduplication• нем.: mise en dbyme\ исп.: mise en abyme.

* + - 1. В геральдике Vabyme — центральная точка герба По аналогии la mise en abyme (или abyme, термин, введенный ЖИ­ДОМ) — прием, состоящий во включе­нии в произведение (живописи, литера­туры или театра) части, которая воспро­изводит некоторые его особенности или структурное сходство. Этот метод нахо­дит выражение в живописи (ВАН ЭЙК, МАГРИТТ), в романе (СЕРВАНТЕС, ДИДРО, СТЕРН, новый роман), в театре (РОТРУ, КОРНЕЛЬ, МАРИВО, ПИ- РАНДЕЛЛО). Отражение произведения в его части может представлять собой идентичный, перевернутый, поделен­ный или приблизительный образ.
      2. Наиболее распространенная форма la mise en abyme, перспективы, уходящей в бесконечность, — театр в театре\*. Внутренняя пьеса подхватывает тему те­атральной игры, при этом связь меищу двумя структурами пародийная или по аналогии. Современная постановочная практика прибегает к этому приему для придания относительности спектаклю или его обрамления (рамка\*): таковы элементы кукольного театра, воспроиз­водящего действие пьесы и представля­ющего мировой театр (в «Фаусте» ГЁТЕ или «Комической иллюзии» КОРНЕЛЯ); спектакль, обрамляемый одним и тем же мотивом, возвещающим и заключаю­щим фабулу; игра актера, исполняющего свою же роль на сцене, и т. д.; воспроиз­ведение слов или сцен, резюмирующих основное действие; сцена, смонтиро­ванная на театральной сцене и отсыла­ющая к иллюзии и ее производству («Гамлет», «Чайка»).
      3. Некоторые современные тексты пы­таются создать перспективу бесконеч­ности из их собственной практики пись­ма и сделать из своей творческой про­блематики и процесса высказывания центр интересов и результатов выска­зывания (ХАНДКЕ, ПЕНЖЕ).
      4. Аутопрезентация (или аутореферен- циальность), «процесс, соогласно кото­рому текст сам себя представляет» (ПА­ТЕРСОН, 487, 1982:177), - частный случай приема перспективы, уходящей в бесконечность; это один из эффектов «зеркального отражения, когда текст ци­тирует, самоцитируется, сам себя приво­дит в движение» ДЕРРИДА — «рассеи­вание»); другими словами, это случай ин­тертекстуальности, относимой к самому тексту. Театральная аутопрезентация чаще всего направлена на удвоенное представление, что отсылает к хорошо известной форме театра в театре.

В театре ауторефлексивность выражает­ся на многих других, кроме текста, уров­нях. Сценография может зеркально изо­бражать элемент, полагаемый умест­ным, ставя на сцене еще одну сцену («Гамлет» в постановке МЕСГИлА и его Театра Зеркала, «Береника» ВИТЕЗА). «Цитируя собственную игру, варьируя эффекты, актер легко устанавливает не­кую «интерлюдийность», отсылающую в конечном счете лишь к самой себе». Не­редко саморефлексивность — всего лишь довольно банальный признак поэ­тической аутореференциальной функ­ции, которая, по ЯКОБСОНУ (337, 1963), характеризует эстетический знак. Театру весьма затруднительно говорить о себе театральными терминами, то есть нелитературными и не лингвистически­ми, а сценическими и игровыми; даже ПИРАНДЕЛЛО — довольно много­словный теоретик.

•Другие коррелятивные понятия: Метатеатр, Остранение, Фан- тазма (театр...). •Дополнительная литература: Kowzan, 1976; Dallenbach, 1977, Texte, № 2, 1982; Pavis, 1985c; Corvinm Schrer, 1986.

ПРИЗРАК

Франц.: fantdme; англ.: phantom;

нем.: Phantom, Gespenst; исп.:

fantasma.

He существо и не персонаж, призрак (фантом) продолжает фигурировать на театральных сценах не только в «Гам­лете» или «Дон-Х^ане», но и во многих пьесах, где необходимо появление умершего или исчезнувшего. Он при­нимает все возможные обличья: страшный призрак, загробный голос, галлюцинация, простыня, тень и т. д. Театр с его склонностью к обману, ил­люзии и сверхъестественному — одно из наиболее подходящих мест для по­добных существ. Будучи иллюзией ил­люзии (персонажа), призрак путем па­радоксального переворачивания зна­ков обретает черты совершенно реаль­ной фигуры. В противоположность персонажу, который отрицается в то самое мгновение, когда он показан (<отрицание\*), призраку нет нужды ут­верждать себя в качестве правдоподоб­ного, и он пользуется полной свободой представления: чем более он «ирреали- стичен» и фантастичен, тем больше он похож на призрак! Отсюда изобрета­тельность в его воплощениях, что не исчерпывает, однако, конкретных ре­жиссерских проблем. Существует столько же способов представлять призраки, сколько имеется театраль­ных эстетик: в «Гамлете» призрак отца иногда изображается актером, играю­щим роль Клавдия, переодетым фан­тасмагорическим солдатом в «галлю­цинирующем», фосфоресцирующем свете, с «пещерным» голосом, звуча­щим с необычным резонансом; иногда призрак четко обозначен как фанта­стическое продолжение Гамлета, одно из созданий, порожденных его страхом и болезненностью, что является забо­той о правдоподобии и рационально­сти.

ПРИМИРЕНИЕ

Франц.: conciliation; англ.:

reconciliation, resolution; нем.:

Versohnung, Aufldsung; исп.: concUiacidn.

См.: КОНФЛИКТ

ПРИМИРЕНИЕ ФИНАЛЬНОЕ

Франц.: apaisement final; англ.: final resolution; нем.: Aufldsung des Konflikts; исп.: solucidn final

Согласно законам драматургии класси­цистической\*, драматическое произве­дение оканчивается лишь тогда, когда конфликты \* разрешены и у читателя не возникает вопросов о последствиях со­вершившегося. Это ощущение прими­рения достигается нарративной структу­рой, из которой явствует, что герой при­близился к концу своего пути; оно до­полняется впечатлением, что все упоря­дочилось и трагический или комический миропорядок восстановлен. Финальное примирение связано с «комическим примирением» (comic relief) или с вы­сшей, трансцендентной справедливо­стью в трагическом универсуме: «...веч­ная справедливость [...] при внутренней разумности, с которой вершится судьба, она удовлетворяет нас уже видом гибну­щих индивидов» (ГЕГЕЛЬ. Эстетика, 1832).

Когда для драматурга невозможен гар­монический финал, он нередко прибе­гает к приему deus ex machina \* (так или иначе подготовленному ходом пьесы) или же приходит к выводу о невозмож­ности справедливого разрешения кон­фликта (так поступает БРЕХТ в фина­ле «Доброго человека из Сезуана», 1940).

•Другие коррелятивные понятия:

Драматическое и эпическое, Раз­вязка.

ПРИСУТСТВИЕ

Франц.: presence; англ.: presence; нем.: Prasenz; исп.: presencia.

«Импозантность» — на театральном жаргоне — умение привлекать внимание публики; это также дар «чего-то», что не­медленно вызывает идентификацию \*, создавая впечатление жизни в другом месте и в вечно настоящем времени.

1. Присутствие физическое

Согласно распространенному среди ак­теров мнению, импозантность — вы­сшее благо для актера и для вопринима- ющей его публики. Она, по-видимому, связана с «прямой» физической комму­никацией с актером. Так, по мнению Ж.- JI. БАРРО, «конечная цель мима — не визуальное, но присутствие, то есть мо­мент театрального настоящего. Визу­альное—только средство, а не цель» (55, 1959:73) и, по мнению Е. ДЕКРУ, мим творит только разновидности присутст­вия, которые отнюдь не условные обоз­начения (272, 1963:144). Для Ж. ГРО- ТОВСКОГО (287,1971), наконец, поиск импровизации должен иметь целью об­ретение в пластике следа универсальных импульсов и архетипов, мифических корней, подобных архетипам ЮНГА. Это присутствие — также бравурная пье­са теоретиков, остановившихся перед необъяснимой тайной. Она существует не всегда в физических чертах индивида, уточняет Ж.-П. РИНГАЕР, но в излуча­емой энергии, сила которой чувствуется до того, как актер совершил действие или заговорил, в факте самого его суще­ства (560,1985:29).

Это присутствие волнующе. Эуджинио БАРБА и Мориаки ВАТАНАБЕ превра­щают его в противоречие и оксюморон актера\* «Обладать силой присутствия и тем не менее ничего не представлять — для актера оксюморон, истинное проти­воречие... актер чистого присутствия есть актер, представляющий свое собст­венное отсутствие» (Bouffonneries, 1982, N4:11).

2. Присутствие сцены

Общей во всех этих приблизительных оценках является идеалистическая, даже мистическая концепция работы актера Они увековечивают, не объясняя, миф священной, ритуальной и не поддаю­щейся определению актерской игры. При этом, бесспорно, касаются осново­полагающего аспекта театрального опыта

Не разгадывая полностью «тайну» ак­тера, наделенного даром присутствия, семиологический охват проблемы при­водит, однако, этот феномен к пра­вильным пропорциям, по крайней ме­ре лишенным всякого мистического ореола Присутствие определилось бы, таким образом, как коллизия социаль­ного события\* театральной игры и фикции персонажа и фабулы. Событие содержит временное и непредсказуе­мое измерение процесса спектакля, факт, что каждый вечер восстанавлива­ет постановку уникальным образом и что только взаимодействие между ак­тером и зрителем способно создать ус­ловия для этого. Фикция, напротив, есть повествовательная модель, ре­зультат теоретической рефлексии, ко­торая оформляется только путем со­гласия воспринимающего субъекта. Соединение события и фикции — ко­торая является самим признаком теат­ра — производит эффект двойного ви­дения: перед нами актер X, играющий У, и этот У — вымышленный персонаж (отрицание0).

Более, чем о присутствии актера, види­мо, следует говорить о непрерывности настоящего сценического времени и времени его процесса высказывания. Все представляемое существует в дей­ствительности по отношению к конк­ретной ситуации говорящих лиц (дейк- сист). Каждый актер одушевляет Я сво­его персонажа, сопоставляемое с дру­гим (Ты). Для того чтобы взять на себя функции Я, он должен апеллировать к Ты, которому мы предоставляем наше собственное Я (благодаря идентифика­ции), то есть по совпадению взглядов. То, что мы находим в физическом при­сутствии актера, есть не что иное, как наше собственное физическое присут­ствие; отсюда — наше волнение и нео­долимое влечение к этому чужому и близкому присутствию.

•Дополнительная литература:

Bazin, 1959, vol. 2:90-92;

Strasberg, 1969; Chaikin, 1972;

Cole, 1975; Bernard, 1976; States,

1983.

ПРОГРАММА

Франц.: programme; англ.: program;

нем.: Programmheft; исп.: programa.

1. Метаморфозы программы

Программа, известная в принятом в настоящее время виде, — изобретение относительно новое. Уже в XVI в. иног­да непосредственно среди жителей распространяли отдельные листки, оповещая таким образом о представле­нии. Программки в собственном смыс­ле этого слова, предлагаемые или по­даваемые публике перед спектаклем, восходят к концу XIX в. Их форма и содержание различны в разных стра­нах. Даже за последние тридцать лет их функция постоянно менялась, и теперь можно встретить столько же вариантов программок, сколько есть на свете те­атров.

Программа предназначена главным образом для сообщения публике имен актеров, режиссера; иногда дается ре­зюме действия; рекламные вкладыши приносят театру дополнительный до­ход, хотя бы даже для покрытия расхо­дов на издание самих программок. Кто не хотел бы купить эти листки на глян­цевой бумаге, с рекламой лучших ду­хов, фотографиями звезд в жизни и всеми светскими атрибутами буржуаз­ного театра?

2. Программирование взгляда

Программы национальных театров или экспериментальных групп пред­ставляют совершенно иную картину. В них содержатся размышления режис­сера или драматурга, пространные от­рывки из текстов театральной или ли­тературной критики, в которых указы­ваются основные направления режис- серско-постановочного решения. Та­ким образом, за пределами спектакля преподносится целый дискурс относи­тельно постановки с текстом пьесы, заметками режиссера Несмотря на не­обходимость этого критического ком­ментария, опасность состоит в том, что восприятие становится слишком за­программированным, буквально гово­рится о том, что сам зритель должен чувствовать во время просмотра поста­новки, а это вносит фальшь в игру и портит удовольствие. Надо ли читать до представления эти листки? Восприятие может изменить­ся, оказаться обедненным, но может случиться также и то, что без этого со­провождения публика упустит тактику или остроту постановки. Цитата или подборка текстов, выделенных специ­ально, порой представляют собой ин­тертекст, необходимый для понимания спектакля: кто читал цитату из Жискар Д'ЭСТЕНА в начале программки к «Британику» РАСИНА в постановке «Саламандры», тот, возможно, заметил иронический и насмешливый тон сце­нической интерпретации. Следуя то драматургическому анализу, то анализу постановки, такая программка раздви­гает рамки драматургического текста и постановки. Часто блестяще выпол­ненные программки некоторых теат­ров, например Бохума, Штутгарта или Страсбурга, достигают книжных пара­метров и представляют собой весьма полное досье о представляемом произ­ведении. Их можно сравнить со специ­альными номерами журналов, и неко­торые театры готовы издавать своеоб­разный фирменный журнал, иллюст­рирующий и обширно комментирую­щий спектакль. Некоторые режиссе­ры, понимая опасность книжных вну­шений, ограничиваются цитированием других авторских текстов или других произведений, которые подспудно вносят ясность в их собственное твор­чество и рассказывают о пройденной репетиционной работе (например, ВИ­ТЕЗ, ЛАССАЛЬ или СТЕЙН). Такой дискурс всегда обнаруживает стратегию, герменевтическое стремле­ние или отражение, но следует остере­гаться уподоблять это дискурсу поста­новки, который зритель воспринимает и создает самостоятельно. Программка — не евангелие, например, такой лите­ратурный советник, как Даниель БЕ- НЕАР, утверждал на бумаге, что «учи­тывает двусмысленности МАРИВО», и предпосылал их постановке, которая не отличалась излишними тонкостями. Будучи чем угодно, от простого пригла­шения до рекламы, программа способ­на «заговорить» театр, отвратить зри­теля от его желания все разглядеть са­мому и заставить его вновь принять положение читателя, который не под­дается власти сцены.

ПРОИЗВОДСТВО ТЕАТРАЛЬНОЕ

Франц.: production tMAtrale; англ.: theatrical production; нем.: Thea- terproduktion; исп.: produccidn teatraL

Английские термины «производство для постановки», «сценическая постановка» выражают сконструированный и конк­ретный характер театральной работы, предшествующей производству спек­такля в целом.

1. Производство смысла

В настоящее время говорят о производ­стве смысла или о производительности сцены для того, чтобы определить со­вместную деятельность художников или участников спектакля (отавтора \* до ак­тера) и публики (восприятие\*). Это про­изводство возможно, только если пред­ставление не сводится к ясно передан­ному и декодированному сообщению, если зрителю\* предоставляется право играть активную роль в прочтении сце­нической работы и манипуляциях смыс­ла. Это производство смысла не конча­ется с окончанием пьесы; оно продол­жается в сознании зрителя и претерпева­ет изменения и интерпретации, которые требует и производит эволюция его по­нимания социальной действительности.

2. Текстуальная и сценическая производительность

Теория текста (59, БАРТ, 1970, 1973а, 1984; КРИСГЕВА,3£2,1969) коснулась проблемы продуктивных прочтений и работы над означающим до его оконча­тельного перевода в четкое означаемое. Современная постановка размышляет над этими проблемами, а также над про­блемой практического преломления текста на сцене (практика означаю­щая\*). «Театрально» трактуя текст, то есть воображая для него положение вы­сказывания, постановка испытывает все драматургические структуры или спосо­бы письма, обнажает «несказанное» («умолчание» и «отсутствия»). Хотя здесь невозможно детально вда­ваться в эту практическую работу и тем более точно определять технические приемы, отметим, что интерес к произ­водству театрального смысла свиде­тельствует о стремлении подходить к сцене как к «физическому и конкретно­му языку» (АРТО).

•Другие коррелятивные понятия: Материалы сценические, Практи­ка театральная. Текст и сцена.

•Дополнительная литература: Macherey, 1966; Brook, 1968; Voltz, 1974.

ПРОКСЕМИКА

Франц.: proxtmique; англ.: proxemics; нем.: Proxemik; исп.: ргохёпйса.

1. Мера пространства

Появившаяся недавно дисциплина аме­риканского происхождения (ХОЛЛ, 292, 1959,1966) проксемика изучает способ структурирования человеческого про­странства: пространственный тип, дис­танции, наблюдаемые между лицами, организацию жилища, структурирова­ние пространства одного здания и одной комнаты. ХОЛЛ различает: 1° фиксиро­ванное («fixed-feature space») или архи­тектурное пространство; 2° полуфикси­рованное пространство («semifixed feature space») или пространство распо­ложения объектов в одном месте; 3° пространство неопределенное («informak space») или пространство межличностное. Отношения между ин­дивидами определяются по четырем ос­новным категориям: близкие (менее

1. см), личностные (от 50 см до 1,50 м), социоконсультативные (от 1,50 до 3,50 м), общественные (до дистанции, достигаемой голосом). Проксемика ставит целью рассматри­вать проксемическое поведение инди­видов в зависимости от восьми следую­щих вариантов:
   1. . Общее телесное положение (в зави­симости от пола).
   2. . Угол ориентации партнеров.
   3. . Телесная дистанция, определяемая рукой.
   4. . Телесный контакт в зависимости от формы и интенсивности.
2. Обмен взглядами. 6). Ощущения тепла

1\ Обонятельные восприятия. 8). Сила голоса

2. Театральная проксемика

Применительно к театру эти категории, видимо, позволяют наблюдать, какой тип пространства (фиксированный/мо­бильный) избирает постановка, как она пространственно кодирует дистанции между актантами, между актерами и предметами или между сценой и залом. Будучи мимесисом социального взаи­модействия, театр воспроизводит эти пространственные законы, и любое из­менение кодов значимо. Еще более, чем при наблюдении пространств, воспроиз­водимых на сцене, проксемика могла бы оценивать, какая дистанция (психологи­ческая/символическая, а не только чис­то геометрическая) разделяет сцену и зал, как постановка избирает способ сближения или удаления сцены и зала, с какими эстетическими и идеологиче­скими намерениями. Видно, как жест, голос, свет способны модулировать эту дистанцию и создавать смысловые эф­фекты.

Театральная постановка высказывается за некий тип пространственных отно­шений между персонажами/актерами, в зависимости от их психологии, социаль­ного положения, пола и т. д. Каждая сце­ническая эстетика обладает имплицит­ным проксемическим кодом, и способ его визуализации, исходя из пространст­венных ритмических соотношений между актерами, влияет на прочтение текста (процесс высказывания) и его восприятие; один и тот же автор может, таким образом, проксемически воссоз­даваться в нескольких постановках: та­ковы, например, постановки РАСИНА А.ВИТЕЗОМ, М.ЭРМОНОМ, ГРЮБЕ- РОМ, которые каждый раз по-разному устанавливали жесткий код дистанций и движений. Театр похож на сцену людей, которые «обычно» не встретились бы; он конкретно иконизирует и показывает социальные отношения в манере людей смотреть, говорить, отвергать и манипу­лировать друг другом. Их пути и траек­тории вписываются в сценическое про­странство. Иногда режиссер так изобра­жает их частный, социальный или под­сознательный маршрут: «Пути персона­жей, — замечает ВИТЕЗ по поводу РА­СИНА и ЧЕХОВА, — их встречи, обмен персонажей в рисунке на полу очень строго калькируются по движению стра­стей, игре страстей, этой системе близо­сти, неприятия расчета». Изучение взглядов и точек зрения актеров, может быть, дали бы ключ к отношениям, вы­раженным и невыраженным этой инф- ракоммуникацией или подразговором, которые сопровождают и модализируют драматургический текст (СЁРЛЬ).

3. Программа для будущей проксемики

Сближая методологию проксемики и изучение ритма \* и процесса сцениче­ского высказывания, можно было бы предложить следующую программу:

а) Мера и перечень дистанций между со­беседниками, план их эволюции на сце­не, оценка их ритмов.

б) Наслоение пространств, в которые вовлечен актер (пространство).

в) Формализация ситуации процесса высказывания (взгляд, дистанция, мо­дальность дискурса, несловесная ком­муникация, интонация, включение дис­курса в пространство и пространства в дискурс).

г) Сравнительные пути актера и зрителя.

д) Архитектоника взглядов \* и тел акте­ров, производства процесса глобального сценического высказывания на основе индивидуальных процессов высказыва­ния различных означающих систем, то, что БРЕХТ называл «производимая со­вокупность действия» {gestus de livraisori).

е) Включение голоса в пространство, его отношение к зрителям (в зависимости от актера и места зрителя в сценографиче­ском пространстве).

•Дополнительная литература: Langagec, 1968; К. Scherer, 1970; Schehner, 1973а, 1977; Cosnier, 1977: Pavis, 1981а; Sarrazac et a/., 1981.

ПРОЛОГ

(От греч .prologos — предшествую­щая речь)

Франц.: prologue; англ.: prologue; нем.: Prolog; исп.: prdlogo.

Часть, предшествующая собственно тексту пьесы (и, следовательно, отлич­ная от экспозиции где актер — иногда директор театра или организатор спек­такля — обращается непосредственно к публике, для того чтобы объявить о не­которых важных темах, а также о начале игры, делая при этом уточнения, необхо­димые для ее правильного понимания.

Это своего рода предисловие к пьесе, где только и позволительно говорить с ауди­торией о чем-то, не относящемся к инт­риге, в интересах автора и самой пьесы.

1. Метаморфоза и неизменяемость пролога

Изначально прологом была первая часть действия до первого появления хо­ра (АРИСТОТЕЛЬ. Поэтика, 1452b). За­тем он был трансформирован (ЕВРИ- ПИДОМ) в монолог, излагающий за­рождение действия. В средние века про­лог становится предварительным изло­жением praescursor, своего рода церемо­ниймейстера и постановщика. Театр классицизма (французский и немецкий) использует пролог для того, чтобы зару­читься поддержкой царствующей осо­бы, принца или для краткого изложения творческой задачи или проделанной те­атральной работы (например, МОЛЬЕР в «Версальском экспромте»). Когда театр переходит к реалистическому изображе­нию правдоподобных событий, намеча­ется тенденция к исчезновению пролога, ибо он становится уже обрамлением, разрушающим театральный вымысел. Пролог вновь возникает в творчестве экспрессионистов (ВЕДЕКИНД) или в эпическом театре (БРЕХГ). В театраль­ных экспериментах настоящего време­ни пролог используется охотно, так как он соответствует оформлению спектак­ля, разрушающему иллюзию, и модели- зации повествования.

1. Функции этого типа дискурса

Не пытаясь перечислить, к чему сводят­ся многочисленные функции прологов в процессе развития театральных форм, выделим по крайней мере некоторые общие для всех структурные принципы.

Л Интеграция с последующим Пролог прекрасно врастает в пьесу, предваряет и представляет ее или, на­против, формирует автономный спек­такль, своего рода интермедию \* ил и леве де ридо \*.

Б. Изменения перспективы Введенный в курс происходящего веду­щим, зритель видит драматическое дей­ствие на двух уровнях: следя за течением фабулы, «возносясь» над действием и предвосхищая его, он одновременно в и над пьесой, и благодаря этому измене­нию перспективы он идентифицируется и иногда по необходимости отсыпает. Когда пролог объявляет исход действия — это так называемая техника аналити­ческая\*: все проистекает из финального предположения, заявленного вначале, и пьеса есть воссоздание прошедшего эпизода\*.

В. Промежуточный дискурс Пролог обеспечивает «мягкий» переход от социальной действительности в зале к фикции на сцене. Он постепенно вво­дит зрителя в пьесу, либо удостоверяя вымышленный мир, который будет изо­бражен, либо постепенно вводя.теат­ральную игру. Его вымысел, таким обра­зом, то правдоподобный, то игровой (ср. диалоги между художественным руково­дителем, автором и актером в Прологе на небесах из «Фауста» ГЕТЕ). Это способ разрушения рамок произведения и иро­нии над его созданием (см.: Рамка \*).

Г. Модализация Пролог задает тон всей пьесе по анало­гии и контрасту. Он представляет раз­личные пласты текста или представле­ния, управляет зрителем, непосредст­венно влияя на него, предлагая более или менее ясную модель восприятия. Он со­держит целый дискурс о группе, ее стиле, ее ангажированности, состоянии фи­нансов и т. д. Пролог по существу — сме­шанный дискурс (реальность/вымысел, описание/действие, серьезный/игро­вой и т. п.). Он неизменно играет роль метаязыка, критического вмешательст­ва до и в спектакль.

•Другие коррелятивные понятия: Дискурс, Обращение к публике, Экспозиция, Эпилог.

•Дополнительная литература: Enciclopedia dello spettacolo (article «prologo»), 1954.

ПРОСОДИЯ

(От греч .prosodia — ударение, при­пев)

Франц.: prosodie; англ.: prosody; нем.: Prosodie\ исп.: prosodia.

Ударение, падающее на гласные при чтении стиха, или ритмическая структу- pa, используемая для придания вырази­тельности тексту, чередования количе­ства слогов, в частности долгих и крат­ких, в зависимости от метрики стиха. В лингвистике просодией называется «учение о фонических особенностях, влияющих в разных языках на части тек­ста, границы которых не совпадают с обычным делением разговорной речи на фонемы» (ДЮБУА и др. Лингвистиче­ский словарь, с. 398). Речь идет о том, чтобы уловить явления, которые нахо­дятся вне фонематического уровня, за пределами фонемной организации, а именно: динамическое и тоническое ударение, долгота звучания, высота и ин­тенсивность тембра звука Просодические особенности драмати­ческого текста зависят от мелодиче­ского рисунка, который можно выя­вить при чтении текста: от версифика­ции, от метрических закономерностей, но также и от мастерства актера, от его способности владеть своим телом, для того чтобы придать тексту определен­ный ритм и «дыхание», сопроводить чтение соответствующими жестами, подчеркнуть одни части текста и зату­шевать другие, выделить аллитерации, переклички, повторы, использовать всю риторику декламацииРежиссура, а именно постановка классического стихотворного текста, состоит в выбо­ре актером просодии и возможных ритмов. Тот смысл, который зритель вынесет из услышанного, во многом зависит от избранного способа звуко­вой подачи. Дикция • и жестикуляция тесно связаны ритмической\* структу­рой, словесным и пластическим офор­млением.

ПРОСТОДУШНЫЙ

Франц.: naif; англ.: naive; нем.: das Naive; исп.: ingenuo.

См.: ИНЖЕНЮ

ПРОСТОНАРОДНЫЙ

Франц.: poissard; англ.: vulgar, low, нем.: vulgar, исп.: vulgar.

См.: ПАРАД

258

ПРОСТРАНСТВО (ТЕАТРАЛЬНОЕ)

Франц.: espace (аи tMdtre); англ.: space (in the theatre); нем.: Theaterraum; исп.: espacio teatral.

Понятие «пространство» имеет свою ис­торию не только в театральной теории, но и в других науках. Оно применяется по отношению к различным аспектам текста постановки. Выделить и опреде­лить различные виды пространства — безнадежное занятие. Тем не менее по­пытаемся это сделать в надежде на неко­торое прояснение.

* 1. Пространство драматическое \*. Про­странство, о котором идет речь в тексте, —абстрактное пространство, создавае­мое читателем или зрителем с помощью воображения.
  2. Пространство сценическое \* — это ре­альное пространство сцены, где дейст- вуют актеры, находятся ли они собствен­но на сцене или среди зрителей.
  3. Пространство сценографическое (или театральное) — это сценическое про­странство, более точно определяемое как пространство, внутри которого на­ходятся публика и актеры во время пред­ставления. Для него характерна связь двух пространств, связь театральная (ДЮРАН, 207,1980). Место театраль­ное \* можно было бы определить терми­ном «пространство для публики», то есть место, занимаемое публикой во время представления и во время антрактов (точнее, перед спектаклем). Театраль­ное пространство—это соединение про­странств (1, 2, 4, 5 и 6); А. ЮБЕРС­ФЕЛЬД замечает, что оно создается «при помощи определенной архитекту­ры, определенного видения мира (изо­бразительного) или пространства, со­здаваемого, главным образом, самими актерами» (654,1981:85).
  4. Пространство игровое (жестикуляци­онное) \* — это пространство, создавае­мое актером, его присутствием и его пе­редвижениями, его местом по отноше­нию к другим актерам, его расположени­ем на сцене.
  5. Пространство текстовое \* — это про­странство в его графической, фониче­ской и риторической материальности; пространство партитуры, где записаны реплики и дидаскалии. Текстовое про­странство реализуется тогда, когда текст используется не в качестве драматиче­ского пространства, придуманного чи­тателем или зрителем, но в качестве сы­рого материала, представленного для зрительного и слухового восприятия как образец (как, например, у Б. УИЛСОНА или в последних постановках МНУШ- КИН в Театре Солнца) или как система­тическое повторение (ХАНДКЕ). 6. Пространство внутреннее \* — это сце­ническое пространство, где происходит попытка представления фантазма, меч­ты, видения драматурга или одного из персонажей: например, пространство, созданное Р. ПЛАНШОНОМ в «Артуре Адамове» или Ф. АДРИЕНОМ в «Снах Франца Кафки» (театр фантасмагории). Значение пространства в современной мизансцене затронуто во всех шести ти­пах пространства и в следующих стать­ях: Механизация театра \*, Образ \*, Пере­мещение\*, Подмостки\*, Сценография\*, Театр массовый\*, Театр улицы\*, Уст­ройство сцены \*.

ПРОСТРАНСТВО ВНУТРЕННЕЕ

Франц.: espace int&ieur; англ.: inte­rior space; нем.: innerer Raum\ исп.: espacio interior.

1. Зритель

На первый взгляд театр — место внеш­него порядка, где можно без последствий предаваться созерцанию сцены, сохра­няя по отношению к ней дистанцию. По определению ГЕГЕЛЯ, это место объек­тивизации, а также конфронтации сце­ны и зала; то есть, очевидно, простран­ство видимое, объективно существую­щее.

ПРОСТРАНСТВО ВНУТРЕННЕЕ

Но театр — это также место, где проис­ходит процесс самопроекции зрителя (катарсис\*, идентификация\*). И тогда, как бы путем взаимопроникновения, те­атр становится внутренним пространст­вом, как бы «развитием меня самого и всех моих возможностей» (МАННОНИ, 421, 1969:181). Для существования те­атра необходим момент начала иденти­фикации и катарсиса\* «Подлинное на­слаждение от поэтического произведе­ния происходит от снятия напряжения с нашей души». Мы обнаруживаем в сце­ническом персонаже частицу нашего подавленногоЯ% и, «быть может, даже тот факт, что создатель делает нас отныне в состоянии наслаждаться без стыда и уп­река нашим собственным воображени­ем, в значительной мере способствует этому успеху» (ФРЕЙД, 248, 1969, т. 10:179).

Таким образом, сценическое простран­ство формируется и окрашивается зри­тельским Я\ кстати, часто оно нечетко выражено (в современном стиле) и реа­лизуется только благодаря самопроек­ции извне.

2. Режиссер

П

Случается, что тематика пьесы или предвзятость постановки навязывают некое устройство сцены, предполагае­мое как внутреннее пространство: сно­видения персонажа, его фантастические образы \* и воображаемый мир. Внутреннее пространство этого персо­нажа в значительной степени зависимо от внутреннего пространства самого ре­жиссера. Этот последний в отношении персонажа-исполнителя находится в та­кой же спасительной ситуации, как и зритель, с наслаждением созерцающий Я и воображаемые образы персонажей на сцене: он созерцает часть своего глу­бинного Я в образе другого и манипули­рует ею. Итак, значительная часть сце­нического творчества исходит из под­сознания режиссера через вымышлен­ное бессознательное персонажа Фанта­стические пассажи большей частью яв­ляются вводными в представлении: обычно их играют в манере, отличной от сцен, изображающих реальность (музы­ка и атмосфера «нереальности»). На­пример, ПЛАНШОН в «Буржуазных страстях» насыщает свои гривуазные описания фантастическими образами, где царит сюрреалистическая техника (коллаж, соединение причудливых ве­щей, несовпадение сущности и пласти­ческого ритма). Эти вводные фантасти­ческие эпизоды появляются тогда, когда мысль, выраженная словами, недоста­точна для работы воображения, когда фантастический образ создает прибли­зительность и сценическую «идею» ра­боты бессознательного. Эта работа под­сознания (в основном перемещение, на­пряженность) направлена на совокуп­ность образов, лишенных словесного (риторического) выражения. Такая тех­ника постановки элементов сноведения или фантазии часто применяется в теат­ре, когда нет слишком властного текста, требующего пунктуального иллюстри­рования. Она используется режиссером намеренно (отсюда некая виртуозность и эстетизм \* вместо интуитивного и ли­шенного изощренности подхода). Эта техника существует в каждой постанов­ке, ибо ничто в тексте не навязывает а priori определенного образного реше­ния, и режиссер и сценограф вольны творить так, как им нравится. В некото­ром смысле именно в реалистических и натуралистических постановках у ре­жиссера проявляется наиболее убеди­тельно такого рода невольный выход творческой фантазии. Ибо именно тог­да, когда режиссер особенно старается не выдавать себя, не обнаруживать сво­его собственного видения, он более все­го рискует проявлением своего подсо­знания. Парадоксально, но театр фан- тазма существует лишь там, где о нем не подозревают и не стараются его опреде­ленным образом сформировать. Вот по­чему наиболее интересны с этой точки зрения те постановки, в которых наибо­лее тонко сочетаются реализм и фанта­зия/фантазм. Пьесы ЧЕХОВА, ИБСЕ­НА, СТРИНДБЕРГА, ГОРЬКОГО и даже БРЕХТА (когда режиссеры ЛАВАДАН или АДРИЕН) колеблются между двумя стилями, реалистическим и фантастиче­ским, и дают возможность раскрытия на сцене подавленного внутреннего про­странства.

3. Актер

Наконец, все эти стороны внутреннего пространства, выявляемого сценой, вы­ражаются через тело \* актера Проеци­руя образ своего персонажа, показывая скрытые стороны его создания, актер непременно раскрывает самую сокро­венную суть своего существа. Известно, как ГРОТОВСКИЙ (287, 1971) и БРУК (120, 1968) сумели использовать это «раскрытие» актера перед публикой во имя обогащения театральных связей и самопознания. Этим внешним проявле­нием внутреннего пространства поисти­не одержимы современные исследова­тели актерского искусства, оно соответ­ствует новому качеству пространства сценического Сцена действительно пе­реживала ту же глубокую «вспашку», вы­явление своих возможностей. Это уже не скорлупа, щадящая внутреннее про­странство, спасительное для актера и зрителя; сцена проецируется и расцве­тает как разные сценические места дей­ствия, которые ломают границы теат­ральной сцены. Театральная постановка перестает бьггь архитектурным соору­жением, внутри которого может распо­ложиться и укрыться публика. Спек­такль становится объектом пластиче­ским, вокруг которого зрители должны перемещаться, манипулировать им, ес­ли они хотят извлечь смысл из спектакля (перемещение \*).

•Дополнительная литература: Langer, 1953; Derrida, 1967: 253- 340; Green, 1969; Dorfles, 1974; Benmussa, 1974, 1977; Le Galliot, 1977; Pierron, 1980.

ПРОСТРАНСТВО ДРАМАТИЧЕСКОЕ

Франц.: espace dramatique', англ.: dramatic space, space represented', нем.: dramatischer Raum\ исп.: espacio dramdtico.

Драматическое пространство является противоположностью пространства сценического (или пространства теат­рального). Последнее является види­мым и имеет конкретное воплощение в постановке. Первое же создается зрите­лем для фиксации определенных рамок, в которых происходит движение дейст­вия и персонажей; оно принадлежит дра­матическому тексту, и лишь зритель, конструирующий драматическое про­странство в своем воображении, спосо­бен видеть его.

1. Драматическое пространство как опространствливаиие драматической структуры

Драматическое пространство возника­ет, когда мы создаем образ драматиче­ской структуры мира пьесы: этот образ включает в себя персонажи, их действия и отношения между персонажами во время действия. Опространствив (то есть нарисовав схему) отношения между персонажами, мы получим отображение актантной \* схемы драматического ми­ра. Актантная схема строится вокруг следующего отношения: субъект в по­иске и объект этого поиска Вокруг этих полюсов вращаются остальные актан­ты, образующие в совокупности драма­тическую структуру, которую можно ви­зуализировать в каком-либо драматиче­ском пространстве. И. JIOTMAH (412, 1973) и А. ЮБЕРСФЕЛЬД (654, 1977) отмечают, что это драматическое про­странство неизбежно распадается на две части, на два «драматических подпрост­ранства». То, что они подразумевают под этим расколом, является не чем иным, как конфликтом между двумя персона­жами или двумя вымыслами или же меж­ду желающим субъектом и желаемым объектом. В самом деле, все является конфликтом между двумя частями, то есть между двумя драматическими про­странствами, и любое повествование сводится к выстраиванию в синтагму (то есть в линейную последовательность) этих двух парадигм.

Для осуществления подобной проекции драматического пространства не требу­ется никаких постановочных усилий: достаточно чтения текста, чтобы у чита­ющего возникла пространственная кар­тина драматического мира. И это драма­тическое пространство строится нами на базе сценических ремарок автора, яв­ляющихся своеобразной премизансце- ной\*% а также с помощью указаний про- странственно-временных \*, содержа­щихся в диалоге (декорация словесная \*). Таким образом, у каждого зрителя созда­ется свой собственный субъективный образ драматического пространства, и нет ничего удивительного в том, что ре­жиссер\* постановщик также выбирает только одно из возможных конкретных сценических воплощений. Именно поэ­тому, вопреки до сих пор распростра­ненному мнению, нельзя назвать «хоро­шей» ту мизансцену\*, где достигается наибольшая адекватность между про­странством драматическим и простран­ством сценическим (текст и сцена\*).

2. Построение драматического пространства

Драматическое пространство находится в вечном движении: оно зависит от ак- танциальных отношений, неизбежно меняющихся, если пьеса содержит хоть какое-то действие. Драматическое про­странство становится лишь тогда види­мым и конкретным, когда постановка отображает некоторые из пространст­венных отношений, содержащихся в тексте. В этом смысле можно сказать, что сценическое пространство и поста­новка зависят в определенной степени от структуры и от драматического про­странства текста: при всей изобрета­тельности режиссера и при всем его пре­небрежении к тексту, он все-таки не мо­жет полностью отбросить тот мыслен­ный образ драматического пространст­ва, который возник у него при чтении текста.

Драматическое пространство — это пространство вымысла \* (в этом смысле оно идентично драматическому про­странству поэмы, или романа, или любо­го языкового текста). Его конструкция одинаково зависит как от авторских ре­марок, так и от нашего воображения. Мы конструируем и лепим его по нашему собственному усмотрению, но реальный спектакль никогда его не показывает и уничтожает полностью. В этом его сила и слабость, так как оно «меньше говорит глазу», чем конкретное сценическое пространство. С другой стороны, драма­тическое пространство (символизируе­мое) и сценическое пространство (вос­принимаемое) постоянно смешиваются в нашем восприятии, помогая друг другу сложиться, и в результате через какое-то время мы становимся неспособными различить то, что создали сами. Именно в этот момент и возникает театральная иллюзия\*. Ведь в этом и есть существо иллюзии: мы убеждены, что ничего не выдумываем, что все химеры, предстаю­щие перед нашими глазами и разумом, являются реальностью (отрицание\*).

3. Связь менаду драматическим пространством и сценографией

Та конструкция драматического про­странства, которую мы строим при чте­нии текста, оказывает в свою очередь влияние на сценическое пространство и сценографию. И действительно, опре­деленное драматическое пространство нуждается для конкретизации в опреде­ленном сценическом пространстве, его обслуживающем и позволяющем ему выразить свою специфичность. Так, в случае драматического пространства, в основе которого лежит конфликт и стол­кновение, необходимо использовать пространство, подчеркивающее это противостояние.

Здесь возникает вечный вопрос о том, что первично: сценография или драма­тургия\* (драматическая структура). Со­вершенно очевидно, что одно определя­ет другое; но не менее очевидно, что на первое место следует поставить драма­тургическую концепцию, то есть идео­логическую проблему конфликта междулюдьми, двигателя действия и т. д. И только потом театр выбирает тот тип сценического и драматургического про­странства, который наилучшим образом соответствует драматургическому и фи­лософскому видению. В конце концов, сцена — всего лишь инструмент, но ни­как не жесткий каркас, существующий с незапамятных времен и являющийся за­коном для драматургов. Нет сомнения, что бывали времена в истории театра, когда определенный тип сценографии блокировал драматургические изыска­ния и тем самым изображение человека в театре. Но если сценография служит плохую службу, от нее всегда отказыва­ются, тогда она адаптируется к идеоло­гическому и драматургическому движе­нию.

•Другие коррелятивные понятия:

Текст и сцена, Указания сцениче­ские.

•Дополнительная литература: Hintze, 1969; Moles et Rohmer, 1972; Sami-Ali, 1974; Issacharoff, 1981; Jansen, 1984.

ПРОСТРАНСТВО ИГРОВОЕ

(ЖЕСТИКУЛЯЦИОННОЕ)

Франц.: espace ludique (ou gestuel); англ.: ludic (or gestural) space; нем.: gestischer Raum\ исп.: espacio ludico (ou gestual).

Пространство, создаваемое жестикуля­ционными движениями актеров. Своей игрой, приближением к другим актерам и удалением от них, свободными «скач­ками» или ограничением зоны игры ак­теры определяют точные границы их общей и личной территорий. Простран­ство организуется вокруг них как вокруг опоры, которая в свою очередь меняет свое положение, когда того требует дей­ствие.

Этот тип пространства создается в про­цессе игры; он постоянно меняется, его границы непредсказуемы, они расши­ряемы, в то время как сценическое про­странство, хотя и кажется огромным, на самом деле ограничено сценографиче­ской структурой зала. Игровое про­странство подвержено всем условно­стям и изменениям даже в большей сте­пени, чем сценическое; это сценический инструмент, находящийся в распоряже­нии актера и режиссера Исходя из этого, всякое представление является театром двойного движения: расширения и кон­центрации пространства сценическое пространство дает ограничительную рамку, оно стремится подавить и охва­тить любой элемент, который в нем по­является. Напротив, игровое простран­ство растворяется и наполняет собой ок­ружающее пространство, по крайней мере тогда, когда оно хорошо использу­ется. Гармоничное сочетание этих про­тивоположных пространственных дви­жений создает впечатление игры\*, кото­рая максимально использует возможно­сти зала Игровое пространство — это также способ поведения тела актера в пространстве движения вверх или вниз, собранное или расслабленное, раскры­тое или сложенное пополам.

•Другие коррелятивные понятия:

Gestus («гест»), Жест, Тело.

ПРОСТРАНСТВО СЦЕНИЧЕСКОЕ

Франц.: espace scinique; англ.: stage

space; нем.: Buhnenraum\ исп.:

espacio escinico.

Сценическое пространство — это про­странство, конкретно воспринимаемое публикой на сцене или на сценах или же на фрагментах сцен всевозможных сце- нографий. Это приблизительно то, что мы подразумеваем под «сценой театра». Сценическое пространство дано нам спектаклем здесь и сейчас благодаря ак­терам, чьи жестуальные эволюции очер­чивают его.

1. Границы и формы

ПРОСТРАНСТВО ИГРОВОЕ (ЖЕСТИКУЛЯЦИОННОЕ)

Театр всегда имеет место в пространст­ве, разграниченном линией раздела между смотрящим (публикой) и смотри- мым (сценой). Граница меяоду игрой и не-игрой определяется типом представ­ления и сцены; как только зритель пере­ступает эту границу, он выходит из своей роли смотрящего и становится участни­ком события, которое теперь уже не те­атр, а игра драматическая \* или хэппе­нинг\*; в этом случае пространство сце­ническое и пространство социальное сливаются воедино. Во всех остальных случаях сценическое пространство ос­тается нерушимым, каковы бы ни были его конфигурация и метаморфозы, ко­торые с ним происходят. Организация сценического пространст­ва находится в тесной зависимости от театрального пространства (местона­хождения, здания, зала). Сценическому пространству были свойственны всевоз­можные формы и всевозможные отно­шения с местоположением зрителей. Если принять, что театр первоначально возник как обряд, как участие группы людей в каком-либо церемониале, обря­де, а затем ритуализированном действе, то первоначальное местоположение представляет собой окружность, и для того, чтобы видеть сцену, не требуется определенного угла зрения или расстоя­ния. Окружность — которую берет за об­разец греческий театр, созданный как бы естественным образом на склоне холма, — возникает впоследствии всегда там, где участие не ограничено взглядом извне на происходящее. В этом случае линия, соединяющая под определенным углом глаз и сцену, и является связью между публикой и сценой. Что касается сцены в итальянском театре, то там дей­ствие и актеры заключены в коробку, в которой отсутствует передняя стенка, что делает доступным происходящее на сцене публике и государю, которому от­ведено место с наилучшей видимостью и слышимостью. Этот тип сцены органи­зует пространство, согласно принципу дистанции, симметрии и сведения всего мира к некоему кубу, который и высту­пает в роли целого мира, благодаря со­вместному воздействию непосредствен­ного представления и иллюзии. Комбинация этих двух принципов — ок­ружность и линия, хор свершающих об­ряд и глаз господина — создает все типы сцены и отношений в театре: все они были опробованы в истории театра и ни один из них не получил окончательного закрепления, так как способы изображе­ния реальности подвержены постоян­ным изменениям, которые сказываются даже и на стиле и на структуре театраль­ного текста

2. Зависимость и независимость сценического пространства

С одной стороны, сценическое про­странство определяется типом сцено­графии и тем, как его визуализировал режиссер при прочтении пространства драматического Но, с другой стороны, сценограф и режиссер достаточно сво­бодны, чтобы формировать его по свое­му усмотрению. Эта диалектика между детерминизмом и свободой и порождает сценическое пространство, выбранное для показа. Именно поэтому нередко за­мечалось, что пространство служит по­средником между драматическим виде­нием и сценической реализацией. «Именно на уровне пространства, как раз потому, что оно в огромной степени является не-сказанным в тексте, зоной с зияющими отверстиями — что пред­ставляет собой, в сущности, недостаток текста в театре, — и осуществляется со­членение текст—спектакль» (ЮБЕРС­ФЕЛЬД, 654, 1977а: 153; ЯНСЕН, 339, 1984).

3. Функционирование сценического пространства

Благодаря своим знаковым свойствам пространство постоянно колеблется между конкретно воспринимаемым формальным пространством и внеш­ним содержательным пространством, к которому зритель должен мысленно обращаться, чтобы погрузиться в вы­мысел (драматическое пространство). Эта двойственность театрального про­странства (то есть драматическое + сценическое) порождает у зрителя двойное видение. Никогда не известно в точности, следует ли считать сцену реальной и конкретной или же рас­сматривать ее как другую сцену, как изображение, скрытое в области несо­знательного. В последнем случае воз­можно рассматривать сцену как сово­купность фигур риторики \*, чей глубин­ный смысл мы ищем. То, что фигури­рует на сцене, не является проявлени­ем другой, необразной и даже неизоб­разительной реальности: эта реаль­ность также принадлежит наблюдате­лю, проецирующему себя в нее, и ре­жиссеру, который намечает ее с по­мощью сценического места и наличия актеров (изображаемость). Изобразить сцену — это значит употребить фигуру риторики, чтобы перевести то, что вне сцены, и драматическое пространство из одной стихии — конкретного про­странства — в другую, воображаемую. Для этого перехода из области видимо­го подходят два способа: метафора и метонимия. Первый трансформирует свой объект по принципу сходства/не­сходства, второй — по принципу смеж­ности в пространстве. Эти две комби­нации, которые, по мнению ЯКОБСО­НА (337, 1963), определяют любой смысл и семиозис, дают ключ ко всем сценическим образам: к их природе, их способности обозначать реальность и манипулировать пространством.

4. Типология и качества сценических пространств

Каждая эстетика имеет свое представле­ние о пространстве, так что анализ про­странств достаточен, чтобы составить типологию драматургий (см.: КЛОТЦ, 370,1960; ХИНТЦЕ, 313,1969):

а) Пространство классической трагедии характеризуется своим полным отсутст­вием — это нейтральное, проходное ме­сто, которое не дает характеристики сре­ды, но служит интеллектуальной и мо­ральной опорой персонажу. Это абст­рактное и символическое место наподо­бие шахматной доски: все значимое здесь порояедается различием, и любая характеристика клеток является излиш­ней.

б) Романтическое пространство часто уступает напыщенности, местному ко­лориту и «субъективной» археологии, призванной подсказать воображению необычайные миры.

в) Натуралистическое пространство максимально имитирует мир, который оно изображает. Его материальная фак­тура — экономическая инфраструктура, наследственность, историчность — сконцентрирована в среде, в которой за­ключены персонажи.

г) Символистское пространство, напро­тив, дематериализует место действия, стилизует его под субъективный или гал­люцинаторный мир, где действует иная логика (см.: СТРИНДБЕРГ, КЛОДЕЛЬ, сценографические проекты АППИА). Оно отказывается от всякой специфич­ности в пользу синтеза сценических ис­кусств и глобальной атмосферы ирре­альности (см.: Gesamtkunstwerk \* ).

д) Экспрессионистское пространство строится как иносказательное место действия (тюрьма, сумасшедший дом, город, улица и т. д.). Оно свидетельствует о глубоком кризисе, от которого страда­ет идеологическое и эстетическое созна­ние.

Пространство современного театра яв­ляется предметом слишком многих экс­периментов, чтобы свести его к несколь­ким характерным чертам. Любая драма­тургия и даже любой спектакль подвер­гаются пространственному анализу и пересмотру функционирования. Про­странство больше не рассматривается как оболочка, внутри которой разреше­ны некоторые перестановки, но как ди­намический элемент всей драматургиче­ской концепции. Оно перестает быть проблемой оболочки и становится види­мым местом создания и проявления смысла (см.: Смысл и значение \*).

•Дополнительная литература: Brook, 1968; Bablet, 1972, 1975; Hays, 1977, 1981; Banu et Ubersfeld, 1980; Jansen, 1984.

ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТОВОЕ

Франц.: espace textuel; англ.: textual space; нем.: Тедctraum; исп.: espacio textual.

1. Текстовое пространство не должно уподобляться указаниям пространст­венно-временным\*, содержащимся в тексте пьесы: как и любой текст, повест­вующий об окружающем мире (изобра­жающий некую реальность), текст пье­сы также содержит характеристики от­носительно пространства, обстоятель­ства места, связки (например, личные местоимения), соотносящие любое вы­сказывание с его местом и временем. В этом феномене, таким образом, нет ни­чего специфического для театра, и эти указания места связаны с планом содер­жания высказываний.
2. Если речь здесь идет о текстовом пространстве, то только в отношении высказывания текста, в том, как фра­зы, монологи и реплики развертывают­ся в некоем месте. Но эти визуальные параметры дискурса есть или могут стать существенным в театре. Лица го­ворящие присутствуют; очевиден ис­точник высказываний, обмена репли­ками. Театр предлагает на обозрение публики тексты, представляющие со­бой взаимные ответы, понятные толь­ко в их почти физическом взаимодей­ствии (стихомифии\*). В этом смысле текстовое пространство и архитекто­ника всегда сценически наглядны. Но пространство включается также в не­которые формы текстуальности, тогда как внимание сосредоточено не на том, что дискурс пытается изобразить (что он представляет драматически), а на его представлении и его значащей фор­ме: как только текст слишком поэти­чен, чтобы вообразить референта, на­лицо тенденция к выкристаллизовыва- нию и самозастыванию (так «Бурггра- фы» ПОГО — одна из первых попыток привлечь внимание зрителя к матери­альности и «пространственности» чи­таемых строф). Повторяющаяся струк­тура выражений или абзацев произво­дит тот же эффект: не понимая текста или оснований для повторения, слуша­тель восприимчив к высказыванию массы слов и фраз (ср.: у Р. ВИЛЬСО­НА, где текст дважды читается двумя актерами, но информации от этого не становится больше, что усиливает об­раз текста, проецируемого в простран­ство).

'Другие коррелятивные понятия: Дискурс, Ритм, Текст и сцена.

ПРОТАГОНИСТ

(От греч. prdtos — первый и agonizesthai — бороться)

Франц.: protagoniste; англ.: protagonist; нем.: Protagonist; исп.: protagonista.

Протагонистом у древних греков назы­вался актер, исполняющий главную роль. Актер, исполняющий вторую роль, назывался девтерагонистом, третью роль — тритагонистом. Исторически они появились в следующем порядке: хор, затем протагонист (у ТЕПСИСА), девтерагонист (у ЭСХИЛА) и, наконец, тритагонист (у СОФОКЛА). В настоящее время протагонистами на­зывают главных действующих лиц пье­сы, которые находятся в центре дейст­вия \* и конфликтов \*.

ПРОТАЗИС

Франц.: protase; англ.: protasis; нем.: Protasis; исп:.prdtasis.

См.: ЭКСПОЗИЦИЯ

ПРОЦЕСС ТЕАТРАЛЬНЫЙ

Франц.: processus thtdtral; англ.: theatrical process; нем.: Theater- vorgang; исп.: proceso teatral.

Действия или события, поставленные на сцене, суть такие процессы, кото­рые имеют диалектический характер, непрерывное движение и зависимость от предшествующих или внешних фак­тов. Процесс противопоставляется со­стоянию или застывшему положению; он следствие трансформирующегося видения человека, предполагает гло­бальную схему психологических и со­циальных движений, совокупность правил преобразований и взаимодей­ствий, вот почему это понятие употреб­ляется особенно в открытой, диалекти­ческой, драматургии (П. ВАЙС, Б. БРЕХТ).

•Другие коррелятивные понятия: Воспроизведение, Действие, Дра­матургия, Практика означающая, Реальность представленная.

'Дополнительная литература: Dort, 1960; Wekwerth, 1974; Knopf, 1980.

ПРОЧТЕНИЕ

Франц.: lecture; англ.: reading; нем.: Lekture; исп.: lectura.

Прочесть спектакль — это значит (в ме­тафорическом смысле) расшифровать и интерпретировать различные систе­мы сценические (в частности, текст драматический\*), предложенные вни­манию зрителя. В настоящее время в критике употребляется выражение «чи­тать театр» (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654, 1977а) в смысле анализа и поиска всех возможных единиц текста и сцениче­ских образов с целью «определения способов прочтения, позволяющих не только высветить своеобразие тексто­вой практики, но и, по мере возможно­сти, установить связи, объединяющие эту текстовую и иную практику, а имен­но практику представления» (654, 1977а:8).

* 1. «Прочтение» текста

Прочтение драматического текста — это не просто буквальное чтение текста по­добно чтению поэмы, романа или газет­ной статьи, а именно придумывание, со- здание вымышленного универсума (возможного мира). Прочтение драма­тического текста предполагает работу воображения, направленную на созда­ние ситуации для произносящих текст лиц.

Кроме того, это прочтение необходимо сопровождать драматургическим анали­зом\*, проясняющим драматическую конструкцию, представление фабулы\*, возникновение и разрешение конфлик­тов\*. Любое прочтение осуществляется в перспективе пространственного опре­деления этих динамических элементов драмы, выявления ведущей схемы дей­ствия. Этот тип подхода к тексту и спек­таклю посредством драматургии близок к тому, что именуется горизонтальным прочтением (ДЕМАРСИ, 275,1973).

* 1. Прочтение горизонтальное, прочтение вертикальное

А

Прочтение горизонтальное (или синтаг­матическое) заключается внутри вы­мысла; оно следует за действием и фабу­лой, следит за последовательным разви­тием эпизодов и заботится о нарратив­ной (повествовательной) логике и ко­нечном результате, к которому тяготеет фабула Оно использует в сценических материалах только то, что включается в повествовательную схему, и поддержи­вает в спектакле иллюзию неодолимого поступательного движения.

Б.

Вертикальное (или парадигматическое) прочтение имеет в виду разрыв собы­тийного потока с целью понимания сце­нических знаков и парадигматических эквивалентов тех тем, которые упомина­ются ассоциативно. «Читатель» интере­суется не последовательностью собы­тий, а способом, с помощью которого они увязаны (эпическое\*). Его постоян­ной заботой является «подключение критического суждения» (БРЕХТ). Оба прочтения, линейное и парадигма­тическое, необходимы для правильной расшифровки, «пластически» (верти­кально) воспроизводящей то, что линей­но содержится в фабуле. Способ прочте­ния, однако, весьма активно предлагает­ся соответствующей драматургией и по­зицией восприятия\*: так, горизонталь­ному прочтению свойственна иденти­фикация, отказ от критического сужде­ния, напротив, вертикальное прочтение обостряет все «чувства», способствует установлению дистанции и меры (ост- ранение\*).

3. Прочтение сценических знаков

Прочтение сцены взывает к гораздо бо­лее сложным и менее известным фено­менам. Различаются следующие опера­ции.

А. «Перевод» означающих в означаемые Сценические материалы имеют смысл лишь в том случае, если удается разли­чать производимые ими значения: та- кой-то рассеянный свет, например, бу­дет означать сумерки или тайну и т. д. (см.: Знак театральный \*).

Б. Включение знака в общую означающую структуру Самый мимолетный сценический знак приобретает смысл, когда становится возможным связать его с другими фено­менами: свет или тайна будут восприня­ты лишь тогда, когда этого потребуют ситуация, персонажи, ожидание дейст­вия.

В. Взаимосвязи сценических систем Прочтение сцены требует размышле­ний над взаимодействиями систем: со­действуют ли они одному и тому же оз­начаемому? Страдают ли излишества­ми? Основываются ли они на общем впечатлении или они по-прежнему авто­номны? (Gesamtkunstwerk\*).

4. Прочтение и интерпретация

Л Чтение/письмо Современная литературная критика, в частности теория текстауказала на добавочность этих двух практик: прочи­тать текст — значит установить между значащими элементами связи, произво­дящие смысл; значит установить внутритекста сеть соотношений, оппозиций, цитат, которые представляют подлин­ный «текст в тексте». Во многих теат­ральных спектаклях используется спо­собность зрителя к сценическим ассо­циациям.

Б. Диалектика процесса высказывания и

результата высказывания Высказывая суждение относительно облика и описания субъектов выска­зывания текста (персонажей, декора­ций, сценических элементов), режис­сер (и в меньшей мере зритель) опре­деляют точность их выбора и влияние на результаты высказывания. И нао­борот, результаты высказывания (текст) по-разному конкретизируют субъектов высказывания. Зритель за­нимается этой диалектической рабо­той в зависимости от того, что пред­лагает сцена, а также от собственных эстетических и идеологических ожи­даний.

В. Экстраполяция сценического смысла Любой знак, касается ли он эпизода фабулы, элемента костюма или декора­ции, должен дополняться, ибо он дает­ся экономно: внушает целое относи­тельно части, противоположное отно­сительно элемента, данного ирониче­ски.

Г. Открытые спектакли Четкостью или нарочитой расплыв­чатостью постановка определяет ко­личество возможных интерпретаций: работа драматурга и зрителя сводится к оценке того, в каких пределах «здра­вого смысла» может эволюциони­ровать сцена (практика означаю­щая\*).

•Другие коррелятивные понятия: Интерпретация, Коды в театре, Коммуникация театральная, Се­миология, Текст и сцена.

• Дополнительная литература: Ingarden, 1931, 1971; Есо, 1965, 1980; Iser, 1972; Hogendoorn, 1976; Charles, 1977; Collet et al, 1977; Lehmann et Lethen, 1978; Biagini, 1979; Suleiman et Crosman, 1980; Pavis. 1980c, 1983a; Barthes, 1984; 33-47; Avigal et Weitz, 1985.

ПСИХОАНАЛИЗ

10—1145

ПРУЖИНА ДРАМАТИЧЕСКАЯ

Франц.: ressort dramatique; англ.: main spring of the action, dramatic potential; нем.: Handlungspotenzidl; исп.: recurso;

* + 1. Драматическая пружина — это меха­низм, который очень эффективно, хотя и не всегда понятным образом управляет действием, формирует смысл пьесы, раскрывает мотивации и суть интриги. Такие пружины следует искать в мотива­циях персонажей, способе изложения фабулы, в напряжении \* действия, во всём разнообразии сценических при­ёмов, направленных на создание теат­ральной и драматической атмосферы, захватывающей зрителя: «Секрет за­ключается в том, чтобы понравиться и тронуть душу; придумать такие пружи­ны, которые могли бы меня увлечь» (БУ- АЛО). Использование пружин допусти­мо и даже приветствуется в классиче­ской драматургии. Этот приём всегда предполагает также лёгкие для восприя­тия эффекты и мотивации. «Современ­ная трагедия использует все пружины человеческой души», — пишет МАР­МОНТЕЛЬ.
    2. «Верёвочка» — это излюбленное, но и чрезмерное проявление драматической пружины. Этим ироническим и даже уничижительным термином обознача­ется то, что «соединяет» эпизоды или персонажей пьесы, то, что позволяет их создателю управлять ими как марионет­ками, в соответствии с капризной и из­менчивой интригой. Когда такие эле­менты структуры, такие драматургиче­ские приёмы слишком прозрачны и од­нообразны, пьеса считается «хорошо за­крученной» \*, но драматург оценивается просто как ремесленник, господин «ку­кольник» (таково было прозвище СКРИБА), виртуозность которого сво­дилась к многократному применению повторяющихся чисто механических приёмов.

ПСИХОАНАЛИЗ

Франц.: psychandtyse; англ.: psychoanalysis; нем.: Psychoanalyse; исп.: psicoandlisis.

П

См.: ФАНТАЗМА (ТЕАТР—)

ПСИХОДРАМА

Франц.: psychodrame; англ.: psychodrama; нем.: Psychodrama; исп.: psicodrama.

Техника, созданная Ж.-Л. МОРЕНО (1892—1974) в двадцатые годы на основе театральной импровизации («Психодрама Монографз», 1944— 1954). МОРЕНО, венскии психиатр, с 1925 г. проживавший в США, изу­чая эмоциональные отношения в группе и их динамику, основал театр экспромта (Stegreiftheater), в кото­ром каждый актер импровизирует свою роль. Эта попытка театральной реформы позволила ему открыть психодраму, «науку, исследующую истину драматическими методами». Психодрама — это техника психоло­гического и психоаналитического исследования, с помощью которой делается попытка анализировать внутренние конфликты путем ра­зыгрывания несколькими протаго­нистами импровизированного сце­нария с учетом некоторых правил. Существует мнение, что нерешен­ные конфликты, сложности межлич­ностных отношений и ошибки в суждении с большей ясностью могут раскрываться в действии и в игре, чем в речи.

Психодрама позволяет пережить свои конфликты прежде всего ребенку; вместе с двумя-тремя психотерапев­тами он может также разыграть коме­дию, распределить роли, сымпро­визировать какую-нибудь историю (Д. АНЗЬЕ, «Эмоциональная драма у ребенка»).

Психодрама как терапевтическая тех­ника отличается от аристотелевского катарсисаа также от психологиче­ской пьесы или от театра жестокости АРТО. В ней не следует пытаться имитировать действие, так как чем менее человеческие отношения ми­метические, тем более они подлин­ные.

• Другие коррелятивные понятия: Игра, Игра драматическая, Иден­тификация, Мимесис.

•Дополнительная литература: Moreno, 1965; Czap6w, 1969; Freud, 1969.

ПУБЛИКА

Франц.: public; англ.: public; нем.: Publikum; исп.: рйЬЫсо.

См.: ЗРИТЕЛЬ, ПРИЕМ

ПЬЕСА

Франц.: pUce\ англ.: plau\ нем.:

Stuck; исп.: odra.

* + - 1. Начиная с XVII в. пьесой называется литературное или музыкальное произ­ведение. В конце концов это слово стало обозначать исключительно текст дра­матургический\* , произведение, напи­санное для сцены. Если сегодня это сло­во выходит из употребления, то потому, что прежде всего имеется в виду пред­ставление пьесы, то есть спектакль или, с точки зрения интерпретации, по­становка.
      2. Этимологически пьеса сохраняет кон­нотацию оформленного, текстуализиро- ванного и составленного из кусков сооб­щаемого дискурса, профессионального соединения (монтаж или коллаж) диало­гов или монологов, того, что давало БРЕХТУ основание говорить, что в своей драматургической деятельности он является «писателем пьес», Stuckeschreiber. Настаивая на сконструи­рованном и разговорном характере сво­их произведений, адресованных непос­редственно публике, Петер ХАНДКЕ го­ворит о Sprechestdcke, о «разговорных пьесах».
      3. Несмотря на форсированный воз­врат к драматическому письму (вместо сценического письма или мизансце­ны), слово «пьеса» больше не употреб­ляется. Оно обозначает теперь только классические пьесы или же «произве­дения», предназначенные для театра бульваров. Ему предпочитают семио­тическое и структурное понятие тек­ста или драматического монтажа. Се­годня «молодые авторы» не берутся за написание пьес (за исключением про­торенных дорожек театра бульваров\*). Они говорят о тексте, о монтаже, о создании новых редакций, вплоть до по­эмы драматической•; органичность и упорядоченность традиционной пьесы их отталкивает.

ПЬЕСА

ДИДАКТИЧЕСКАЯ

(От греч. didaktikos — поучающий)

Франц.: piece didactique; англ.: didactic play, нем.: LehrstUckr, исп.: obra diddctica.

Пьеса, призванная наставлять зрите­ля. Произведение, пропагандирующее какую-нибудь философскую или по­литическую идею. Предполагается, что зритель извлечет из нее урок для своей частной или общественной жизни. Иногда дидактический театр не предназначен для публики, а со­здан для того, чтобы быть оцененным актерами, экспериментирующими с текстом и его интерпретацией и об­менивающимися ролями. (Lehrstucke БРЕХТА: Исключение и правило, Ре­шение и др.).

•Другие коррелятивные понятия: Театр дидактический, Театр про­граммный.

•Дополнительная литература: Steinweg, 1976.

ПЬЕСА ДЛЯ ЧТЕНИЯ

Франц.: piece й lire; англ.: closet drama; нем.: Lesedrama; исп.: obra para leer.

См.: ТЕАТР В КРЕСЛЕ

ПЬЕСА ИСТОРИЧЕСКАЯ

Франц.: piece his tori que; англ.: crKonical, historical play, нем.: Geschichtdrama; исп.: obra histdrica.

См.: ИСТОРИЯ

ПЬЕСА НАРОДНАЯ

Франц.: piece populaire; англ.: popular play, нем.: Volksstuck; исп.: obra popular.

См.: ТЕАТР НАРОДНЫЙ

10\*

ПЬЕСА НЕМАЯ

Франц.: piece й la muette; англ.: mime play, pantomime', нем.: stummes Spiel; исп.: obra muda.

См.: ПАНТОМИМА

ПЬЕСА ОДНОАКТНАЯ

Франц.: piice en ип acte; англ.: one- act-play, нем.: Einakter, исп.: obra en unacto.

Короткая пьеса, сыгранная на одном дыхании, действие которой длится от двадцати до пятидесяти минут. Этот жанр особенно развивается начиная с XIX в. Как и в новелле, в противополож­ность роману, драматическим материа­лом для одноактной пьесы служит пере­ломный момент или значительный эпи­зод. Пьеса идет в быстром темпе, драма­тург описывает ситуацию намеками, а среду — с помощью быстрых реалисти­ческих мазков.

ПЬЕСА ПЛАЩА и ШПАГИ

Франц.:piice de cape et d'epee; англ.: cape and sword play, нем.: Mantel- und-Degenstuck; исп.: obra de capay espada.

Испанская comedia en capay espada поро­дила новый, типично испанский вид ко­медии, в которой в изящной интриге сталкиваются персонажи знатного про­исхождения и где речь идет о чести, об игре случая, о переодевании (ЛОПЕ ДЕ ВЕГА, КАЛЬДЕРОН, ТИРСО ДЕ МО- ЛИНА). В центре гротескной контринт­риги стоитgracioso или слуга •-шут, кото­рый контрастно высвечивает утончен­ный мир аристократии.

ПЬЕСА ПРОБЛЕМНАЯ

Франц.: piece й probUme; англ.: problem play, нем.: Problemstuck; исп.: obra deproblemo.

Будучи близкой к пьесе программной\*, проблемная пьеса с помощью сцени-

269

ческих средств ставит актуальные мо­ральные или политические вопросы. Диалектика персонажей и их точек зрения является идеальным инстру­ментом для выражения спорных идей. Ничто не обязывает автора вводить в пьесу выразителя, проводника его собственной позиции или даже близ­кого ему персонажа. Большую часть времени фабула, значительность и вес характеров информируют относи­тельно возможного решения постав­ленной проблемы. Любая драматур­гия потенциально является проблем­ной, но как жанр проблемная пьеса оформилась лишь в XIX и XX вв. (СКРИБ, САРТР в «Стечении слож­ных обстоятельств», дидактические пьесы БРЕХТА, а также направлен­ность театра документального•: П. ВАЙС, Р. ХОХХУТ и др.).

ПЬЕСА

ПРОГРАММНАЯ

Франц.: pidce й tMse; англ.: thesis play; нем.: ThesenstUck, Tendenz- stUck; исп.: obra de tesis.

См.: ТЕАТР ПРОГРАММНЫЙ

ПЬЕСА, ПЫШНО ПОСТАВЛЕННАЯ

Франц.: piice й grand spectacle; англ.: spectacle; нем.: Ausstat- tungestuck; исп.: obra de gran espectdctdo.

См.: СПЕКТАКЛЬ

ПЬЕСА С

ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МЕХАНИЗМОВ

Франц.: pUce й machine; англ.: machine play; нем.:

AusstattungsstUck; исп.: obra de maquinaria.

См.: МЕХАНИЗАЦИЯ ТЕАТРА, МАШИ­НИСТ СЦЕНЫ

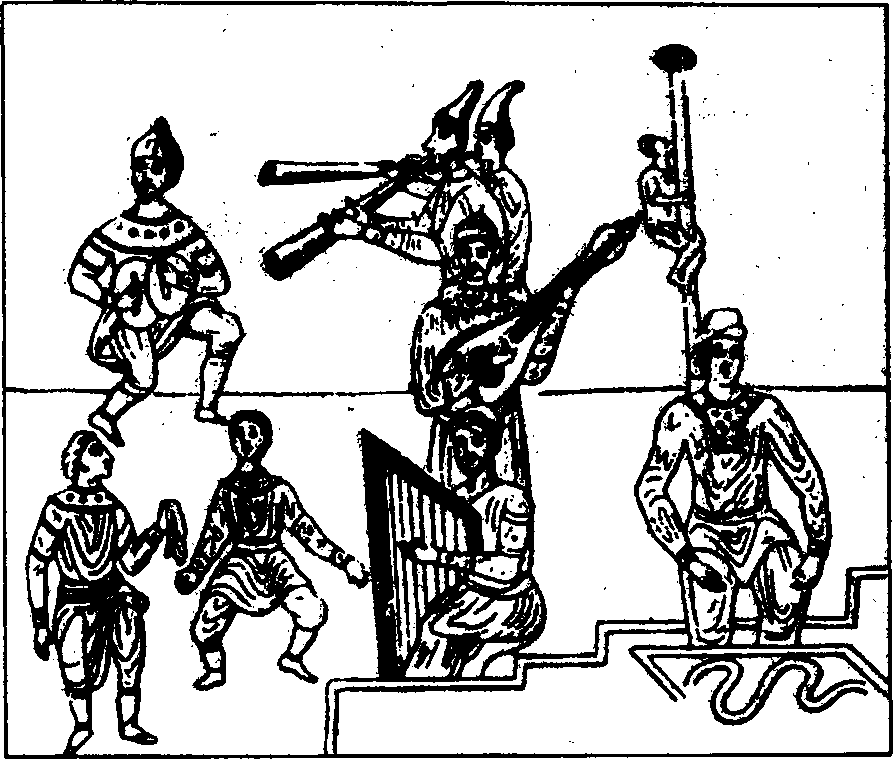
ПЬЕСА, ХОРОШО СДЕЛАННАЯ

Франц.: pit се bien faite; англ.: well- made play; нем.: well-made play; исп.: obra bien hecha.

См.: ХОРОШО СДЕЛАННАЯ ПЬЕСА

Р

РАБОТА ТЕАТРАЛЬНАЯ



РАБОТА ЗА СТОЛОМ

Франц.: travail й la table; англ.: preliminary dramaturgical work; нем.: Arbeit am Schreibtisch, dra- maturgische Vorarbeit; исп.: trabajo dramatdrgico.

См.: ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

РАБОТА С АКТЕРОМ

Франц.: direction d'acteur, англ.: direction of the acting' нем .:Anleitung des Schauspielers/Schauspielerfuh- rung; исп.: direccidn de actores.

См.: МИЗАНСЦЕНА

РАБОТА ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: travail ttedtrdl; англ.:

theatrical work; нем.: Theaterarbeit;

исп.: trabajo teatral.

Термин очень распространен в настоя­щее время, поскольку имеет в виду не только репетиционную работу в строгом смысле или заучивание текста актерами, но и анализ драматургический \*, перевод \* и адаптацию\*, пластические импрови­зации, paaQopgestus'a \*, фабулы \* ил и рас­крытие текста множественным смыс­лам, расстановку актеров, создание кос­тюмов, декораций, света и т. д. Театраль­ная работа включает, таким образом, ди­намическую и оперативную концепцию спектакля. Ее следы неизбежно заметны в окончательной постановке, и иногдаони намеренно сохраняются как неотъ­емлемая часть пьесы. Французский журнал Travail thtdtrdl, вы­ходивший в свет с 1971 по 1981 г., рас­сматривал вопросы, касавшиеся всех этапов создания спектакля и театраль­ной деятельности, возвращаясь, таким образом, к концепции БРЕХТА о теоре­тизировании, основанном на непрерыв­ной творческой практике.

РАДИО и ТЕАТР

Франц.: radio et tht&tre; англ.: radio

and theatre; нем.: Rundfunk und

Theater, исп.: radio у teatro.

1. Ожидания и разочарования

л

Театральная радиопостановка — так же как телепостановка — зависит от уровня развития техники записи/передачи и от учреждения, финансирующего ее подго­товку и дающего разрешение на ее трансляцию. Появившийся в 20-е гг. ра­диотеатр был с энтузиазмом встречен как искусство будущего, как массовое искусство такими писателями, как БРЕХТ, ДЁБЛИН, КОПО; вероятно, од­нако, что он не оправдал этих ожиданий. Причина не в том, что авторы мало пи­шут для радиотеатра (хотя эта традиция сложилась лишь в Англии, Германии и отчасти во Франции), а скорее в той не­благоприятной ситуации, которая имеет место в производстве и приеме радиопе­редач. Конкуренция телевидения, этого поистине цветного радио, перевод радио на коммерческую основу и частичная от­мена государственной монополии, бес­конечные и праздные споры о законно­сти независимых радиостанций и куль­турной индустрии, выпускающей лишь стандартную, массовую музыку, измене­ние вкусов публики, зачарованной теле- и видеокартинками, — все это не способ­ствует расцвету радиодраматической традиции.

Б.

Тем не менее радиотеатр является но­вым видом творчества, по крайней мере потенциально существенной частью драматургической продукции; в особен­ности это касается радиопьес, которое не ограничиваются лишь записью или копированием театральных постановок, но составляют особый вид творчества Некоторые страны, например Велико­британия, это осознали. Радиостанция Би-би-си, нередко называемая лучшей в мире, выпускает в среднем тысячу ра­диопьес в год, дает жизнь произведени­ям десятков писателей, делает заказы, совместные постановки вплоть до регу­лярной подготовки авторов для радио. Зачастую радио первым «открывает» драматургов и обеспечивает распрост­ранение их произведений, прежде чем они попадают на сцену в прямом смысле этого слова

В.

В основе нового жанра (в рамках которо­го сегодня осуществляются самые изо­щренные электроакустические экспе­рименты) лежит желание озвучить лите­ратурные произведения; это искусство чтения с помощью особых, радиогенич- ных голосов. Нередко в 20-е и 30-е гг. создатели радиопередач обращались непосредственно к поэтам (АРАГОНУ, ДЕСНОСУ, ТАРДЬЕ, ЭЛЮАРУ) с просьбой прочитать их тексты или при­думать стиль радиопередач. В Германии Horspiel («слуховая игра») привлекла та­ких авторов, как БРЕХТ, ДЕБЛИН, БА- ХАН, БЁЛЛЬ, ДЮРРЕНMATT, ГРАСС, ХЕЙСЕНБЮТТЕЛЬ, ХАНДКЕ.

Г.

Долгое время работа на радио рассмат­ривать не как автономный жанр, а как театр, свободный от условий, в которых находится сценическая постановка Те­атральные деятели и литераторы, как, например, Жак КОПО, считают, что, «освободившись от необходимости на­прягать свою память, ибо актер имеет текст перед глазами; не испытывая стра­ха, ибо находится «под колпаком»; зави­ся только от себя самого и от своего вдохновения, ибо реакция публики до него больше не доходит, избавленный от недоразумений с декорацией, с костю­мом или реквизитом, из-за которых ак­тер на сцене нередко теряет самооблада­ние; наконец, ничем не обремененный, кроме текста, с которым он остается один на один, который является единст­венной пищей его ума и сердца; более того, обреченный на неподвижность, ко­торая должна стать гарантом глубокой сосредоточенности, а голос, единствен­ный инструмент, — свидетельством его искренности, актер перед микрофоном, если он к тому подведен серьезной под­готовкой и многократными репетиция­ми, должен находиться в идеальных ус­ловиях» («Заметки о радио», «О профес­сии актера», с. 57).

Не сравнивая себя, однако, с «настоя­щим театром», не подражая ему, а углуб­ляя свои специфические особенности, радиопьеса имеет возможность образо­вать новый жанр. Находясь где-то на полпути между физическим присутстви­ем, характерным для театра, и символи­ческим пространством страницы рома­на, радиодрама не решается выработать собственную стратегию.

2. Поиск специфики

Л Речь

Слушатель редко концентрирует свое внимание только на прослушивании пьесы. Радиоприемник позволяет умно­жить количество мест, куда проникает театр. Радио представляет собой интим­ный, почти религиозный источник речи; оно возвращает нас к райскому состоя­нию исключительно устной литературы. Не будучи полностью привязанными к одному месту, как в телетеатре, радио­слушатель находится в состоянии слу­шания, близком к пробуждению от гре­зы. Посредством радио слушатель ведет своего рода внутренний монолог; его те­ло как бы дематериализуется, и он вос- принимаетусиленный отзвук своих меч­таний и импульсов.

Б. Вымысел Радиопьеса связана с вымыслом, хотя это ее свойство не всегда ясно восприни- мается аудиторией (например, О. УЭЛЛС и его радиопередачи спровоци­ровали панику в 1938 г.). В отличие от репортажа, новостей, дискуссий радио­вымысел использует игру голосов пер­сонажей, создающих вымышленный мир. Он постепенно освобождается от журналистики, от линейной информа­ции, от диалогической формы и реализ­ма в передаче ситуаций и голосов.

В. Работа на студии В отличие от сцены студия — нематери­альный объект, который публика не вос­принимает, она служит местом, где про­исходит озвучивание с помощью монта­жа голосов, синхронизации шума, музы­ки и голоса. У слушателя создается ил­люзия, что создание и трансляция ради­опередачи происходит в момент ее вос­приятия.

Г. Виды радиопьес

а) Прямая трансляция из театра: на заре существования радио пьесы передава­лись прямо из театров. В то время деко­рации или сценическая игра описыва­лись комментатором. Эта практика со­хранилась до сих пор во время прямых трансляций. Это не театр и не радио, ско­рее документальная передача, чем ори­гинальное произведение.

б) Художественное чтение из студии.

в) Драматическая радиопьеса с узнавае­мыми голосами персонажей, с диалога­ми, конфликтами по принципу реали­стической драматургии.

г) Эпическая радиопьеса: она драмати­зирует персонаж или голос.

д} Внутренний монолог.

е) Коллаж голосов, шумов, музыки.

ж) Создание электронного человеческо­го голоса с помощью синтезатора, музы­кальная обработка голосов и шумов.

3. Драматургия

А. Персонаж Существует только голос персонажа, он должен быть очень типичным и отли­чаться от голосов других персонажей. Радиоголос необычен и неподражаем. Голоса разных героев должны отличать­ся друг от друга, отбираться в соответст­вии с характерами говорящих. Распре­деление ролей является одним из основ­ных требований радиопостановки.

Б. Пространство и время Пространство и время обозначаются с помощью изменений интенсивности го­лоса, эффектов удаления, эха, ревербе­рации. Звуковой план создается шумо­вым эффектом или музыкой, которые начинают и заканчивают эпизод, благо­даря чему сцена моментально ставится, а затем «снимается» в конце эпизода. Та­ков способ планировать передачу и раз­бивать ее на отдельные кадры. Располо­жение микрофонов, контроль за регули­рованием громкости, последователь­ность характерных звуков создают про­странственно-временную систему коор­динат, в которой слушатель без труда ориентируется. Возможность усилить или уменьшить звук, заставить актера говорить ближе или дальше от ми крофо- на сразу же оповещает о смене кадра или о перемещении внутри него. Ряд «переключений» музыкальных или звуковых лейтмотивов между эпизодами или частями передачи позволяет опоз­навать говорящих, месте и время дейст­вия. Нередко монтаж побуждает стереть временные рамки, выстраивает внут­ренний монолог, с помощью игры рит­мов, повторов и квазимузыкальных ва­риаций создает эффект физического внутреннего Я, устанавливает обмен междувидимым и слышимым. Удоволь­ствие от этого восприятия зиждется на воображении слушателя, который все слышит, но ничего не видит: в самом де­ле, произнесение текста актерами и ра­диопостановка создают у слушателя впечатление, что действие было дейст­вительно сыграно на другой сцене; у не­го возникает одновременно ощущение, что он ничего не видит, но в то же время «внутренним взором» просматривает исполненную где-то сцену. Более чем какое-либо другое, это искус­ство является искусством метонимии, условности, значимой абстракции. Оно обязывает автора обеспечить слушателя необходимыми ориентирами, чтобы рассказ сохранял необходимую связ­ность и чтобы выдуманный мир был ор­ганизован, не требуя от слушателя на­пряжения памяти.

Когда электроакустические поиски со­четаются со строгими правилами драма­тургии, создается очень сильное и ори­гинальное произведение; это доказыва­ет, что радиолитература уже представля­ет устоявшийся жанр, обещающий хо­рошее будущее.

РАДИОПОСТАНОВКА

Франц.: mise en onde; англ.: radio production; нем.: Horspie I; исп.: produccidn radiofdnica.

См.: РАДИО И ТЕАТР

РАДИОПЬЕСА

Франц.: pitce radiophonique; англ.: radio play; нем.: Horspiel; исп.: obra radiofdnica.

См.: РАДИО И ТЕАТР 274

РАЗВЯЗКА

Франц.: dtnoument; англ.:

denoument, unraveling, нем.: Losung,

Enthuttung; исп.: desenlace.

В драматургии классизицма развязка происходит в конце пьесы, после пери­петии, когда противоречия разрешены и нити интриги распуганы. Развязка — это эпизод трагедии или комедии, ко­торый окончательно устраняет конф­ликты и противоречия. Нормативная поэтика (АРИСТОТЕЛЬ, ДЕ ВОССИ- ЮС, Д'ОБИНЬЯК или КОРНЕЛЬ) на­стаивает на правдоподобии, естествен­ности и емкости развязки: deus ex machina\* («бог из машины») может быть использован лишь в исключи­тельных случаях, когда только вторже­ние божественных сил способно разре­шить безвыходную ситуацию. Зритель должен получить ответ на все вопросы, поставленные им относительно судьбы героев и завершения действия. «От­крытая» драматургия (эпическая или абсурдистская, например), напротив, отказывается придавать действию вид окончательной и однозначной схемы. Развязка в драматургии классизицма в отличие, например, от романтической драмы или мелодрамы нередко дается в форме рассказа. Чтобы избежать тра­гической развязки катастрофы, авторы стараются смягчить финал, не выстав­ляя напоказ гибель, подготавливая примирение или доказывая относи­тельность трагического как абсурдного или трагикомического.

РАЗГОВОР

Франц.: conversation; англ.: conversation; нем.: Gesprdch; исп.: conversacidn.

См.: ДИАЛОГ, ПРАГМАТИКА

РАЗДВОЕНИЕ

Франц.: didoublement; англ.: duplication; нем.: Verdoppelung; исп.: dedicacidn.

См.: ДВОЙНИК

РАЗМЫШЛЕНИЕ

Франц.: deliberation; англ.: deliberation; нем.: Uberlegung; исп.: deliberacidn.

Термин драматургии классицизма, за­имствованный из риторики. Сцена, где персонаж мысленно анализирует внут­ренний острый конфликт (нередко политический) в монологе \* или в стан­сах\*, пытаясь принять решение порой с помощью советчиков. Оратор излага­ет аргументы и мотивы своего поведе­ния, долго колеблясь, или приходит к выбору приемлемого решения.

•Дополнительная литература: Fumaroli, 1972; Pavis, 1980d.

РАЗРЫВ

Франц.: rupture; англ.: rupture, discontinuity; нем.: Bruch\ исп.: ruptura.

1. Разрыв

театральной иллюзии

Разрью возникает, когда один из эле­ментов игры противоречит принципу связности представления и вымыш­ленной реальности. Иллюзия в театре столь же стремительна и эффективна, сколь неустойчива: действительно, ак­танты коммуникации могут в любой момент оказаться вне пространства иллюзии. Разрью вызывается актером. В литературе также возможны разрывы тона, но они кажутся неотъемлемой ча­стью вымысла, в театре же они при­вносятся актерами извне, при этом в разрывах игры актеры кажутся чем-то внешним по отношению к вымышлен­ному универсуму.

2. Разрыв игры

Он происходит, когда актер вдруг пере­стает произносить свою роль (или ошибается в тексте), не соблюдает правил игры неумышленно фальши­вит, а также когда он меняет регистр, смешивает тона и нарушает единство персонажа **3. Функция разрыва**

Являясь в первую очередь средством ос- траненияразрыв есть выражение эс­тетики прерывности и фрагментарно­сти. Зрителю предлагают «склеить ку­сочки», самому придать идеологический смысл эстетическому приему. Однако современная постановка должна учитывать, что разрыв — диалектиче­ское понятие, использование которого становится эффективным только в том случае, когда предварительно было до­стигнуто единство или связность дейст­вия. Излишние или немотивированные разрывы создают новый стиль игры, но­вую связность бессвязного, отчего спек­такль утрачивает четкость.

•Другие коррелятивные понятия:

Драматическое и эпическое, Кол­лаж, Монтаж, Ритм, Цитата.

•Дополнительная литература:

Benjamin, 1969; Voltz, 1974;

Adomo, 1974.

РАЗРЯДКА КОМИЧЕСКАЯ

Франц.: detente comique; англ.: comic relief, нем.: komische Entspannung; исп.: esparcimiento сдтгсо.

Момент (или сцена) комической раз­рядки, как правило, имеет место по­сле или непосредственно перед дра­матическим или трагическим эпизо­дом с целью существенного измене­ния ситуационной обстановки и отда­ления предстоящей катастрофы (в ча­стности, у ШЕКСПИРА и у других драматургов, прибегающих к смеше­нию жанров). Комическая разрядка служит паузой, напряженным ожида­нием \* и подготовкой к драматическо­му действию.

РАЗУЧИВАНИЕ

Франц.: mise en voix; англ.: staging of the voice.

См.: СПЕКТАКЛЬ-ЧТЕНИЕ

РАМКА

Франц.: cadre; англ.: frame; нем.:

Rahmen; исп.: тагсо.

Рамки театрального представления — это не только тип сцены или места сце­нического действия, но также, в более обобщенном значении, совокупности опыта и ожиданий \* зрителя, помещение разыгрываемой пьесы в определенный контекст. Рамка может быть материаль­ной («упаковка» спектакля) и абстракт­ной (контекст и выделение действия).

1. Сценическая рамка: театральное собы­тие — актерская игра, «пространствен­ное оформление» текста, расположение зрительного зала и т. д.—представляется публике особым способом, соответству­ющим каждой конкретной постановке. Со времен итальянского театра, в кото­ром все должно вмещаться в «живопис­ную» рамку сцены, мыслящейся как жи­вая картина, до полного распадения ме­ста сценического действия (например, Театр Солнца) предпринимались раз­нообразные попытки переосмысле­ния понятия рамки театрального дейст- вия. Важно знать, каким образом сценическая реальность предлагается зрителю. Места входа и выхода актеров материализуют границу между сценой и внешним пространством, чем и объяс­няется реальная и символическая значи­мость двери в театре. Будь то расинов- ское открытое пространство прихожей, являющейся проходом мегеду внешним пространством и местом трагического действия, или настоящая массивная дверь в натуралистической постановке, дверь соединяет место сценического действия и внешний мир, благоприятст­вуя или мешая его проникновению на сцену (тейхоскопия \*).
2. Рамки действия: текст и сцена более или менее конкретно определяют место действия, объясняя его или пересказы­вая, каким оно должно быть (среда\*). Сценография способна заключить акте­ров в строго определенные пространст­венные рамки или, наоборот, предоста­вить им возможность для создания ново­го пространства с помощью условности игры или перемещений.

3 .Включение в рамку: степень включения зрителя в то, что он видит, критическая дистанция до сцены могут быть совер­шенно различными. Изменяя расстоя­ние до сцены (отождествление \* или ди­станция), принимая решение о позиции, с которой должен восприниматься спек­такль, постановка постоянно меняет рамку. Подобно кинематографическому трансфокатору, действие относится на большую или меньшую дистанцию, де­тали вуалируются или выдвигаются на передний план.

Иногда драматическое письмо отмечает одним и тем же мотивом формальные границы в начале и финале пьесы, со­здавая впечатление замкнутого кольца (ЧЕХОВ, ПИРАНДЕЛЛО, все формы театра в театре\*). В случаях приема перспективы, уходящей в бесконеч­ность \*, можно различить обрамляющее действие, представляющее внутри само­го себя обрамленное действие (напри­мер, в случае «упакованных» рассказов). Любое представление заключается в об­рамлении на определенное время части мира и в заявлении значимой и искусст­венной (художественной) картины. Все, что заключено в рамку, приобретает зна­чение образцового знака, предлагаемого зрителю для расшифровки. Постановка кадрирует события: она вы­деляет определенные знаки, исключая другие. Этот процесс семиотизации\* прочерчивает границу между видимым и скрытым, смыслом и отсутствием смысла

4. Вымысел и функция рамки: современ­ное произведение иногда характеризу­ется размытостью своих границ — где в экспозиции реально «начинается» со­временная скульптура? Также некото­рые спектакли (в традиции ПИРАН­ДЕЛЛО) путают следы и стремятся уп­разднить рамку. В таком случае театр «окружает» себя «предосторожностями», все более узкими рамками, которые шаг за шагом позволяют нам проникнуть в самое сердце художественного вымыс­ла Назовем разнообразные формы ма­териализации рамки: квартал, где распо­ложено театральное место, ближайшие подступы к нему, фойе с выставкой до­кументов, его атмосфера, зал, оборудо­ванный в соответствии со сценографией пьесы, программа, вводящая в представ- ляемый универсум, персонажи-«рас- сказчики», объявляющие о начале игры, представляющие самих себя, и т. д. Все эти рамки предвосхищают историю, ко­торую предстоит рассказать; они служат переходом из внешнего мира к собст­венно пьесе, оформляют и фильтруют художественную ткань, словно она ис­пытывает необходимость в обретении правдоподобия и стремится к последо­вательному введению публики в кон­текст.

5. Нарушение рамки: стремясь создать иллюзию отсутствия пропасти между искусством и жизнью, современное ис­кусство нередко пытается изобрести формы без рамки: «Шесть персонажей в поисках автора» ПИРАНДЕлЛО, «По­ругание публики» П. ХАНДКЕ, «Цена бунта на черном рынке» Д. ДИМИТРИ- АДИСА, «Рай сейчас» «Ливинг театра», хэппенинги уличный театр и т. д.

•Другие коррелятивные понятия: Декупаж, Закрытость, Перспек­тива, Рассказ, Событие, Театр в театре.

•Дополнительная литература: Kernodle, 1945; Goffman, 1959, 1974; Uspenski, 1972, 1975; Wellershoff, 1976; Bougnoux, 1982.

РАМПА

Франц.: rampe; англ.: footlights; нем.: Rampenlicfu; исп.: rampa.

См.: ЗАНАВЕС, РАМКА

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ

См.: СОСТАВ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

РАССКАЗ

Франц.: гёсН\ англ.: narration,

narrateve; нем.: Bericht, ErzaMung;

исп.: relato.

В строгом смысле слова в театральной критике рассказ есть дискурс персона­жа, повествующего о событии, произо­шедшем за сценойИсключенный из театра, миметически показывающего действие вместо того, чтобы намекать на него в дискурсе, рассказ тем не менее довольно часто встречается в тексте пьесы (рассказ вестника или наперсни­ка\* в классицистической драматургии), а в настоящее время, в эпическом театре, персонаж нередко призван изложить свою точку зрения на происходящую драму. Когда рассказ происходит одно­временно с действием, имеющим место вне поля зрения публики, он называется тейхоскопией \* (взгляд сквозь стену). Во­обще рассказ имеет место тогда, когда само действие трудно мизансцениро- ваты «Одно из правил, обязательных для театральных пьес, — передавать в рас­сказе лишь то, что не может быть пока­зано» (РАСИН. Первое предисловие к «Британику»).

В эпоху классицизма рассказ — худший способ, не столь эффективный, как ре­альное действие, ибо «увиденное трогает куда сильнее, нежели только рассказан­ное» (КОРНЕЛЬ. Разбор Сида, 1660).

1. Границы и определения рассказа

Рассказ в том смысле, который придает­ся ему в нарратологии (анализ повество­вания\*), — весьма широкая категория, объект которой — совокупность повест­вовательных форм; это «как раз то, что АРИСТОТЕЛЬ называет сказанием (mythos), то есть складом событий» (РИ- КЕР, 535,1983:62).

О рассказе в узком смысле говорят, ког­да персонаж монополизирует речь для того, чтобы описать события, которым он один был свидетелем и которые он излагает другим, внемлющим ему персо­нажам (например, рассказ Терамена в «Федре» РАСИНА или рассказ о бое с маврами в «Сиде»).

Затруднительно разграничить рассказ, ибо пьеса (в частности, произведение классицизма) представляет порой длин­ную серию обменов, внутри которых персонажи организуют свой дискурс, на­мекая на внешние по отношению к сце­не события. Сам термин поэма драмати­ческая \*—так в XVII в. назывались пьесы — указывает, что драматургический текст замышлялся скорее как сплошная серия дискурсов, соединенных друг с другом, чем как подлинный словесный обмен в ходе действия. Каждый персо­наж, таким образом, играл роль (разуме­ется, фиктивную) организатора драма­тургического материала, и его монологи сочленялись риторически, в зависимо­сти от логики повествования: представ­ление событий, описание чувств, сооб­щение о намерениях, нравственные за­ключения и т. д. Кстати, такая структура обнаруживается в рассказах-монологах классицистических героев. Рассказ име­ет тенденцию к отделению от сцениче­ского положения для организации свое­го механизма и достижения уровня фор­мулировок или сентенции \* общего по­рядка (риторика \*).

2. Функции рассказа

В эпоху классицизма драматург прибега­ет к рассказу, когда передаваемое дейст­вие трудно сыграть на сцене из сообра­жении приличия, правдоподобия или из- за технических трудностей. В рассказе чаще всего повествуется о бурных, чаще страшных сценах (дуэли, битвы, катаст­рофы), перипетиях, подготовивших дей­ствие или следующих за катастрофой или конфликтом, ибо то, «что видеть нам нельзя, пусть нам рассказ изложит» (БУ- AJIO. Поэтическое искусство, Песнь третья).

Однако функция рассказа не только вспомогательная для драматурга, у кото­рого нет иного выхода, как устно резю­мировать действие. Он позволяет облег­чить поэму, благодаря дискурсу быстро проходить то, что на сцене потребовало бы излишнего количества громоздких декораций, действий и диалогов. Он «фильтрует» событие через сознание рассказчика, свободно интерпретирую­щего факты, и сообщает нам о них в адекватном освещении. К результату высказывания при этом добавляется мо­делирование, которое субъект высказы­вания придает излагаемым фактам. Для Родриго, например, рассказ о битве с маврами служит политическим аргумен­том в личной ситуации: события препод­носятся таким образом, чтобы доказать необходимость его собственных услуг. Наконец, остраняя действие повество­вания, вводя повествователя (наррато­ра)\* , драматург предоставляет зрителю возможность более объективного суж­дения. Этот прием часто употреблялся БРЕХТОМ, когда критическое размыш­ление оказывалось предпочтительнее эмоциональной идентификации на сце­не. Разрушая реальность и материаль­ность представления, рассказ рассеива­ет иллюзию, лишает сцену психологиза­ции, настаивая на создании речи персо­нажа, а через его посредство — драма­турга и актера.

В отличие от драматического брехтов- ский рассказ уже не стремится к оправ­данию сценического положения, кото­рого требует монолог протагониста; он подается как искусственный: персонажу не требуется идентификация личности, он помещается за пределы вымысла, чтобы подчеркнуть его искусственность и резюмировать действие в качестве ин­терпретатора с точки зрения режиссера — властелина спектакля. Рассказчик не­редко играет дидактическую роль: ука­зывая на трудности персонажей или не­обходимость обращения к публике, что­бы изменить «сценарий реальности» (такова концовка «Доброго человека из Сезуана» БРЕХТА).

1. Попытка «драматизации» рассказа

Рассказ не может, не рискуя полностью разрушить театральный характер про­изведения, занять слишком большое ме­сто в корпусе пьесы. Чаще всего он ог­раничивается монологами\* экспозиции\* и надгробными или матримониальными речами в эпилоге. Кроме того, рассказ интегрирован в действие, он должен не­изменно вводиться в кульминационные моменты, чтобы замедлить информа­цию (прием тревожного ожидания\*), или в моменты важнейших сочленений действия. Нередко он распределен меж­дугероями и их alter ego (наперсниками), которые излагают ситуацию в псевдоди­алоге или в ходе искусственно оживлен­ной дискуссии (Альцест и Филинт в на­чале «Мизантропа» излагают свою кон­цепцию жизни в обществе). Равным об­разом рассказ членится на односложные речи собеседников. Короче, рассказ очень быстро возвращается к драмати­ческому сценическому положению и действию: диегесис\* и мимесис\* иногда трудно разграничить.

1. Правила включения рассказа

Современная продукция (например, адаптация романных, не драматургиче­ских текстов) нередко прибегает к ми- зансценированию повествователей, ко­торые в рассказываемой истории ссы­лаются на других рассказчиков, и т. д. Более чем дань моде здесь следует ви­деть прием релятивизации слова и моде­лирования единиц высказывания: «Лю­бой рассказ не более чем относителен, когда прибегает к вставным рассказам, рискуя аннулировать себя, вплоть до то­го, что театр становится похожим на не­кое зеркальное отражение, где конст­рукция лишается всякой субстанции, чтобы направиться лишь к механизмам рассказа, словно сама реальность—все­го лишь также относительная фикция» (МОНО.460,1977b). Из случайного, ка­ким он был в классицистической драма­тургии, рассказ становится целью всех нарратологических практик и средством переписывания для сцены великого по­вествования о мире.

•Другие коррелятивные понятия:

Брехтовское, Драматическое и

эпическое; Ретроспекция, Фабула.

•Дополнительная литература:

Scherer, 1950; Szondi, 1956;

Genette in Communications, 1966,

№ 8; Wirth, 1981; Mathieu, 1974,

1986.

РАССТАНОВКА

Франц.: mise en place; англ.: blocking; нем.: szenisches Arran­gement, Markieren; исп.: planta de movimiento.

См.: СПЕКТАКЛЬ-ЧТЕНИЕ, МИЗАН­СЦЕНА

РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ (ПРЕДСТАВЛЕНИЕ...)

Франц.; r6alistе (representation...); англ.: realistic performance; нем.: realistischer AufluhrungsstU; исп.: realista (representacidn...).

1. Ориентиры

Реализм — эстетическое течение, исто­рически выделившееся между 1830 и 1880 гг. Это также художественный ме­тод, объективно отражающий психоло­гическую и социальную реальность че­ловека

Слово «реализм» появляется в 1826 г. в «Mercure franqais\* для объединения эсте­тических идей, опровергающих класси­цизм, романтизм и искусство для искус­ства, возвещая достоверное подражание «природе». Во время одной из выставок картин художник КУ РВЕ выставляет ряд своих полотен в зале, обозначенном «Ре­ализм». В литературе реалистическое те­чение представляют романисты, доби­вающиеся точного живописания обще­ства СТЕНДАЛЬ, БАЛЬЗАК, ШАНФ- ЛЕРИ, ДЮМА, братья ГОНКУР. Во всех видах искусства, где выписан портрет человека или картина общества, реали­стическое изображение стремится со­здать образ, адекватный объекту, не иде­ализируя его, не высказывая о нем субъ­ективных или неполных суждений. Реа­листическое искусство представляет знаки иконические\* действительности, в которой она черпает свое вдохновение.

2• Реализм подражательный, иллюзионизм, натурализм

Реализм в театре не всегда четко можно отличить от иллюзии \* или натурализма. Для этих ярлыков общим является стремление дублировать действитель­ность на сцене, имитировать ее настоль­ко достоверно, насколько это возможно. Сценическая среда \* воссоздается таким образом, чтобы ввести в заблуждение от­носительно ее реальности. Диалоги за­имствуют речь определенной эпохи. Иг­ра актера как нельзя лучше приспосаб­ливает текст к жизни, сглаживая литера­турные и риторические эффекты под­черкнутой спонтанностью и психоло­гизмом. Так парадоксальным образом, чтобы достичь эффекта правдивости и реальности, следует владеть искусством: «Правдивость состоит, таким образом, в полной иллюзии подлинности. [...] Я за­ключаю отсюда, что талантливых реали­стов следовало бы называть иллюзиони­стами» (МОПАССАН). Часто натурализм не выходит за преде­лы реализма в своей догме научности и детерминизма окружающей среды. Описанная действительность предстает как нетрансформируемая, как вечно враждебная человеку сущность. «Нату­ралисты показывают людей, будто дере­во прохожему. Реалисты показывают лЧодей, как дерево садовнику» (БРЕХГ, 227,1967, т. 16:797). Литературная теория отражения обще­ства в произведении искусства, напри­мер по ЛУКАЧУ, совершенно неудов­летворительна История не переносится непосредственно в произведение. Об­манчива надежда на то, чтобы непремен­но обнаружить в реалистическом произ­ведении описание действительности в «разнообразной и бурной совокупности, в процессе становления» (ЛУКАЧ, 413, 1956:98-153).

3. Критический реализм

В отличие от натурализма реализм не ог­раничивается воспроизведением види­мости и копированием реальности. Для него речь идет не о том, чтобы реаль­ность и ее изображение совпадали, а о том, чтобы фабула и сцена порождали образ, позволяющий зрителю, благодаря ее символической и игровой деятельно­сти, подойти к пониманию социальных механизмов этой действительности. Здесь мы очень близки к брехтовскому поиску, не ограничивающемуся частной эстетикой, но обосновывающему метод критического анализа реальности и сце­ны. Этот метод накладывает слишком заметный отпечаток на современные поиски реалистического мизансцениро­вания, чтобы обойтись здесь без кратко­го изложения его эстетической и идеоло- гическомисистемы.

А. Выражать/означать Сцена не должна выражать, распростра­нять вовне реальность, первоначально содержащуюся в идее; она не репроду­цирует реальность фотографически, не дает ее квинтэссенцию. Сцена «означа­ет» мир, следовательно, представляет соответствующие его знаки, отдаляясь от механического копирования «нату­ры». Это мизансценирование сцены за­ботится о существенной дистанции между означающим (используемым сценическим материалом) и означае­мым (сообщением для передачи). Реалистическое воспроизведение не обязательно таким образом использует ощутимое свойство имитируемого объ­екта; оно просто стремится к тому, что­бы зритель был способен идентифици­ровать этот объект: «Знак должен быть отчасти произвольным, иначе можно впасть в искусство выражения, в искус­ство эссенциалистской иллюзии» (БАРТ, 50,1963:88).

Б. Моделирование реальности Означивать реальность — это также предлагать некую ее модель \* когерент­ного функционирования: прояснять причинность социальных явлений, на­ходить основополагающее значение (брехтовский gestus\*) между действую­щими лицами и классами, ясно указы­вать, с какой позиции нарисована карти­на, вскрывать сложную причинность со­циальных отношений (БРЕХТ) и т. д. Моделирование состоит в конечном счете в противопоставлении и совпаде­нии схемы реальности (ее перспективы и ее историчности) со схемой публики (ее настоящее идеологическое и истори­ческое положение). Реализм, говорит БРЕХТ, состоит не в том, чтобы воспро­изводить реально существующие вещи, а в том, чтобы показать, каковы они на самом деле.

В. Абстрагирование

Таким образом, реализм сопровождает­ся поиском абстрагирования, стилиза­ции\* и формализации для облегчения восприятия фабулы и сценических дета­лей. Эта стилизация, в сущности, неотде­лимая от любого художественного изо­бражения, приближает к реальности. По словам МЕЙЕРХОЛЬДА, она — при­знак любого глубокого реализма\* «Не­верно противопоставлять условный те­атр реалистическому. Наша формула та­кова — реалистический условный те­атр».

Г. Реализм/формализм

Реализм не связан с какой-нибудь кано­нической формой. Даже весьма завер­шенная форма бальзаковского реализма не есть единственная реалистическая форма, в противоположность тому, что утверждает ЛУКАЧ. Поскольку челове­ческая (психологическая и социальная) реальность постоянно изменяется, изо­бражение человека в театре также долж­но эволюционировать. Называть фор­мализмом поиск в области театральной формы применительно к новому виде­нию вещей столь же абсурдно, как и ве­рить в непреходящий характер содержа­ния различных произведений в ходе ли­тературного процесса (формализм\*). Быть реалистом — это также и, быть мо­жет, всего-навсего, сознавать эстетиче­ские методы, использованные с целью раскрытия реальности. Вот почему ос­новные заповеди реалистов — «восста­новить театрв его театральной реально­сти» (БРЕХТ) и не строить иллюзий от­носительно власти иллюзии (см.: Теат­рализация \*).

3. Методы реализма

Заслуга демистификации понятия реа­лизма как непосредственного живопи­сания реальной действительности при­надлежит формалистской критике, за­нятой описанием дискурсивных при­емов означивания реальности. Реализм не стремится исключительно к одной те­матике или каким-то особенным содер­жаниям, но к совокупности технических приемов: «Реализм, очевидно, не чтоиное, как совокупность технических от­ветов на повествовательные необходи­мости, и то и другое более или менее сформулировано в зависимости от эпохи и давления социального заказа. Эти тех­нические приемы должны обеспечить транзитивность и, следовательно, до­ходчивость текста для данной публики; они несут двойную функцию обеспече­ния правдивости единицы сообщения (результата высказывания), его соответ­ствия обозначаемой реальности, и соб­ственное правдоподобие, то есть отно­сительную невидимость или их «натура­лизацию» (ДЮШЕ, 197,1973:448). В театре все эти технические приемы на­правлены на аутентифицирование ком­муникации и референта дискурса. Нали­чие внесценического, всегда очевидное, хотя и невидимое, сообщает первую ил­люзию мира, о котором идет речь и отку­да появляются действующие лица Все самые «ирреальные» дискурсы и дейст­вия получают права гражданства благо­даря сценическому и элсст/ш-сцениче- скому присутствию. В конечном счете идеология как дискурс очевидности и уже известного берет на себя роль рефе- ренциальной иллюзии и «гаранта» реа­листической подлинности. Таким обра­зом, не столько эффект реальности про­изводит иллюзию и идентификацию, сколько идентификация уже знакомым идеологическим содержанием создает реалистическую иллюзию.

•Другие коррелятивные понятия: Веристское (представление...), Имитация, Реальность представ­ленная, Реальность театральная, Эффект реальности.

'Дополнительная литература: Ingarden, 1949; Lukics, 1960, 1975; Jacquot, 1960; Brecht, 1967; Chiarini, 1970, 1971; Gombrich, 1972; Pottique, 1973; Amiard- Chevre!, 1979; Chevrel, 1982; Barthes eta/., 1982.

РЕАЛЬНОСТЬ ПРЕДСТАВЛЕННАЯ

Франц.: гёаШё герг&еМёе; англ.: represented reality, нем.: dargestettte Wirklichkeiv, исп.: re alidad repre- sentada.

Как только мы задаемся вопросом о свя­зи между реальностью представленной и драматургической или сценической формой, то предполагаем существова­ние диалектической связи меиоду ними: природа и анализ реальности влияют на выбор драматической формы и, наобо­рот, используемая драматическая фор­ма влияет на познание этой реальности. Однако связь между реальностью и эсте­тикой далеко не очевидна Долго быто­вало представление о том, что эта связь может быть только прямой и миметиче­ской, то есть произведение считалось отражением (неточным) внешнего ми­ра, становилось возможным наблюдать процессы представления, стилизации и даже деформации изображаемого мира Напротив, если считать, что драматур­гический и сценический почерк прямо и миметически не подчинен реальности, то гораздо труднее начертать связь с по­следней. Для этого необходимо осознать процессы вымысла и идеологизации, которые указывают на отношения меж­дудраматическим или постановочным и промежуточным текстом (ПАВИ, 490, 1985d).

1. Миметическая драматургия

А. Герой

Р

РЕАЛЬНОСТЬ ПРЕДСТАВЛЕННАЯ

ЛУКАЧ (1956), проводя сравнительный анализ романа и исторической драмы, выводит ряд критериев для точного по­нимания реальности; одновременно он возводит эти критерии в ранг абсолют­ных норм для того, чтобы уравновесить процесс эпизации \* театра, который с се­редины XIX в. «грозит» взрывом драма­тической формы (ШОНДИ, 627,1956). По его мнению, герой не должен бли­стать исключительными моральными или социальными качествами, но доста­точно, чтобы ему была присуща драма­тическая экзистенция, а именно напол­нение моментами, отражающими про­тиворечия определенной среды или эпо­хи, показанной в период глубокого по­литического и внутреннего кризиса. Только «личности, имеющие важное всемирно-историческое значение» (ГЕ­ГЕЛЬ), в которых соединены ориги­нальные индивидуальные черты харак­тера и социальные признаки историче­ских конфликтов, способны предоста­вить хороший драматический сюжет. Драматическое искусство призвано вы­являть личности, своими действиями (а не по абстрактной и эпической системе их характеристики) вовлеченные в исто­рические процессы.

Б. «Совокупность движений» Трагедия и эпическая литература долж­ны «отражать совокупность жизненных процессов», но в театре «эта совокуп­ность концентрируется вокруг прочного центра, драматической коллизии» и ка­сается «совокупности движений» (ЛУ­КАЧ, 413,1956:99,101).

В. Стилизация

Располагая небольшим временем для того, чтобы быть познанным, драмати­ческий мир концентрирует и. таким об­разом деформирует социальные про­цессы, которые он описывает. Единство времени \* и единство места \* вынуждают драматурга показывать героя в действии в разгар кризиса Драма выигрывает с точки зрения упрощения, в удалении, в показе перспективы. Естественно, про­исходит стилизация \* имоделизация \* ре­альности, и эта схема позволяет прове­сти сравнение мотивации личных по­ступков и социальных процессов в пье­се. Соотношение представленной исто­ричности и историчности зрительской облегчается (историзация \*).

2. Немиметическая драматургия

Анализ ЛУКАЧА отдает должное театру классицизма, реализма и натурализма. И напротив, он сразу же отвергает эпиче­ские тенденции современной драмы под предлогом того, что эти тенденции явля­ются лишь извращением канонической, специфически театральной формы. Этот анализ не учитывает также новые формы драматического текста и сцени­ческую практику.

А Эпическое вмешательство

р

Итак, эпический охват реальности не обязательно менее реалистичен, чем чи­сто драматическии метод. Он может быть даже более способен отдавать от­чет в нынешней сложности социальных процессов и «совокупности движений» классов и групп. Так, через эпический комментарии рассказчик легко резюми­рует ситуацию, представляет политиче­ский или финансовый отчет, привлекает внимание к сильным моментам разви­тия. Следует уступить драматургу право по-своему аранжировать итог своего со­циального анализа и предоставить ему всю полноту свободы для вмешательст­ва в театральную игру в такой же степе­ни, как действующему лицу или как про­стому свидетелю.

Личности, «имеющие всемирное значе­ние», больше не существуют, во всяком случае они не могут сами по себе влиять на развитие мира ДЮРРЕНМАТТ за­мечаете связи с этим, что Наполеон был последним современным героем: «Нельзя больше создавать Валленштей- нов после Гитлера и Сталина Их власть была настолько гигантской, что они ста­ли лишь случайной и внешней формой этой власти [...]. Теперь секретари Кре- онта улаживают дело Антигоны» (208, 1970:63). Трагедия не в состоянии боль­ше представлять конфликты нашей эпо­хи. Аристотелевская\* форма слишком выдохлась и должна уступить место дру­гим драматургиям: у ДЮРРЕНМАТТА — это комедия, которая живет внезапной идеей, находкой (208, 1970:64) и кото­рая не подчинена глубокой необходимо­сти. У многих других современных авто­ров только эпическое вмешательство или голос рассказчика, ведущего внут­ренний лирический монолог, может еще передавать частицу реальности.

Б. Трансформация и представление реальности

Драматурги вообще отказываются да­вать связную, глобальную картину мира. Даже БРЕХТ обнаруживает некоторый страх перед реальностью: «Сегодняш­ний мир может быть воссоздан в театре только в том случае, если он задуман как трансформируемый» \117, 1967, т. 16: 931). Отсюда и трудности послебрехтовских драматургов (напри­мер, ДЮРРЕНМАТТ, ВАЙС и их объяв­ленное желание оттолкнуться от худо­жественных и вымышленных представ­лений, чтобы затем, возможно, сказать что-либо о реальности, с которой, как они утверждают, потеряли всякий кон­такт).

В. Немимети ческий и неэпический миметизм повседневной жизни

РЕАЛЬНОСТЬ ПРЕДСТАВЛЕННАЯ

Не отвергая призыва БРЕХТА в пользу реалистического театра, показывающе­го человека в борьбе с социальным де­терминизмом, некоторые драматурги зондируют реальность, отказываясь от ее полного воспроизведения и уменьшая ее до кибернетической автономной мо­дели: среди них театр повседневности \*, который поставил перед собой задачу выдавать фрагменты разговорного язы­ка, подкрепленные идеологией. Этот те­атр отказывается от помещения персо­нажей в определенные ситуации гло­бального социального механизма; он показывает их в образах повседневно­сти, которые их создают и воспроизво­дят. Единственный шанс выявления этой суженной реальности состоите эф­фекте узшгад/шя \* и в нескольких языко­вых и идеологических стереотипах, ко­торые ни персонажи, ни зрители до на­стоящего времени не осознавали; в этом скорее его минус, чем плюс.

Г. Перевод в символы и постановка пьесы

Недавние попытки драматургов выхо­дят за пределы этого брехтовского про­тивопоставления (часто бесплодного, драматического и эпического), изменяя их отношение к вымыслу, используя ли­рический или повествовательный голос, варьируя способы фикционализации даже внутри представления. Впрочем, театр стал гораздо более «скромным» и «реалистичным» в своих претензиях по­казывать реальность (оба термина име­ют тенденцию к исчезновению из лекси­ки критиков), и ни практика, ни теория не требуют от него натуралистичной или реалистичной имитации реальности, но всего-навсего перевода в символы или игровую постановку.

•Другие коррелятивные понятия: Воспроизведение, Драматургия, Знак театральный, Имитация, Форма.

'Дополнительная литература: Szondi, 1956; Lukics, 1960, 1965, 1975; Lotman, 1973; Eisenstein, 1976,1978; Hays, 1977,1981.

РЕАЛЬНОСТЬ ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: гёаЫ(ё thMtrale; англ.: theatrical reality• нем.: theatralische WirJdichkeit; исп.: realidad theatral.

В чем состоит сценическая и театраль­ная реальность и какова ее суть? Над этим вопросом размышляли, начиная с АРИСТОТЕЛЯ, и не находили оконча­тельного ответа Дело в том, что мы яв­ляемся жертвами вымысла \* и театраль­ной иллюзии на которой основано на­ше видение спектакля, и смешиваем не­сколько реальностей.

Что мы в действительности восприни­маем на сцене? Предметы, актеров, иногда текст. Происходит смешение нескольких элементов, которые мы по­пытаемся определить следующим об­разом.

1. «Социальная» реальность механизации театра

К театральной механизации относится все, что служит для создания спектакля и что может быть определено как таковое в представлении (панно, стены теат­рального здания, подмостки и т. д.). Эта механизация часто стыдливо скрывает­ся в театре, именуемом «театром иллю­зиониста», но ее всегда можно обнару­жить, если задуматься над «секретом ис­полнения». Реальность механизации по своей сути чужда вымышленному миру, показанному на сцене. Это то единст­венное, что не имеет в театре значения символа (за исключением, конечно, тех случаев, когда постановка требует того для своей театральной практики), как, например, в пьесе ПИРАНДЕЛЛО «Шесть персонажей в поисках автора». В постановках БРЕХТА даже подмостки и занавес становятся знаками \*, несущими функциональную нагрузку, и сегодня это называется «эпико-критическим теат­ром а-ля Брехт». П. БРУК так описывает процесс семиотизации: «Я могу взять пустое пространство и назвать его пус­той сценой. Человек пересекает пустое пространство, а кто-то в то же время смотрит, как он это делает. Вот и все, что нужно для того, чтобы создать театраль­ное действие» (120,1968:4).

1. Реальность сценических объектов

Можно определять сценические объек­ты по их нормальной социальной функ­ции (стол, стакан) и рассматривать их как предметы-материал нефункцио­нального характера, «сценические нео­познанные объекты». Проблема состоит в том, считать ли эти предметы как бук­вальные вещи или им нужно придать значение знаков, то есть выйти за пре­делы их материальности и понять, что они означают: такой-то символ, такую- то эмоцию, ту или иную социальную связь. Другими словами, имеем ли мы дело с реальными предметами или с объектами эстетики? Являются ли эти предметы уже семиотизированными? В театре мы проводим время в погоне за референтами, которые все время от нас ускользают (эффект реальности \*). Ре­ферент — предмет, к которому относит­ся слово или знак. Так, конкретный стол является референтом знака/стол. Он все время присутствует на сцене, но, как только мы узнали этот предмет, понима­ем, что это, в сущности, звуковая форма слова, которое мы определяем по его смысловому содержанию. Единствен­ным возможным референтом в этом случае может быть театральная механи­зация. Все остальные предметы, как только их использовали в рамках спек­такля, становятся элементами, указыва­ющими на что-то другое, а не на себя. Следовательно, они приобретают значе­ние знаков: они поставлены вместо че- го-то другого, на что намекается, но что не изображается. Так, стол, под которым прячется Оргон, не является ни теат­ральным реквизитом, ни настоящей ме­белью XVII в., это условный знак, на ко­торый соглашается зритель и который означает — мебель Оргона в стиле эпохи и пригодна для того, чтобы служить тай­ником. Таким образом, стол Оргона представляет собой знак, имеющий зна­чение не как референт (в любом случае фиктивный) и мало значащий по своей звуковой форме (неважно, сделан он из дуба ил и из фанеры), а как знак, несущий смысловую нагрузку слова, которую мы ему придаем в данном случае: стол, ис­пользуемый как ловушка, в которую мо­жет попасть Тартюф. Звуковая форма слова — а именно форма и материал, из которого сделан стол, — является функ­цией перехода: она дает возможность зрителю определить смысловое содер­жание слова Это как раз не означает, что зритель должен внимательно относить­ся к материальной стороне спектакля, то есть к звуковой форме слова Что же с остальными предметами, нахо­дящимися на сцене (пол, стулья, декора­ция), которые в настоящий момент не задействованы в данной сцене или в ди­алоге? Они остаются «сырыми» предме­тами, «звуковой формой слова», которая еще не нашла своего смыслового выра­жения и не имеет значения символа Но как только эти вещи будут упомянуты в диалоге или задействованы в игре, они становятся знаками, и зритель, анализи­рующий их звуковые черты, дает им свое смысловое значение и включает эти предметы в функцию сцены. Мизансце­на\* — это искусство вдохнуть внешний мир и заставить его играть роль в пред­ставлении.

Это позволяет ответить на заданный вопрос: все становится предметом эсте­тики, как только зритель включит пред­мет в комплекс звуковых значений слов и будет размышлять о причинах этого действия.

Семиологическая система, использо­ванная для настоящего теоретического рассуждения, навеяна СОССЮРОМ; она дихотомична (звуковая форма сло­ва/смысловое содержание слова) и иск­лючает ссылку на знак, что упрощает проблему, но не решает ее. В самом деле, театр всегда создает иллюзию референ­та и не дает исключить некоторую мате­риальность из этого предмета эстетики. Как замечает МУКАРОВСКИ (468, 1934), произведение искусства пред­ставляет собой автономный символ, од­новременно состоящий из: «1) произве- дения-вещи, функционирующей как ощутимый символ; 2) объекта эстетики, вложенного в коллективное сознание, которое функционирует как смысл; 3) отношения к предмету, имеющему смысловое содержание, отношение, ко­торое имеет целью не отдельное суще­ствование, раз речь идет об автономном символе, а существование во всем кон­тексте социальных явлений (наука, фи­лософия, религия, политика, экономика и т. д.) данной среды» (468, 1970:391). Очевидно, этот третий смысл, отноше­ние к вещи, имеющей смысловое содер­жание, и составляет проблему, так как связь не характеризуется ни миметиче­ской или иконографической (несмотря на эффект реальности сцены) имита­цией\*, ни тотальной кодификацией, со­общаемой как простая семиологическая система (как дорожные знаки или азбука Морзе) (ср.: ПАВИ, 490,1985d).

3. Актерская реальность

В отношении артистов на сцене можно применить те же самые рассуждения, что и в отношении предметов. Они пред­ставляют ценность благодаря своему смысловому содержанию, а не обозна­чению [тело актераЛ] или [реальное тело Оргона]. Актеры представляют интерес только в сумме значений и по отноше­нию к другим символам, к другим персо­нажам, ситуациям, сценам и т. д.

Как только актер появляется на сцене, он сразу же оказывается втиснутым в свое­го рода семиологическую и эстетиче­скую рамку\*, которая использует его в выдуманном драматическом мире. Все физические качества актера (красивая внешность, сексуальность, «таинствен­ная сущность») семиотизированы, пере­несены на действующее лицо, которое он представляет, красавица, сексуаль­ная или таинственная героиня. Актер — лишь физическая суть, пригодная толь­ко для изображения чего-либо, а не са­мого себя. Это, однако, не означает, что мы не воспринимаем актера как просто живого человека, живущего, как и мы, и которого можем желать. В этом случае актер воспринимается как личность, а не как персонаж и символ его действующе­го лица или выдумки. Конечно, имеются попытки отрицать символические значения актера как зна­ка\* хэппенинг\*, где актер-личность игра­ет лишь самого себя; цирковое пред­ставление, где телесные упражнения ас­социируются не с персонажем, а с самим артистом, спортивные же достижения относятся не к действующему лицу и вы­думке, а к самому артисту, общающему­ся со зрителем.

4. Реальность драматического текста

Также как сценический предмет или ак­тер, драматический текст имеет значе­ние прежде всего как реальность, кото­рую можно понять, а не как знак чего-л и- бо. Но эта «речь-вещь» немедленно включается в свою рамку, семиотизиру- ется, рассматривается как смысловое значение, соответствующее глобально­му содержанию и понятное только в том случае, когда оно помещено в общую си­стему сценических знаков, сравнимых, в частности, со сценическими нелингви­стическими знаками. Принцип семиотизации театральной реальности одинаково применяется к предмету, к речи, короче, ко всему, что находится на сцене перед глазами зрите­ля.

'Другие коррелятивные пошггия:

Дискурс, Реализм, Текст второ­степенный, Текст основной.

'Дополнительная литература:

Honzl, 1971; Krejca, 1971; Ertel,

1977; Pavis, 1978c, 1978d.

РЕЖИССЕР

Франц.: metteur en sctne; англ.: director, нем.: Regisseur, исп.: director de teatro.

Лицо, в обязанности которого входит постановка пьесы. Режиссер берет на себя ответственность за эстетическую сторону спектакля и его организацию, подбор исполнителей, интерпретацию текста и использование сценических средств, находящихся в его распоряже­нии.

* 1. Появление этого термина обычно от­носят к первой половине XIX в. Если этот термин и начало систематической практики режиссуры спектакля отно­сятся именно к этому времени, тр в исто­рии театра (см.: ВАЙНШТЕЙН, 663, 1955:116—191) насчитывается множе­ство более или менее законных предше­ственников режиссера
  2. В древнегреческом театре в роли ди- даскала (от didiskcdos — «учитель») не­редко выступал сам автор представле­ния, исполняя обязанности организа­тора. В средние века за идеологиче­скую и эстетическую стороны поста­новки мистерий нес ответственность руководитель театральной труппы. В эпоху Возрождения и Барокко спектак­ли нередко организовывали архитектор и декоратор сообразно собственным планам. В XVIII в. эстафету принимают великие актеры: ИФФЛАНД, ШРЁ- ДЕР становятся крупными «режиссе­рами» в Германии. И только с расцве­том реалистического театра функция режиссера переходит к профессиона­лам, превращается в самостоятельное искусство (творчество герцога Георга П МЕЙНИНГЕНА, А. АНТУАНА, К. СТАНИСЛАВСКОГО).
  3. Трудно делать окончательные выво­ды относительно уместности и значе­ния режиссерской работы в театраль­ном творчестве, ибо в конечном счете аргументы неизменно сводятся к воп­росу о вкусе и идеологии, а не к объек­тивному эстетическому обсуждению. Проще констатировать, что режиссер существует, и это присутствие ощуща­ется в сценическом творчестве, в част­ности когда он не на высоте своей за­дачи. Тем не менее его необходимость периодически оспаривается другими «коллегами»: актером, не свободным от слишком тиранических указаний; де­коратором, которому хотелось бы во­влечь в свое игровое устройство и ак­теров и публику; «коллективом», отка­зывающимся признавать различия в труппе, берущим на себя заботу о спек- такле и предлагающим творчество коллективноеи, наконец, художест­венным руководителем, появившимся недавно (это связующее звено меищу искусством и проблемами коммерче­ской реализации, между артистами и городом; позиция неудобная, но стра­тегическая).

'Дополнительная литература: Allevy, 1938, 1966; Bergmann, 1964, 1966; Brook, 1968; Dullin, 1969; Vitez, 1974, 1984; Temkine, 1977, 1979; Pratiques, 1979; Godard, 1980; Strehler, 1980; Braun, 1982.

РЕЗКАЯ ПЕРЕМЕНА

Франц.: retournement; англ.: turning point; нем.: Wendepunkt, Umschlag; исп.: viraje.

Момент, когда действие меняет на­правление, когда неожиданная развяз­ка\* преображает облик вещей и для «интересующего нас персонажа несча­стье оборачивается благополучием или благополучие — несчастьем» (МАР- МОНТЕЛЬ).

РЕЗОНЕР

Франц.: raisonneur, англ.: rai-

sonneur, нем.: Raisonneur, Rasoneur;

исп.: raisonneur.

Актер, исполняющий роль рассудочно-. го человека, склонного к назидатель­ным рассуждениям, на которого возло­жена задача сообщить через свой ком­ментарий «объективную» или «автор­скую» точку зрения на ситуацию. Он является не одним из протагонистов пьесы, но маргинальной и нейтраль­ной фигурой, сообщающей свое дозво­ленное мнение и делающей попытку синтеза или примирения различных точек зрения. Нередко он рассматри­вается как глашатай автора, но не сле­дует доверяться этому обманчивому авторскому приему, когда тот считает необходимым уверить публику в чисто­те своих намерений. (Так, предполага­ется, что Клеант в «Тартюфе» успокаи­вает истинно благочестивых людей и восхваляет умеренно религиозную по­зицию.) Иногда резонер дает лишь по­верхностный комментарий к действию, а обобщающую точку зрения автора или идею пьесы следует искать не здесь, а в диалектике дискурсов каждо­го из персонажей. Этот тип персонажа — приемник хора\* в древнегреческой трагедии — фигурирует главным обра­зом в эпоху классицизма, в театре про­граммном\* и в некоторых формах ди­дактических пьес. Он появляется также в современном театре, но > пародий­ной форме. В таком случае это всего лишь дискурсивный прием, который не выражает ни мнение автора, ни здравый смысл, ни обобщение различ­ных точек зрения; это некая норма, над которой посмеивается автор, соблюдая чисто внешний ритуал.

РЕЗЮМЕ ПЬЕСЫ

Франц.: rtsumt de la pidce; англ.: summary, нем.: Zusammertfassung; исп.: resumen de la obra.

См.: КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

РЕКВИЗИТ

Франц.: accessoires; англ.: props;

нем.: Requisiten; исп.: utiOeria.

Предметы сценической обстановки (за исключением декораций\* и костю­мов\*), которыми актеры пользуются или манипулируют по ходу действия пьесы. Если в реалистическом театре, воссоздающем среду со всеми ее атри­бутами, реквизит весьма разнообразен, то сегодня он имеет тенденцию утра­чивать свою характеризующую роль и уступает место театральным механиз­мам (см.: Механизация театра\*) или абстрактным предметам. Иногда он трансформируется, как в театре абсур­да\* (в частности, у ИОНЕСКО) в пред- меты-метафоры, передающие вторже­ние внешнего мира в жизнь индивидов.

В ходе постановки предметы реквизита становятся полноценными персонажа­ми и заполняют сцену.

•Другие коррелятивные понятия:

Подмостки, Пространство (те­атральное).

'Дополнительная литература: Veltrusfy, 1940; Bogatyrev, 1971; Норре, 1971; Saison, 1974; Harris et Montgomery, 1975; Adam, 1976, 23-27; Ubersfeld, 1980a.

РЕПЕРТУАР

Франц.: repertoire; англ.: repertory; нем.: Repertoire; исп.: repertorio.

1. Совокупность пьес, исполняемых од­ним театром в течение одного сезона или какого-то периода времени (репертуар «Комеди Франсез», включить пьесу в ре­пертуар). Выбор репертуара, считает Д. СТРЁЛЕР, — это всегда своего рода со­вокупность реальностей, одновременно эстетическая, экономическая и челове­ческая.
2. Подбор пьес одного и того же стиля или одной и той же эпохи («современный репертуар»). Репертуарный театр неред­ко противостоит театру эксперимен­тальному\*.
3. Совокупность ролей \*, которые в со­стоянии сыграть один актер, диапазон его актерских возможностей, его амп­луа\*.
4. Действующие лица репертуара имеют определенные и характерные амплуа (например, слуга-плут, благородный отец).

'Другие коррелятивные понятия: Персонаж, Состав исполнителей, Характер.

РЕПЕТИЦИЯ

Франц.: гёрёШюп; англ.: repetition, rehearsal; нем.: Wiederholung, Probe; исп.: ensayo.

Работа по разучиванию текста и сцени­ческой игры, выполняемая актерами\* под руководством режиссера. Эта дея­тельность по подготовке спектакля за­нимает всю труппу и принимает самые различные формы. П. БРУК (120, 1968:154) замечает, что французское слово содержит смысл почти механи­ческой работы, однако репетиции каж­дый раз происходят по-новому, и часто творчески. Если же репетиции продол­жаются до бесконечности с одной и той же пьесой — ощущается смерть те­атра. Немецкое слово Probe («пример­ка») гораздо лучше передает идею экс­периментирования и проб до принятия окончательного решения.

'Другие коррелятивные понятия:

Игра, Работа театральная. Рас­пределение ролей.

РЕПЛИКА

Франц.: HpUque; англ.: cue, reply,

нем.: Stichwort, Replikr, исп.: replica.

* 1. Факт ответа на предшествующий дис­курс, немедленного парирования аргу­мента или возражения и... нет придано­го? Что делать!» — МОЛЬЕР. Скупой, 1, 5). Подать реплику актеру — значит, что другие персонажи произносят свои вы­сказывания по адресу персонажа, воп­лощаемого данным актером так, чтобы казалось, что диалог протекает естест­венно.
  2. В более узком смысле (с 1646 г., со­гласно словарю Робера) реплика есть текст, который произносит персонаж в ходе диалога в ответ на вопрос или дис­курс иного характера
  3. Реплика (значение 2) имеет смысл только в сцеплении предшествующей и последующей реплик. Минимальное единство смысла и положения образу­ется парами: репликауконтрреплика, слово/контрслово, действие/реакция. Зритель не следит за нитью слитного и монологического текста: он интерпре­тирует каждую реплику в изменяю­щемся контексте высказываний. Структурирование совокупности ре­плик дает указания относительно рит­ма пьесы и равнодействующей силы конфликтующих сторон. Набор реплик не помещается только на уровне се­мантических оппозиций фигур; он имеет место и на уровне интонации, стиля игры и ритма мизансцены. По БРЕХТУ, постановка реплик осущест­вляется по принципу тенниса «Инто­нация схватывается на лету и длится; отсюда проистекают вибрации и инто­национные колебания, которые прони­зывают целые сцены» (Theaterarbeit, 1961:385). Реплика всегда питает диа­лектику ответов и вопросов, продвига­ющих действие вперед.

•Другие коррелятивные понятия:

Диалог, Монолог, Текст и контр­текст.

(РЕ)ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ТЕАТРА

Франц.: (re )tM&tralisation (da th£йге); англ.: theatralization; нем.: Theatralisirung\ исп.: teatralizacidn.

* + 1. Движение, обратное натурализму. В то время как натурализм максимально стирает следы театральной продукции, создавая иллюзии правдоподобной и естественной сценической реальности, театрализация или, точнее, ретеатра- лизация ставит на первый план прави­ла и условности игры, представляя спектакль в его единственной действи­тельности игрового вымысла В интер­претации актера обозначается разница между ним и персонажем. Мизансце- нирование апеллирует к традиционно театральным приемам: утрированному гриму, сценическим эффектам, мело­драматической манере игры, сцениче­ским костюмам, технике мюзик-хола и цирка, крайне преувеличенной пласти­ческой экспрессивности и т. д.
    2. По типологии ДО РА, театрализован­ное представление — это «попытка вы­звать на сцене [...] многозначную игру, в которой актер, сознательно применяя некоторые традиционные приемы или же импровизируя, взывает к зритель­скому вкусу и интуиции» (193, 1984:11).
    3. Столь различные теоретики, как МЕЙЕРХОЛЬД или БРЕХТ, выступа­ют за ретеатрализацию, то есть за по­нимание сцены как места игры и ис­кусства, за воссоздание театральной реальности как необходимого условия реалистического изображения совме­стной жизни людей (БРЕХТ, 117, 1972:247).

РЕТРОСПЕКЦИЯ

Франц.: flash-back; англ.: flashback~ нем.: Flashback, RUckblende; исп.: flash-back.

* + - 1. Английский термин для обозначения сцены или мотива \* в пьесе (исходно — в фильме), предшествующих разыгры­ваемому эпизоду. В риторике это назы­вается аналепсом: «Любое упоминание уже свершившегося предшествующе­му, с точкГи зрения рассказываемого сюжета, события» (ЖЕНЕТТ, 259, 1972). Этот прием повествования напоминает экспозицию in medias res, (в разгар действия), которая за­тем отсылает к антецедентам дей­ствия.

Такой «кинематографический» способ изложения тем не менее не был изо­бретен кинематографом, он уже суще­ствовал в прозе. В театре он в какой- то степени вошел в моду в связи с экспериментами в области повество­вания (например, «Смерть коммивоя­жера» А. МИЛЛЕРА). К самым ран­ним примерам можно отнести «Не­знакомку из Арраса» А. САЛАКРУ (1935).

* + - 1. В театре ретроспекция сопровожда­ется либо особым указанием рассказ­чика, либо изменением освещения или соответствующей музыкой, либо моти­вом, который служит в данной пьесе рамкой для этого отступления. Не­смотря на то что ретроспекция может быть свободно использована в драма­тургии, тем не менее на ее применение накладываются определенные ограни­чения. Преяеде всего следует ясно ука­зать границы ретроспекции, чтобы при этом зритель понял модальность\* и степень реальности происходящего. Ретроспекция осуществляется путем простых противопоставлений: здесь/там, теперь/тогда, истина/вы­мысел. Она всегда должна быть четко очерчена в сознании зрителя: ретро­спекция в ретроспекции или каскад ре­троспекций только дезориентируют его. Однако такого рода приемы могут быть оправданны, когда драматургия сознательно отказывается от линейно­сти и объективности изложения и дела­ет ставку на запутанное наложение ре­альностей друг на друга (Сны, фанта­зии, поэтизация повествования как, на­пример, в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» РЕНЕ и РОБ-ГРИЙЕ).

'Другие коррелятивные понятия: Анализ повествования, Время, Фа­була.

РЕФЕРЕНТ

Франц.: гб/ёгепг, англ.: reference, referent; нем.: Referent; исп.: referente.

См.: ЗНАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ, РЕАЛЬ­НОСТЬ ПРЕДСТАВЛЕННАЯ

РЕФЛЕКСИВНОСТЬ

Франц.: гё/1ехм1ё; англ.: reflexivity; нем.: Autoreflexivitat; исп.: reflexibUidad.

См.: ПРИЕМ ПЕРСПЕКТИВЫ, УХОДЯ­ЩЕЙ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

РЕЧИТАТИВ

(Ит. recitativo, от recitare — декла­мировать)

Франц.: Hcitatif, англ.: recitative;

нем.: Rezitativ; исп.: recitativo.

В опере, оратории или кантате — декла­мируемая (но не поющаяся) часть, ритм и стихосложение которой глубоко от­личны от предшествующей и последую­щей музыки тем, что она сохраняет ак­центирование и модуляцию разговор­ной речи. Речитатив приспосабливается к эмоциональным, повествовательным и риторическим изменениям. Это также музыкальная манера произносить раз­говорный текст в словесной форме му­зыки.

В речевом театре некоторые пассажи, декламируемые в ином, чем общий текст, тоне: таковы лейтмотивы \* и те­матические рефрены (ЧЕХОВ), некото­рые ярко «сконструированные» части классицистического рассказа, моноло­ги, произносимые доверительным то­ном или, наконец, пассажи, указываю­щие на переходы к действию (например, эпические комментарии) или на связь между несколькими лирическими и му­зыкальными моментами. Во француз­ской лирической трагедии XVII в. дости­гает расцвета декламируемый речита­тив, для которого характерны смены ритма, аккомпанемент оркестра, искус­ственность дикции.

Речитатив — весьма эффективное сред­ство выделения изменившегося постро­ения театрального дискурса

ритм

Франц.: rythme; англ.: rhythm; нем.:

Rhythmus; исп.: ritmo.

Каждый актер, каждый постановщик интуитивно осознает значение ритма в работе над голосом и жестом, а также в развитии спектакля. Таким образом, по­нятие ритма вовсе не является вновь изобретенным семиологическим инст­рументом для чтения драматического текста или описания представления. Однако теоретические импликации рит­ма имеют фундаментальное значение в таких случаях, как, например, в совре­менной театральной практике, когда ритм становится определяющим факто­ром организации фабулы, развития со­бытий и сценических знаков, производ­ства смысла Теоретические и практиче­ские исследования, связанные с ритмом, возникают в момент эпистемиологиче- ского перелома после засилья визуаль­ного ряда, пространства, сценического знака внутри постановки, мыслившейся как визуализация смысла, наблюдается переход от теории и практике (ВИНА- ВЕР, ВИТЕЗ) к поиску совершенно иной парадигмы театрального представле­ния: слуховой, временной, со значащей последовательностью — одним словом, основанной на ритмическом структури­ровании.

1. Традиционные теории ритма

А

Чаще всего на театр распространяют ор­наментальную теорию ритма поэтиче­ского текста Ритм, в соответствии с этой теорией, рассматривается как просоди­ческое и поверхностное украшение тек­ста, являющееся добавлением к семан- тико-синтаксической структуре, кото­рая считается основополагающей и не­изменной; он является мелодической и экспрессивной манерой произнесения текста и развития фабулы.

Анри МЕШОННИК в «Критике ритма» различает три категории ритма: лингви­стический (свойственный любому язы­ку), риторический (зависящий от куль­турных традиций), поэтический (связан­ный с индивидуальной манерой пись­ма). Автор показывает, что ритму грозят две опасности: «Или он бдоет выделен как предмет, форма рядом со смыслом, высказывания которого он призван по­вторять: излишества, экспрессивность; или будет понят в психологических тер­минах, которые затушевывают его, ус­матривая в нем нечто невыразимое, по­глощенное смыслом, или эмоцию» (446, 1982а:55). В театре, как и в поэзии, ритм не является ни внешним украшением, добавленным к смыслу, ни экспрессив­ностью текста. Ритм составляет смысл текста, что ВАЛЕРИ заметил уже в «Ду­ховных гимнах» (литературная смесь): «Для того чтобы родилась поэзия, необ­ходимо и достаточно, чтобы простое со­четание слов, которые мы связываем, читая, как говорим, вынудило наш голос, пусть даже внутренний, отказаться от тона и манеры обычной речи и помести­ло его в совершенно иной мир и совер­шенно иное время. Эта внутренняя необ­ходимость ритмизированного действия глубоко преобразует все ценности тек­ста, который нас к этому побуждает».

Б.

Теория версификации чаще всего огра­ничивается рассмотрением технической и нормативной фактуры стиха, его соот­ветствия установленному канону; она описывает музыкальность стихов РА­СИНА или быстроту диалога в комедии. Ритм выступает только как соответствие схеме, происхождение и влияние кото­рой на смысл представления не ставится под сомнение. МЕШОННИКУ принад­лежит заслуга радикальной критики рит­ма, который слишком долго включался «в метрику, фактически идентифициру­ющую, особенно во Франции, прозу и отсутствие ритма, прозу и обычную речь. Это традиционная теория ритма как че­редования ударных и безударных пери­одов в рамках метрики, вне смысла, под­категория формы» (МЕШОННИК, 446, 1982Ь:3).

В.

Брехтовская теория (жест9, музыка жестов, «рифмованная поэзия с неров­ным ритмом») существенно приближа­ет нас к современным исследованиям.

Она в равной мере стремится выпол­нять функцию обзора общественных отношений в индивидуальном жесте и метода, способного показать влияние движения и темпа на производство смысла высказываний и действий. Эта теория подготавливает современные размышления о ритме, пытающиеся связать производство/восприятие рит­ма с производством/восприятием смысла интерпретируемого текста и его постановки.

2. Ритм и смысл

Л Возникновение смысла Каков смысл ритма, когда он проявляет­ся? МЕШОННИК в «Критике ритма» хорошо показал, что ритм поэтического текста составляет семантико-синтакси- ческий смысл, а не находится «над» ним. Именно ритм оживляет части дискурса; расположение масс диалогов, способ изображения конфликтов, распределе­ние ударных и безударных периодов, ус­корение или замедление обмена, — все это есть драматургическая операция, ко­торую ритм навязывает всему представ­лению в целом (КЛЕЙН,366,1984). Ис­кать/находить определенный ритм для обыгрываемого текста всегда значит ис­кать/ находить смысл.

Б. Ритм и расчленение Восприятие ритма заставляет структу­рировать и деструктурировать текст, в частности выделять одни синтаксиче­ские элементы и, следовательно, скры­вать другие. Синтаксическое расчлене­ние фразы и вытекающее из него снятие семантической двусмысленности зави­сят непосредственно от манеры прочте­ния и от восприятия внутреннего ритма фразы. Таким образом, нельзя утверж­дать, что текст имеет первичный, дено­тативный, фиксированный и явный смысл, поскольку иное его произнесе­ние немедленно отвращает его от «пря­мого пути».

В. Ритм и визуальная или

жестикуляционная опора Ритм прочтения и декламации актера ощущается также, когда часть дискурса приходится на второй план сценической игры и буквальное значение вербально­го высказывания искажается сцениче­ской игрой.

Г. Происхождение ритма в театре Теория ритма выходит за рамки литера­туры и театра В большинстве исследо­ваний она опирается на физиологиче­ские основы: сердечный, дыхательный или мускульный ритм; влияние времен года и лунных циклов и т. д. Не входя в сложности анализа этих ритмов, напом­ним только, что их динамика часто опре­деляется двумя компонентами: вдох/выдох, ударный/явный/безудар­ный/ неявный периоды. Та же схема ос­тается в силе и для театрального дейст­вия, во всяком случае в классицистиче­ской драматургии: восхождение/схож­дение действия, завяка/развязка, страсть/очищение и т. д. Практическая деятельность таких постановщиков, как МНУШКИН («Ричард I» и «Генрих IV») часто состоит в том, чтобы отыскать в дыхании актера, в чередовании пауз, во­кальных и жестикуляционных вспле­сков двойственность биологических ритмов и сообщить произносимому тек­сту ритмическую схему, взрывающую его линейность и препятствующую вся­кой идентификации текста с психологи­ческой индивидуальностью. Для любого текста, который предстоит прочесть и/ или произнести, необходи­мо решить вопрос о ритме: идет ли он «изнутри» как интонационная и синтак­сическая схема, вписанная в текст, или, напротив, привнесен извне актантом ак­та высказывания (актером, постанов­щиком и, наконец, зрителем). Современная постановка, например в Театре Солнца (МНУШКИН), или осу­ществленная ВИТЕЗОМ или ДЕЛЬБЕ, словно зачарована возможностью исхо­дить из поисков ритма, способного из­менить восприятиетекста В шекспировских постановках Театра Солнца работа над голосом (изменения в расстановке актеров на сцене, интона­ций мыслится как процесс, аналогич­ный по своей природе стилизации жеста и обработке текста как массы звучаний и риторических форм. ВИТЕЗ, кажется, дает своим актрисам (в большей мере, нежели актерам) установку играть фаль­шиво, держаться «рядом» с ролью, теат- рализовывать свой голос. Поиск слабого места — вот новая навязчивая идея по­становщиков.

Д. Ритм, отказ от смысла и экспрессивности Вовсе не удивительно, что актеры или постановщики, особенно озабоченные

прочтением текста, например Луи ЖУ­ВЕ, стараются «отбросить, сдержать чувство, эффект, который реплика вы­зывает на первый взгляд, при первом прочтении» (350,1954:143). Восстанов­ление физики текста, как его описывают ЖУВЕ и верный тому же духу АРТО, вы­ступает как поиск ритма, начинающийся десемантизацией текста, отчуждением слушателя, выявлением его риториче­ской, значимой и импульсивной механи­ки. Такая задержка смысла открывает возможность для нескольких прочтений текста, для опробования различных ги­потез, для серьезного учета ситуаций восприятия.

3. Ритм в постановке

Ритм обнаруживается на всех уровнях представления, а следовательно, не только в плане временного развития и продолжительности спектакля.

А. Манера прочтения Ритм присутствует в игре, даже на уровне самого «банального» и «невыразитель­ного» прочтения текста («бесцветный» голос), едва чтец определяет свою пози­цию по отношению к высказыванию.

Б. Ритмические оппозиции В представлении, а, значит, и при пере­ходе драматургического текста к поста­новке ритм ощущается в восприятии би­нарных эффектов: молчание/речь, быс­трота/замедленность, полнота/ пустота смысла, ударность/безударность, выде- ление/банализация, определен­ность/неопределенность. Ритм распро­страняется не только на акт высказыва­ния, он имеет значение и для пластиче­ских эффектов: АППИА, например, в своей сценографии говорит о «ритмиче­ском пространстве». КРЭГ считает ритм фундаментальной составляющей теат­рального искусства, «самой сутью тан­ца».

В. Положение и траектория Поиск местоположения, основополага­ющего расположения актеров на сцене, композиция групп в картинах или под­группах — вот некоторые из жестикуля­ционных и проксемических эффектов, используемых актерами. Перемещения становятся физическим представлени­ем ритма постановки. Ритм являет собой визуализацию времени в пространстве, письмо тела и введение этого тела в сце­ническое и вымышленное пространст­во.

Г. Разрыв

Использование/мз/шва\*, прерывности, эффекта остранения, являющихся до­вольно распространенными приемами в современном искусстве, благоприятст­вует восприятию остановок представле­ния: рваный ритм перестает быть яв­ным.

Д. Голос

Голос отчетливо сообщает модаль­ность всему тексту; окрашенность ин­тонации, способность связывать вер­бальное и невербальное, эксплицитное и имплицитное делают голос «фониче­ским выражением социальной оценки» (БАХТИН in ТОДОРОВ, 642, 1981: 74).

Е. Нарративный ритм Все самые различные ритмы сцениче­ских систем представления, результи­рующая которых формирует, как будет показано, постановку, все эти системы прочитываются только в рамках фабу­лы. Ритм вновь обретает функцию структурирования времени на эпизоды, реплики, последовательность моноло­гов или стихомифий \*, смену сцен.

Ж. Глобальный ритм постановки Внутри повествовательных рамок, рит­мически оформляющих развитие фабу­лы, внутри этого «электрического тока», объединяющего различные материалы постановки, о которых говорил И. ГОНЗЛ (1940), организуются специфи­ческие ритмы всех сценических систем (освещение, жесты, музыка, костюмы и т. д.). Каждая сценическая система раз­вивается согласно собственному ритму; восприятие различий в быстроте, рас­хождения по фазам включений и опреде­ленной иерархии являются собственно работой зрителя по упорядочению (ло­гическому и повествовательному) по­становки.

Эта классическая концепция, определя­ющая ритм как взаимоотношения дви­жений, какметаритм, приближает нас к постановке или акту сценического вы­сказывания. Ритм в том смысле, когда воспринимаются говорящие тела, пере­мещающиеся по сцене, во времени и в пространстве, позволяет осмыслить ди­алектику времени и пространства в теат­ре.

Ритм заключен в герменевтическом кру­гу, так как выбор ритма постановки при­дает специфический смысл тексту, так же как определенная манера высказы­ваться придает специфический смысл высказываниям. Откуда возникает не­обходимость выбора ритма постановки? Это собственно поиск означающего, ви­зуальное выделение смысла, более или менее законченный и продуктивный проект с целью оживления текста и сце­ны.

Драматургический или семиологиче- ский анализ обязательно ставит вопрос о смысле драматического текста, прибе­гая к различным ритмическим схемам, релятивизуя тем самым понятие тексту­ального означаемого, смещая центр тек­ста, ставя под вопрос логоцентризм дра­матургического текста, намерение оты­скать ритмическую схему, заранее вве­денную в текст.

Ритм препятствует созданию семиоло­гии\* об определенных единицах, раз и навсегда застывших в форме минималь­ных единиц. Именно он создает и разру­шает единства, осуществляет сближение и расхождение сценических систем, оп­ределяет динамику отношений меяеду изменяющимися единицами представ­ления, вписывает время в пространство и пространство во время. Таким образом, ритм в современной те­ории и практике оказывается возведен­ным в ранг глобальной структуры или акта сценического высказывания. Рас­ширение понятия ритма до глобальной структуры акта высказывания поста­новки и в постановке порождает сущест­венный риск, что ритм превратится в ка­тегорию, столь же общую и простран­ную, как и структура. Однако нельзя за­бывать о стремлении преодолеть тео­рию, основанную на структуре как ус­тойчивой и окончательной визуализа­ции смысла, а также о стремлении пре­вратить ритм в место и время продуктив- но-рецептивной практики театральной коммуникации (ПАВИ, 490,1985е).

•Дополнительная литература:

Blanchot, 1955; Leroi-Gourhan,

1965; Benveniste, 1966;

Mukarovsky, 1977:116-134;

Golomb, 1979; Lanque frangaise,

1982; Vitez, 1982; Ryngaert, 1984.

РИТМИКА

Франц.: rythmique; англ.:

eurhythmies, eurhythmy, нем.:

Eurhythmie; исп.: euritmica.

Учение о музыкальных и поэтических ритмахТермин, принятый ЖАК- ДАЛЬКРОЗОМ, определяет ритмику как дисциплину, имеющую целью «те­лесное воплощение музыкальных вели­чин (длительностей) с помощью особых поисков, направленных на соединение в нас самих элементов, необходимых для этого изображения» (341,1919:160). Эта дисциплина добивается выразительно­сти, общей для музыкальных ритмов и телесных движений, их сопровождаю­щих: «Прекрасная и могучая музыка вдохновляет, стилизует человеческий жест, а он — некая в высшей степени музыкальная эманация наших устрем­лений и желаний» (341,1919:18).

РИТОРИКА

Франц.: rhetorique; англ.: rhetoric; нем.: Rhetorik\ исп.: retorica.

Искусство речи и убеждения, риторика насчитывает очень долгую историю как совокупность дискурсов, предназначен­ных для наиболее эффективной переда­чи зрителю текстового и сценического сообщения.

Трактаты по риторике (например, КВИНТИЛИАНА или ЦИЦЕРОНА) нередко сравнивают искусство оратора с искусством актера Доктрина подачи и пластического красноречия (\*sermo cerporis, eloquentia corporis») непосредст­венно применима к актерскому искусст­ву убеждать («Institutio oratona», 11, 3, КВИНТИЛИАНА). Нередко к этому возвращаются трактаты о жестах XVIII в. Голос оратора и голос актера подчинен принципам ясности и выразительности; кодифицированы глаза, положение го­ловы, жестикуляция. Жесты призваны подчеркивать слова, но не вещи. Искус­ство актера памятует об этих советах.

1. Риторика

классицистического текста

Классицистический текст (XVII и XVIII вв.) широко использует дискурсы, заимствующие множество стилистиче­ских фигур. Так, встречаются три основ­ных стиля риторики:

* Указывающий: излагает факты, опи­сывая события; к этому жанру относят­ся: экспозиции, повествования, доказа­тельства классицистических дискурсов. -- Рассуждающий: персонажи или конф­ликтующие стороны стараются пере­убедить противоположный лагерь, от­стоять свою точку зрения, продвинуть таким образом действие в свою пользу. В целом, сцена нередко мыслится как сво­его рода суд, где излагаются противоре­чия перед публикой-судьей.
* Судящий: принимает окончательные решения, распределяет роли между об­винением и защитой, различает движу­щую силу (направленную) оппонента и арбитра (актантная модель \*). Другие риторики классицистического текста разделяют пьесу на 1) патетиче­скую (эпическую) экспозицию; 2) диа­лектический диспут (См.: Драматиче­ское и эпическое •); 3) патетическую ката­строфу (лирическую).

2. Риторика современного текста и сцены

С начала XIX в. становится гораздо труд­нее вычленять из текста универсальные риторические приемы: дискурсы не по­винуются более единой модели или чет­ко определенному идеологическому за­мыслу; они преступают норму предше­ствующих текстов, создавая новую, не­престанно меняющуюся риторику. Современное мизансценирование (в ча­стности, произведений классицизма) вновь открывает риторическую подачу текста и игры. Вместо психологизации дискурса с целью его правдоподобия ак­цент делается на литературной сконст- руированности текста, раскрываются его пружины: ритмизированная декла­мация александрийского стиха, акцен­тирование литературной конструкции фразы, искусственно создаваемая дис­танция между текстовым означающим и означаемым, подчеркивание художест­венного приема\*, сценическая визуали­зация отношений между действующими лицами, все эти фигуры — форма траги­ческой функции (БАРТ), поиск антина­туралистической дикции (ВИТЕЗ). Соз­давая впечатление цитирования текста, игра актера направлена не на создание психологической правды, а на выявле­ние его кодов. Следовательно, речь идет о противоположности риторики убежде­ния, когда актёр пытается всеми средст­вами поддержать коммуникацию со зри­телем (углубленность игры, многозна­чительные паузы, псевдоколебания в начале монолога и т. д.).

'Другие коррелятивные пошггия: Декламация, Жанр, Жест, Письмо сценическое, Пространство сцени­ческое.

•Дополнительная литература: Fortanier, 1827; Lausberg, 1960; Levin, 1962; Jakobson, 1963; Kibedi-Varga, 1970; de Man, 1971; Fumaroli, 1972.

ритуал (театри...)

Франц.: rituel (tM&tre et...); англ.: ritual (theatre and ...); нем.: Ritual (Theater und...); исп.: ritual (teatro У •••)•

1. Происхождение ритуальности

Общепризнано, что театр возник из ре­лигиозной церемонии, в которой участ­вовала группа людей, свершавших, со­гласно придуманным сценариям, сель­скохозяйственный обряд или обряд пло­дородия. Во время такого обряда умирал Бог, чтобы затем он воскрес вновь, каз­нили пленника, устраивали шествие, ор­гию или карнавал. Трагедия в Древней Греции, например, берет начало от дио- нисийского культа и дифирамба. Во всех этих обрядах уже содержатся предтеат- ральные элементы: одеяния служителей культа и приносимых в жертву людей и животных; символические предметы — топор или меч, с помощью которых со­вершались жертвоприношения, позднее осужденные и «устраненные»; символи­зация священного пространства, косми­ческого и мифического времени, иных, чем пространство и время простых смертных.

Разделение участников на актеров и зри­телей, создание мифа-повествования, выбор специального места, предназна­ченного для этих встреч, постепенно превращают ритуал в театральное собы­тие. Публика выбирается отныне для то­го, чтобы взволнованно «на расстоянии» смотреть на представление известного ей мифа, на актеров в масках, его изобра­жающих.

Подобные, удивительно родственные по форме обряды еще и сегодня можно найти в некоторых районах Африки, Ав­стралии и Южной Америки; в них теат­рализуется миф, рассказанный служите­лями культа и воплощенный ими по не­зыблемой схеме: обряды входа, подго­тавливающие жертвоприношение, об­ряд выхода, обеспечивающий возвра­щение всех к повседневной жизни. Вы­разительными средствами в обрядах служат весьма закодированные танец, мимика, жестикуляция, пение и, нако­нец, речь. Так в Древней Греции, по мне­нию НИЦШЕ, произошло «рождение трагедии из духа музыки» (название его произведения, изд. 1871 г.).

2• Ритуальность спектакля

Помимо все еще спорного вопроса о родстве искусства с обрядом, следует от­метить, что ритуальность внушает «ак­тантам» (актерам) слова, жесты, разного рода физическое участие, правильная синтагматическая организация которых является залогом успешного представ­ления. В этом плане совокупность кол­лективной работы по постановке спек­такля представляет собой осуществле­ние ритуальности в том смысле, кото­рый ему придает Мишель ФУКО в со­здании и в «порядке дискурса»: «Риту­альность определяет те качества, кото­рыми должны обладать говорящие ин­дивидуумы (и которые в ходе какого-ли- бо диалога, вопроса, чтения наизусть должны занимать ту или иную позицию и формулировать тот или иной тип вы­сказывания); ритуальностью определя­ются жесты, поведение, обстоятельства и вся совокупность знаков, которые дол­жны сопровождать дискурс; наконец, она фиксирует предполагаемую и навя­зываемую эффективность слов, их воз­действие на тех, к кому они обращены, границы их принудительного значения» (241,1971:41).

3. Выживание ритуала в театре

Сегодня, когда западная цивилизация перестала считать себя единственной и непревзойденной и расширила свои го­ризонты до культур внеевропейских, где ритуал еще играет важную роль в обще­ственной жизни, театр ощущает силь­ную ностальгию по своим культовым ис­токам. В этом отношении А. АРТО явля­ет собой чистейшую кристаллизацию этого возвращения к корням театраль­ного события\*. Отвергая буржуазный театр, построенный на слове, механиче­ском повторении, рентабельности, он вернулся к незыблемому порядку ритуа­ла и церемонии; подобно шаману, он всего лишь емко выражает глубокую тягу театра к своим истокам: «Тайная нос­тальгия, величайшее устремление теат­ра, заключается в том, чтобы некоторым образом вновь обрести ритуал, из кото­рого он вышел как у язычников, так и у христиан» (МАНН). Ритуальность прокладывает свой путь в сакральном представлении уникального события: неподражаемое по существу действие, невидимый или спонтанный театр, но особенно священнодействие раскрытия актера (у ГРОТОВСКОГО или у БРУКА) перед зрителем, который таким образом выставляет на всеобщее обозрение свои заботы и сокровенную суть своей души в надежде на коллектив­ное искупление. Многие постановки превращаются в «инсценированную мессу»: обряд жертвоприношения акте­ра, перехода в состояние высшего со­знания, подчинение ритурнели репети­ции и сериализму, одержимость непод­вижностью и уникальностью «перфор- манса», желание сделать невидимое ви­димым, вера в политические перемены после свершения ритуальной смерти индивидуума, одержимость участия пуб­лики в сценическом церемониале. Како­вы бы ни были проявления всего этого, всегда присутствует стремление вер­нуться к истокам, символической фигу­рой которого стал ГРОТОВСКИЙ в сво­ем Театре Истоков на последнем этапе его поисков.

Однако наряду с сознательными форма­ми ритуализации следы ритуальности заметны во всех театральных представ­лениях и во все времена (иногда они со­всем незначительные, но тем более не­искоренимые): три удара, без которых спектакль не начнется, красный занавес, рампа, приветствие, адресованное пуб­лике, не говоря уже об ожидаемых с не­терпением и обязательных для любого жанра темах — преступление предателя, падение невинных, искупление, ниспо­сланное Провидением и т. д. Все говорит о том, что, едва успев отойти от ритуала и церемонии, театр отчаянно стремится вернуться к нему, словно этот штамп священного театра (о котором говорит П. БРУК) — единственный для него шанс выжить в соприкосновении с массовым индустриализованным искус­ством.

•Другие коррелятивные понятия: Антропология театральная, Те­атр массовый, Театр участия, Те­атральность.

•Дополнительная литература: Artaud, 1964b; Girard, 1974; Borie, 1981; Innes, 1981; Turner, 1982; Slawinska, 1985; Schechner, 1985.

РОЛЬ

(От лат. rotula — колесико)

Франц.: rdle; англ.: role; нем.: RoUe;

исп.: papel.

1. Роль актера

У древних греков и римлян ролью актера был деревянный кругляк, на который наматывался пергамент с содержащим­ся на нем текстом и указаниями насчет его интерпретации.

Метафорически роль — это совокуп­ность текста и игры одного и того же актера. Распределение ролей\* произво­дится, как правило, режиссером в зави­симости от особенностей исполнителей и возможностей их использования в пье­се. Роль становится затем самим дейст­вующим лицом (роль злодея, предателя и т. д.), создаваемым актером; когда она не соответствует его амплуа, говорят о смешанной роли. В любой пьесе встре­чаются так называемые основные и вто­ростепенные роли. Отношение к роли складывается то по принципу подража­ния и идентификации (воплощение пер­сонажа актером), то, напротив, по прин­ципу различия и остранения \*. Набирать состав исполнителей беспристрастно — таким мог быть девиз брехтовского акте­ра по отношению к публике: отвергая миф об одержимом актере, БРЕХТ ос­тавляет за зрителем роль критика и зна­тока, внимательно наблюдающего за по­строением действия и лепкой характе­ров.

Античный образ роли — закодированная партитура, которую предстоит развить, кусок кожи, существующий до и после исполнения, от которого актер может отказаться или освободиться, — вновь утверждается в нашем понимании, де­мистифицирующем виталистское поня­тие сценического воплощения. До не­давнего времени было иначе, актер за­мыкался в своей карьере на ограничен­ном количестве ролей (амплуа\*). Всю жизнь он стремился получить роль, бо­лее всего соответствующую его возмож­ностям, углублял (подобно «маскам» в commedia deU arte \* ) язык жестов и лацци \* своего типажа, иногда, подобно роман­тическому актеру, воображал, что вы­страивает свою роль на основе собст­венного жизненного опыта. Наиболее яркий пример тому — КИН. Актер по- прежнему напряженно относится к своей роли: прибегать ли к имитации, подражанию и подходить к роли, как к чужой одежде, которую стараются удач­нее примерить, или же творить роль по своей мерке, исходя из собственной лич­ности, своих физических и психических особенностей. «Прикидка» роли, ее текст и расшифровка занимают актера всецело, но он ставит перед собой и дру­гой вопрос, определяющий его ангаже­менты и перевоплощения: собственную роль в обществе и ту преобразующую либо конформистскую роль, которая выпадает на долю театра в мире, где он творит и развивается.

2. Роль как тип персонажа

Как типический персонаж роль связана с каким-то положением или общим по­ведением. В ней нет никакой индивиду­альной характеристики, но она содержит ряд традиционных качеств какого-либо поведения или социального класса (роль предателя, злодея). Именно в этом смысле ГРЕЙ MAC употребляет техни­ческий термин «роль» в рамках трех уровней манифестации персонажа (ак­тант\* , актер , роль). Роль располага­ется на промежуточном уровне между актантом — общей индивидуализиро­ванной силой действия — и актером — антропоморфной и образной инстан­цией. Это сущность образная, живая, но анонимная и общесоциальная (ГРЕЙ-

МАС, 281,1970:256). Роль функциони­рует как эскиз поиска окончательно со­зданного персонажа (gestus\*).

3. Психологическая теория ролей

ГОФМАН (270,1959) сравнивает чело­веческое поведение с мизансценой. Со­циальный текст определяется межлич­ностными отношениями. Режиссер под­вержен воздействию социального или родственного авторитета. Публика со­зерцает поведение игрока Эта метафорическая теория социально­го взаимодействия как игры драматиче­ской\* высвечивает, с другой стороны, концепцию театральной роли: ее вы­страивание актерами осуществляется в зависимости от ансамбля действующих лиц и в рамках некоторых закономерно­стей, свойственных данному драматур­гическому универсуму. Созданная роль никогда не бывает окончательной; она является одновременно результатом прочтения текста и силой, творящей это прочтение \*.

•Другие коррелятивные понятия: Актер, Игра, Психодрама, Состав исполнителей. Стереотип, Тип (или типический персонаж).

'Дополнительная литература: Huizinga, 1938; Stanislavski, 1963, 1968; Moreno, 1965.

РУКОВОДИТЕЛЬ

(ТЕАТРАЛЬНОЙ

ТРУППЫ)

Франц.: formateur, англ.: animator, нем.: Ausbilder, исп.: animador.

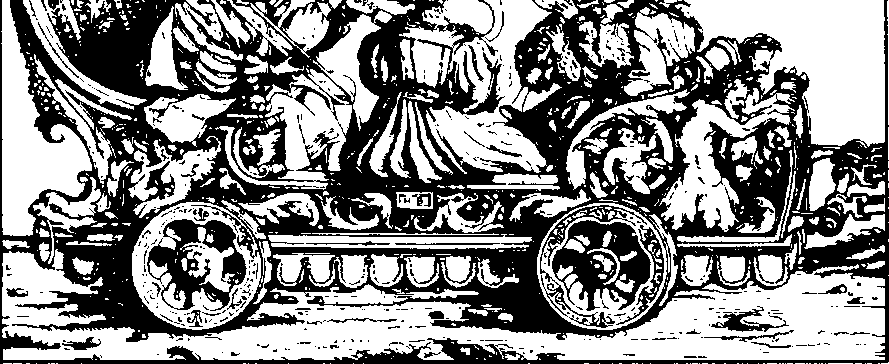
См.: АНИМАЦИЯ

САЙНЕТ

Франц.: saynite\ англ.: playlet, sketsh; нем.: Sainete; исп.: sainete, parodia.

1. От испанского sainete — лакомый ку­сок. Вначале сайнет представлял собой короткую комическую или бурлескную одноактную пьесу, исполнявшуюся в ис­панском классическом театре; она вы­полняла функцию интермедии (энтре- мес \*) в антрактах больших пьес. В конце XVII в. ей удается заменить энтремес, стать отдельной пьесой, в частности в сочинениях Рамона ДЕ ЛЯ КРУЗА, ко­торый делает из нее популярную пьесу для отдыха и развлечения публики. На­писанные в XVII и XVII вв. (в частности, Кинонесом ДЕ БЕНАВЕНТЕ, 1589— 1651, и особенно Рамоном ДЕ ЛЯ КРУ- ЗОМ, 1731—1795), они не выходят из моды до конца XIX в. Описывая скупы­ми средствами и грубыми бурлескными и критическими штрихами живую кар­тину, перенесенную прямо из народной жизни, сайнет вынуждает драматурга противиться эффектам, обострять ко­мические характеры и нередко сатири­чески остро говорить об окружающем мире. Пьеса прекрасно уживается с му­зыкой и танцем и не претендует на ин­теллектуальность.

гГ^



2. Этим устаревающим термином сегод­ня обозначают любую короткую невзы­скательную пьесу, сыгранную актерами- любителями или артистами эстрады (гэг\* или скетч\*). Сайнет короче, чем одноактная пьеса, и представляет собой школу композиции и стиля. К нему отно­сятся как спектакль агитпропа\*, так и назидательная картинка, выступление шансонье или маленькая благотвори­тельная пьеса.

САКРАЛЬНЫЙ

Франц.: засгё; англ.: sacred; нем.: heUig; исп.: sagrado.

См.: РИТУАЛ (ТЕАТР И~)

САМОПРЕДСТАВЛЕНИЕ

Франц.: autoreprtsentation; англ.: autorepresentation; нем.: Selbst- darsteUung; исп.: autorepresentacidп.

См.: ПРИЕМ ПЕРСПЕКТИВЫ, УХОДЯ­ЩЕЙ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

САМОРЕФЛЕКСИВНОСТЬ

Франц.: амогёЦехмгё; англ.: autoreflexMty; нем.: Autoreflexivitat; исп.: autoreflexibUidad.

См.: ПРИЕМ ПЕРСПЕКТИВЫ, УХОДЯ­ЩЕЙ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

САТИРА

Франц.: satire; англ.: satire; нем.: Satire; исп.: sdtira.

См.: КОМИЧЕСКОЕ, ПАРОДИЯ

СВЕТ

Франц.: lumUre; англ.: ligfa; нем.: Licht; исп.: luz.

См.: ОСВЕЩЕНИЕ

СВЯЗИ ТЕАТРАЛЬНЫЕ

Франц.: relation thtdtrdle; англ.: stage audience relationship; нем.: theatralisches Grundverhaltnis; исп.: relacidn teatrdL

Визуальное представление и конкрети­зация многочисленных связей в творче­ском процессе: между автором, поста­новщиком, актером и остальными чле­нами группы, осуществляющими поста­новку,меящу действующими лицами и в целом между спектаклем и публикой.

1. Связи меяоду различными участниками творческого процесса

Между автором, который сам подвержен влиянию эпохи и ожиданиям \* публики, и актером, воплощающим данный персо­наж, существует длинная цепь в интер­претации\* и трансформации сущности театра Даже если практически невоз­можно высветить все этапы этого про­цесса, любая постановка является ответ­ной реакцией на эту диалектическую связь между субъектами законченного сценического представления.

1. Связи меяоду действующими лицами

Театр — искусство показа социальных отношений между людьми. Историче­ски это можно проследить, проанализи­ровав природу этих отношений. До эпо­хи Возрождения отношения между людьми определялись отношением к Богу, впоследствии они зависели от вы­бора человека между свободой и необхо­димостью. К концу XIX в. кризис драма­тического жанра отмечен разрывом этой связи и различными попытками драма­тургии выйти за рамки диалога (ШОН- ДИ, 627,1956).

1. Связи меэеду зрителем, актером и персонажем

Идентификация актера с действующим лицом и зрителя с актером-персонажем необходима для создания иллюзии\* и вы­мысла \*, но в то же время она очень хруп­ка, всегда есть угроза разрыва и отрица­ния\*. Тогда устанавливается критиче­ское расстояние, вызванное эстетиче­ским несоответствием в игре (эффект очуждения\*) или несоответствием иде­ологическим механизмам (БРЕХТ). Связь между публикой и представлени­ем зависит оттого, что постановка идет от театрального действия: подчинения, критики, развлечения. Отношения сце­на—зал всегда являются отношениями противопоставления, которое может бьггь примиряющим (полное слияние со сценой) или глубоко разделяющим пуб­лику (как этого хотел БРЕХТ). Кратко определить театр можно как «отноше­ния мехщу зрителем и актером. Все ос­тальное только дополняет это» (ГРО- ТОВСКИИ, 287,1971:31).

4. Критическое отношение

В отношениях сцена—зал нельзя упу­стить последнюю связь, может быть са­мую главную: восприятие и критическое осмысление. Работа над представлени­ем вынуждает зрителя занять опреде­ленную позицию, заставляет выйти за рамки простого восприятия внутренней структуры произведения. Это критическое отношение не исчер­пывается «скрупулезным перечислени­ем частей произведения и анализом их эстетического соответствия, нужно, что­бы к этому добавилась вариация устано­вившихся связей между критиком и про­изведением, вариация, багодаря которой произведение раскрывает свои различ­ные стороны (Старобински, 608, 1970:14).

'Другие коррелятивные понятия: Восприятие, Герменевтика, Ком­муникация театральная, Остра­нение.

'Дополнительная литература: Goffman, 1967; Reiss, 1971; Caune, 1978; Chambers, 1980; Pavis, 1980c; Durand, 1980a; Helbo, 1983a; Martin, 1984.

СВЯЗКИ СЦЕНИЧЕСКИЕ

Франц.: liaison des scenes; англ.: linking of scenes', нем.: Szenen- verflechtung; исп.: enlace de escenas.

Принцип классической драматургии, в соответствии с которым две сцены, сле­дующие друг за другом, должны объеди­няться присутствием какого-либо пер­сонажа с той целью, чтобы сценическое пространство ни на минуту не остава­лось пустым. Д'ОБИНЬЯК различает связку присутствия и связку, осуществ­ляемую посредством шума, когда на зву­ки, исходящие со сцены, выходит актер, который, скорее всего, услыхав шум, пришёл выяснить причины его возник­новения или с иной целью и обнаружил, что на сцене никого нет (35, 1957:245). Связка бегством имеет место тогда, ког­да «один персонаж уходит со сцены в

связность

11 — 1145 **момент появления другого, поскольку первый не хочет, чтобы последний его увидел или с ним заговорил» (ШЕРЕР, 576,1950:437).**

СВЯЗНОСТЬ

(От лат. cohaereutia — связность)

Франц.: coherence; англ.: coherence;

нем.: Kohdrenr, исп.: coherencia.

Гармония и отсутствие противоречий между элементами целого. Текст (в се­миотическом смысле) является связ­ным (когерентным), когда актанты не изменяют соотношение между исход­ным и заключительным предложения­ми, и сохраняет идентичность (см.: АДАМ, 4, 1984:15), когда мы в состоя­нии интегрировать знак в «глобальную систему интерпретации» (КОРВЕН, 159,1985:10).

1. Драматургическая связность (когерентность)

Классицистическая драматургия (форма закрытая \*) характеризуется единством и однородностью используемых мате­риалов и их композиции. Фабула \* обра­зует единое целое, логично и органично распадающееся на составляющие части действия. Единство места и времени приводит все повествование к однород­ному и непрерывному материалу. Диа­лог является чередой тирад и реплик, связанных между собой тематическим единством: в нем нет места «вздору», происходит плавный переход от темы к теме и стиль заметно единообразен. Раз­говоры без определенной цели, беспред­метные и не обусловленные ситуативно дискуссии исключаются. Персонаж вы­ражает и представляет в своем едином сознании противоречия пьесы: он пол­ностью совпадает с конфликтом\*, и спор, противопоставляющий его другим персонажам, есть всего лишь абстракт­ный спор сознаний, которые противо­стоят друг другу и взаимоуничтожаются в рамках идеологии и целостной, лишен­ной сомнений морали центрального со­знания автора.

Драматургическая связность — следст­вие объединяющего и мифологизирую­щего видения конфликтов сознания между героями или во внутреннем мире одного героя. Связность характерна для

с

299

повествования, которое читается без за­труднений, задержек и в соответствии с логикой действий, порядком рассказа, согласно социокультурной модели, при­сущей данному обществу.

* 1. Драматургическая несвязность

Постклассицистическая драматургия, напротив, отрицает стремление к един­ству любой ценой. Действие утрачивает последовательность и логику, становит­ся расчлененным и не опирается на ос­новную схему; характеризуется множе­ственностью мест и временных пара­метров; персонаж больше не существу­ет, его заменяют разрозненные голоса и речи. Такая «раздробленность» вовсе не объясняется формальным требованием свободы места, времени и пространства Она логически вытекает из констатации конца единого и свободного сознания героя. Действие больше не характеризу­ется единством и не совпадает с автором, поэтому фабула кажется раздробленной, прерывистой, ее иногда упорядочивает рассказчик, обладающий ключом к ана­лизу общества. У БРЕХТА, например, фабула обычно представляется зрителю для частичного воссоздания.

* 1. Связность (когерентность) сцены

Сценическое пространство также в со­стоянии установить связность представ­ляемых мест. Оно способно ип)ать все мыслимые роли, в мгновение ока транс­формироваться благодаря условности игры. Однако другая условность требует, чтобы определенная в пространстве сцена сохраняла свою идентичность и связность и чтобы все, что в ней возни­кает, отмечалось общей модальностью \*: в этом смысле сцена прекрасно создает однородность представляемого собы­тия; персонажи, сталкивающиеся на ней, действуют в универсуме, подчиненном одним и тем же законам; взаимодействие между ними осуществляется в одном плане. Нарушение этого закона создает комический эффект (ИОНЕСКО и даже уже МОЛЬЕР в «Амфитрионе»).

* 1. Связность спектакля

с

Связность (когерентность) текста зре­лищного \* (постановки) зависите первую очередь от драматургической связности, которой она должна вдохновляться. Вместе с тем постановка способна уси­лить связность/несвязность, вынесен­ные из текста, или отказаться оттого или другого и особенно установить собст­венную связность (см.\* Вопросник-анке- та \*). Связная постановка не производит ни одного знака, выходящего за рамки драматургического анализа Она облег­чает задачу зрителя, соединяя идентич­ные элементы: одинаковая тональность элементов декорации, гармоничная иг­ра, постоянное время игры, гармонич­ная манера структурирования действия и сценической игры и т. д. Напротив, несвязная постановка (не в уничижительном смысле), разумеется, возможна, и ненамеренная несвязность ставит публику в непривычные условия, «взрывая» смысл во всех направлениях, делая невозможной глобальную интер­претацию.

Связность ценна для организации раз­личных значимых систем, манеры, при­бегая к которой означающие производят сопоставляемые и даже означаемые. Когда системы не совпадают по фазе, несвязность приобретает существенный смысл. Восприятие расхождения по фа­зе дает информацию о ритме \* поста­новки. Восприятие тактики связ­ность/несвязность проясняет дискурс постановки, организацию зрелищного текста (ПАВИ, 490,1985е). Понятие «связность/несвязность» яв­ляется одновременно категорией вос­приятия\* и производства (см.: Произ­водство театральное \*). Оно образуется постановкой в качестве предваритель­ного плана смысла, но последней инс­танцией в его создании, исходя из знаков представления, является зритель. Зрите­лю предстоит обнаружить в значимых системах представления единство или разнородность. Понимание комбинато­рики различных сценических систем да­ет зрителю возможность согласовать или противопоставить определенные знаки и построить для спектакля в целом изотопии\* прочтения, короче говоря, установить свою собственную связность прочтения, даже исходя из знаковых си­стем, которые сначала могли показаться несвязными.

связность

Понятие связности (когерентности) в высшей степени диалектично и сущест­вует только в оппозиции к несвязности. Любой текст — и, следовательно, любая постановка — вечная игра связности инесвязности, нормы и отступления от нее. Помещенный, как в случае любого повествования, в «преобладающий по­рядок повествования» зритель «стре­мится навязать способ упорядочивания универсума, заданного в качестве связ­ного, непрерывного, поддающегося рас- шифровке» (Ж. М. АДАМ, Lanque franqsase, № 38, 1978). О триумфе связ­ности можно также говорить, как пока­зывает АДОРНО, по отношению к со­временным или абсурдистским произ­ведениям: «Произведение, неукосни­тельно отрицающее смысл, стремится в соответствии с этой логикой к той же связности и единству, которые раньше должны были создавать смысл» (АДОР­НО, б, 1970:231; фр. 1974:206). Случа­ется, что связность осуществляется в со­знании зрителя гораздо позже представ­ления, словно театр — спрут катарсиса и мимесиса — в конце концов настигает нас.

'Другие коррелятивные понятия: Три единства, Избыточность, Се­миология театральная, Семиоти- зация.

СЕГМЕНТАЦИЯ (ДЕЛЕНИЕ НА ЧАСТИ)

Франц.: segmentation; а н гл.: segmentation; нем.: Segmentierung; . исп.: segmentacidn.

См.: ДЕКУПАЖ (ДЕЛЕНИЕ НА ЧАСТИ)

СЕМИОЛОГИЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: s6miologie tM&trale; англ.: semiology of theatre; нем.: The- atersemiotik] исп.: semiologta teatraL

Семиология — это наука о знаках. Теат­ральная семиология—это метод анализа текста и /ил и представления, вскрываю­щий их формальную структуру, рассмат­ривающий динамику развития и станов­ление процесса формирования знаков, происходящего при участии создателей спектакля и публики. Семиология, по мнению М. ФУКО, — это «совокупность знаний и приемов, кото­рые позволяют опознать знаки, опреде­лить, почему они знаками стали, понять, как они связаны между собой, устано­вить законы их соединения» (241, 1966:44). Семиология занимается не по­иском значения, то есть отношением ху­дожественного произведения к реально­му миру (этот вопрос относится к обла­сти герменевтики\* и литературной кри­тики), а способом получения смысла в течение всего театрального процесса, который начинается с режиссерского прочтения драматического текста и за­канчивается зрительской интерпрета­цией спектакля. Эта область знания од­новременно «антична» и «современна»: идея знака и смысла лежит в основе лю­бого философского исследования, но сем иологичес ки й (семиотический) под­ход в строгом смысле слова берет свое начало в трудах ПЕЙРСА и СОССЮРА. Последний в своем труде «Курс общей лингвистики» так очертил грандиозную программу семиологических исследова­ний: «Это наука, изучающая жизнь зна­ков в обрамлении жизни общества [...], она расскажет нам, из чего эти знаки со­стоят, каким законам подчиняются» (572,1915:32—33). Что касается приме­нения семиологии к театральным иссле­дованиям, то этим мы обязаны (во вся­ком случае в качестве метода, осознаю­щего себя таковым) деятельности Пражского лингвистического кружка в 30-е гг. (ЦИХ, 1931; МУКАРОВСКИ, 1934; БЮРАНД938; БОГАТЫРЕВ, 1938; ГОНЗЛ, 1940; ВЕЛЬТРУСКИ, 1941). Об истории развития этой школы см.: МАТЕЙКА и ТЮТЮННИК, 435, 1976; СЛАВИНСКА, 599, 1978; ЭЛАМ, 212, 1980. Интерес к их работам, уже с точки зрения современного состояния семиотических исследований, возро­дился в последние десятилетия.

1. «Семиология» или «семиотика»?

Разница между этими терминами не сво­дится к тому, что один из них (semiotics) введен американцем ПЕЙРСОМ, а вто­рой (semiologie) — французом СОССЮ- РОМ. Она гораздо глубже: суть ее в про­тивопоставлении двух несводимых друг к другу моделей знака У СОССЮРА знак включает только две составляющие — означаемое и означающее, ПЕЙРС же добавляет к этим двум понятиям (в его концепции — это репрезентант и интер- претант) понятие референта, то есть объекта реальной действительности, обозначенного знаками. Странным об­разом, по традиции, которая установи­лась, по всей видимости, после выхода в свет работ ГРЕЙМАСА (281, 1966, 1970, 1979), под словом «семиология» (как в концепции этого автора) имеется в виду семиотика ПЕЙРСА, в то время как свою собственную концепцию, кото­рая, как он считает, развивает идеи СОС­СЮРА и ЕЛЬМСЛЕВА, БАРТ относит к области семиотики: «Таким образом уг­лубляется пропасть между семиологией, для которой естественные языки явля­ются средством описания семиотиче­ских объектов, с одной стороны, и семи­отикой, первостепенной задачей кото­рой является создание метаязыка для семиологии... В семиологии более или менее эксплицитно постулируется по­средничество естественных языков в процессе считывания означаемых, от­носящихся к неязыковым семиотиче­ским системам (зрительные образы, жи­вопись, архитектура и т. д.), в то время как в рамках семиотики такое посредни­чество невозможно» (59, 1979:338). Можно было бы долго обсуждать эту ап­риорную дискредитацию семиологии Гв частности, семиологии театральной), которая сводилась бы просто к изуче­нию дискурса о театре. Наверное, такой подход совершенно правомерен, имен­но в русле научных разработок ГРЕЙ­МАСА: его интересуют лишь (глубин­ные) семионарративные структуры, а все, что касается (поверхностных) дис­курсивных структур, он откладывает на потом. ГРЕЙМАСА интересует возник­новение и становление значения; он стремится «выделить минимальные се­миотические формы (отношения, еди­ницы), общие для различных визуаль­ных областей» (281, 1979:282). С этой минуты театр, как внешнее дискурсив­ное проявление, перестает быть объек­том его исследований. Но театролог со своей стороны не может не описывать того, что он видит на сцене; он не может отказаться от установления связи между знаками и их референтами (не делая при этом из театра более или менее иконич- ную имитацию действительности, а из иконичности — критерий оценки теат­ральных знаков).

Итак, ниже речь пойдет о семиологии, а не о семиотике, о теоретических дости­жениях и о границах этого метода. Но изучение театральной семиологии пред­полагает возможность выделения и оп­ределения самого театра, что на сегод­няшний день весьма проблематично ввиду многообразия театральных форм. Однако, по всей видимости, необяза­тельно сначала решать эстетическую дилемму о наличии/ отсутствии специ­фики театрального искусства и только потом постулировать основы театраль­ной семиологии: достаточно обозначить такую семиологию как «синкретиче­скую», то есть «предполагающую задей- ствованность нескольких систем выра­зительных средств, нескольких языков» (ГРЕЙМАС, 281, 1979:375), и сделать из нее точку пересечения других семио- логий (семиологии пространства, тек­ста, жестикуляции, музыки и т. д.).

2. Трудности и тупики первого этапа построения семиологии

На первом этапе семиологических ис­следований — а такой этап необходим, и вряд ли было бы уместным обойти его вниманием — следует заложить основы театральной семиологии. Здесь иссле­дователи столкнулись со следующими трудностями.

Л В поисках минимального знака Итак, семиологи ринулись на поиск ми­нимальных единиц, необходимых для формализации театрального представ­ления, следуя в этом привычной для лин­гвистики схеме: «Любое семиотическое в строгом смысле слова исследование сводится к определению единиц, входя­щих в систему описания их отличитель­ных черт и поиска все более тонких кри­териев для их различий» (БЕНВЕНИСТ, 83,1974:64). Но в театре, как правильно замечает КОВЗАН (379, 1975:215), со­вершенно незачем членить континуум спектакля на мельчайшие временные отрезки, соответствующие наименьше­му триединству одного означающего: это только «разрушает» мизансцену, и общий сценический замысел при такой постановке вопроса останется неучтен­ным. Лучше в данном случае выделить множество знаков, образующих gestus то есть означающее более общего харак­тера, не сводимое к простой сумме вхо­дящих в него знаков. Что касается про­тивопоставления подвижный/непод­вижный знак (декорация/актер, стацио­нарные/подвижные элементы), то в со­временной практике она считается не­релевантной.

Из сказанного выше следует, что опре­деление знака как минимальной едини­цы не является априорным условием для создания театральной семиологии и что такой подход даже может полностью заблокировать это научное направление, если непременно начинать с того, чтобы любой ценой определить границы зна­ков.

Б. Типология знаков Разработка типологии знаков (в духе ПЕЙРСА или какой-либо другой тео­рии) также не является необходимым предварительным условием для описа­ния театрального представления. И не только потому, что степень иконичности или символичности не влияет карди­нальным образом на синтаксис и семан­тику знаков, но прежде всего в силу того обстоятельства, что типология часто но­сит слишком общий характер и ею нель­зя воспользоваться для описания такого сложного явления,как театральное представление. Вместо того чтобы гово­рить о типах знаков (будь то икониче- ские знаки, знаки-индексы, знаки-сим- волы, сигналы, симптомы), мы обра­тимся вслед за ЭКО к значимой функ­ции: «знак мыслится как результат семи- озиса (то есть корреляции и взаимообус­ловленности) плана выражения (означа­ющего, по СОССЮРУ) и плана содержа­ния (означаемое, по СОССЮРУ). Эта корреляция не является заранее данной, она возникает из продуктивного прочте­ния текста режиссером и рецептивного прочтения спектакля зрителем. Такие значимые функции, задействованные в театральном представлении, позволяют восстановить динамику порождения смысла; они позволяют по-разному чле­нить означающие и «отыскивают» озна­чаемые и означающие в течение всего спектакля.

В. «Автоматизм» коммуникативной семиологии Очень часто метафору БАРТА о том, что театр — это «своеобразное кибернетиче­ское устройство», которое «начинает высылать в ваш адрес одновременно не­сколько [...] различающихся по ритмиче­ской структуре сообщений», что приво­дит к тому, что мы принимаем одновре­менно по шести-семи каналам (декора­ция, костюмы, освещение, местонахож­дение актеров, их жесты, мимика, слова) [...] (59,1964:258), мы понимаем слиш­ком буквально. Действительно, исходя из этого были сделаны попытки приме­нить к театру понятийный аппарат ком­муникативной семиологии, то есть исс­ледователи пытались автоматически сводить то или иное означающее к соот­ветствующему означаемому (подход опять-таки крайне «филологическитй»), считать мизансцену практически «из­лишним» означающим, которому в каче­стве означаемого соответствует заранее известный, несущий основную смысло­вую нагрузку текст, правда, тогда возни­кает вопрос, как «примирить наличие множества означающих v одного и того же означаемого» (ГРЕИМАС, КУРТЕ, 282,1979:392).

Г. Универсальность семиологи ческой модели

Семиологическая модель, построенная на основе типологии знаков, ограничи­вается констатацией общих мест, кото­рые никоим образом не отражают спе­цифического устройства драматическо­го текста или театрального представле­ния.

То же самое относится и к актантным моделям в духе ПРОППА (518. 1929), СУРИО (603, 1950) или ГРЕЙМАСА (281,1966), которые часто применялись слишком схематично и недифференци­рованно, что приводило к тому, что смысловые миры различных пьес ока­зывались странным образом похожими друг на друга. Если строго придержи­ваться концепции ГРЕЙМАСА, актант- ная модель сохраняет свой абстрактный, не отражающий сути происходящего ха­рактер; но как только анализ драматиче­ского мира драматургического текста становится более дифференцирован­ным, как только актанты перестают быть просто «типом синтаксических единиц исключительно формального характера, не предполагающих семан­тической и/ или идеологической интер­претации» (ГРЕИМАС, 281, 1973:3), рассуждения быстро скатываются к по­нятиям персонажа и интриги. Наррато- логия, неудачно примененная к театру, не позволяет судить о специфике теат­рального представления. Не дискредитируя полностью такую аб­страктную семиотику, мы тем не менее отдадим предпочтение исследованию процесса восприятия определенной публики в определенных условиях, осу­ществляя таким образом построение се­миологии, связывающей объяснитель­ные схемы динамической интерпрета­цией спектакля зрителем: «Тот, кто смотрит спектакль, не занимается семи­отикой, то есть теорией семиотики, но то, как он видит, слышит и ощущает, есть не что иное, как способ оценки, ко­торый всегда семиотичен по своей при­роде» (НАДЕН, 469, 1978:25).

Д, Фетишизация кода Часто встречающееся смешение сцени­ческих материалов (то есть реальных объектов) и сценических систем, кодов (то есть объектов знаний, теоретиче­ских, абстрактных понятий) вынуждало семиологов строго ограничивать список специфически театральных кодов или же априорно решать вопрос о том, какой выход считать театральным, а какой нет. Очень часто предлагаемая ими иерархия (код кодов) «замораживала» спектакль и возводила в ранг нормативной модели то, что следовало бы рассматривать как видовые признаки. Целесообразнее, по- видимому, не пытаться строить априор­ную классификацию кодов, а скорее на­блюдать за тем, как в каждом спектакле создается или же, наоборот, тщательно скрывается свой собственный код, как спектакль «плетет» свой зрелищный текст, как развиваются коды в течение представления, как от эксплицитных ко­дов или эксплицитных конвенций со­вершается переход к имплицитным ко­дам. Вместо того чтобы рассматривать код как «скрытую» в спектакле систему, которая должна быть выявлена при по­мощи научного анализа, было бы умест­но говорить о процессе «учреждения» кода толкователем (интерпретатором), поскольку именно воспринимающий спектакль в качестве герменевта решает вопрос об интерпретации в соответст­вии с тем или иным свободно выбран­ным кодом, «считывании» того или ино­го аспекта спектакля. Код в подобной интерпретации ближе к методу анализа, нежели к застывшему свойству анализи­руемого объекта.

Е. Границы «извержения» коннотаций Важное направление в семиологии, у ис­токов которого стоит БАРТ (59, 1957— 1970), связано с выявлением коннота­ций и производных значений, возникаю­щих у адресата в связи с тем или иным знаком. Полученные таким образом «внутренние» последовательности, по­рождаемые различными сценическими системами, необходимо структуриро­вать либо с точки зрения смысла, «вос­станавливаемого» из коннотаций, либо с точки зрения «латентного» текста, срав­нимого с символикой сновидений в кон­цепции ФРЕЙДА (248,1900) или БЕН- ВЕНИСТА (83,1966:75-87). Таким об­разом, нельзя ограничиваться простым, хотя и не всегда очевидным перечисле­нием производных значений, когда речь идет о том, чтобы понять, как коннота­ции зрелищного текста вписываются в глубинную смысловую структуру мизан­сцены и как они выстраивают этот смысл.

Ж Отношение между текстом и представлением Это отношение не всегда разрабатыва­лось достаточно тщательно, ибо в основ­ном эти объекты исследовались парал­лельно, в рамках семиологии текста и семиологии представления, при этом ре­зультаты, полученные в том и другом случае, даже не всегда сопоставлялись. Очень часто текстовая семиология сво­дилась к попытке филологической реа­билитации текста, который рассматри­вался как главная и неизменная состав­ная часть представления; или же наобо­рот, текст обесценивался и сводился к одной из многочисленных составляю­щих спектакля — при этом не учитыва­лась его особая роль в процессе форми­рования смысла. Связь между текстом и театральным представлением либо об­ходилась молчанием — с какими только «сюрпризами» мы не сталкивались, ког­да сравнивали результаты обоих семио- логических подходов! — либо подверга­лась чрезмерному упрощению — рас­сматривалась как простая трансляция либо попросту сводилась на нет. В рам­ках одного из немногих подходов, где де­лалась попытка построить типологию знаков, учитывающую и текст и сцену (см., например, у ПАВИ, 490, 1976а, — были рассмотрены иконические знаки, признаки и символы), оказалось чрез­вычайно трудно построить такую типо­логию знаков, которая была бы доста­точно гибкой и точной, чтобы передать специфику театрального представления или стиля: лучше, пожалуй, не упорство­вать в этом направлении. И здесь, как нам кажется, гораздо разумнее отдать предпочтение понятию зрелищного тек­ста, своего рода партитуре, где в про­странстве и во времени обозначены все сценические средства театрального представления (ср.: ниже 3 Б). Там же содержатся указания о ритме, акцентуа­ции и сведении различных знаковых си­стем как в диахроническом плане, так и в синхронии. Такая схема позволяет обозреть спектакль в абстрактном про­странстве его партитуры. При этом предполагается, что мизансцена как ритм глобальный по отношению к спе­цифическим ритмам каждой знаковой системы восстановима из этой диаграм­мы — уменьшенной модели спектакля. Дело иногда доходит до того, что некото­рые семиологи утверждают: мизансцена по отношению к тексту есть не что иное, как перевод из одной семиотической си­стемы в другую, своего рода перекоди­рование, что с семиологической точки зрения просто чудовищно! Иногда даже текст рассматривается как глубинная структура театрального представления, как инвариантное означаемое, которое может быть более или менее «точно» пе­редано означающими мизансцены. Ра­зумеется, такие концепции ошибочны: из того, что текстовое означаемое в ис­полнении актеров ПЛАН ШОНА, ВИ- ТЕЗА или БРУКА одно и то же, совер­шенно не следует, что текст не меняет своего значения. Мизансцена не сводит­ся к тому, чтобы придать форму некоей текстовой очевидности. Произнесение драматического текста в рамках той или иной мизансцены придает ему тот или иной смысл (Текст и сцена).

3. Новые тенденции и ориентиры

А. Мизансцена и семиология После первых теоретических «шало­стей» и дискуссий семиологов, предла­гавших прекрасно «работающую», но, к сожалению, впустую — ибо слишком об­щую и абстрактную — модель, исследо­ватели — подобно тому, как это было в начале деятельности пражского лингви­стического кружка (ГОНЗЛ, ВЕЛЬТРУ- СКИ, МУКАРОВСКИ, БОГАТЫРЁВ) - решили вернуться к гораздо более праг­матической постановке вопроса о пред­мете театральной семиологии. Выбран­ная семиологическая модель должна была теперь оправдать себя в особом контексте театрального представления; мизансцена отныне трактуется как «се­миология в действии», она может более или менее тщательно стирать следы своей деятельности, но всегда заботить­ся об «учреждении» и дешифровке зна­ков. Режиссер с семиологическим укло­ном (Р. ДЕМАРСИ или С. РЕЖИ, на­пример) «мыслит» параллельными по­следовательностями знаков, он созна­тельно производит дозировку вырази­тельных средств, выводит на первый план то одну, то другую систему, согла­сует различные системы: музыку и пла­стику, пространственный момент и дик­цию, жестикуляцию и скрытый ритм текста и тому подобное.

Б. Структурирование знаковых систем Семиология выявляет оппозиции между различными знаковыми системами, вы­двигает гипотезы об отношении между кодами, о фазовых сдвигах между сцени­ческими системами, об эффектах выяв­ления знака и о фокусировании. Понять спектакль — это значит суметь проана­лизировать его с точки зрения самых разных критериев — повествовательных (нарративных, драматургических, жес­тикуляционных и просодических) (см.: Ритм).

В. Ответвления семиологии С семиологией тесно связан ряд дисцип­лин, которые более подробно рассмат­ривают частные аспекты театрального действа Здесь речь идет скорее о более узкой специализации, нежели о связан­ных с семиологией, но качественно иных научных направлениях. Среди та­ких новых ответвлений можно назвать: а) прагматику, 6} теорию высказывания,

в) социальную критику,

г) теорию восприятия,

д) реляционные теории (почерпнувшие из феноменологии положение о том, что воспринимающий субъект привлекается к структурированию воспринимаемого объекта).

4. Развитие теории и параллельные дисциплины

Рядом с перечисленными выше дисцип­линами можно назвать некоторое коли­чество тенденций или скорее «попыток» создания научных направлений с эле­ментами семиологии:

А. Педагогическое «искушение» Семиология воспринимается всего лишь (но и это уже очень много) как си­стематизированный и ясный способ об­суждения театрального представления.

Именно в таком русле составляются раз­личные анкеты и вопросники, что пре­вращается в своеобразную «школу зри­теля» (так названа книга А. ЮБЕРС­ФЕЛЬД, 654,1981). Является ли попыт­ка создания самостоятельной дисцип­лины самоубийственной, как утверждает Марко ДЕ МАРИНИ (276, 1983b), или же здесь мы просто скатываемся на по­зиции «нормативного обучения тому, как насладиться спектаклем»? (276, 1983b: 128). Во всяком случае такая опасность велика Мы же скорее видим в этом новом подходе к семиологии по­пытку создать эпистемологию наук о те­атре.

Б. Искушение «против теории» Поскольку театральные критики зани­маются исследованием очень сложного объекта при минимальном количестве неологизмов в своем метаязыке, они ча­сто жалуются на непродуктивность се- миологического подхода, протестуя тем самым против отождествления мизан­сцены с операцией по «внедрению» зна­ков. Они проповедуют возврат к обсуж­дению неуловимой (а следовательно, не поддающейся семиотическому анализу) сути, «трепетной ткани» театрального представления. Б. ДОР считает, что с то­го момента, как речь заходит о прочте­нии или о тексте представления, мы опять скатываемся к литературной кон­цепции театра «От понятия текста мы перешли к понятию театрального пред­ставления, но все это лишь для того, что­бы при помощи ряда семиологических методик вернуться к понятию сцениче­ского текста или прочтения в театре» (Actes du colloque de Reims, 1985:63).

В. Критика знака Понятие знака давно уже подвергается критике — со времен АРТО (26, 1938) вплоть до ДЕРРИДА (178,1967), БАР­ТА(59,1982) и ЛИОТАРА (415t 1973). АРТО мечтал о способе записи «теат­ральной речи» при помощи системы иероглифов: «Когда обычные предме­ты или даже человеческое тело возво­дятся в ранг знаков, можно брать за об­разец иероглифику: и не только для то­го, чтобы записанные таким образом знаки можно было легко прочесть и свободно воспроизводить,, но и для то­го, чтобы создавать на сцене точные символы, которые могли бы непосред­ственно считываться зрителем» (26, 1964b: 143). АРТО ищет знаки, кото­рые были бы и иконическими («непос­редственно считывались»), и знаками- символами (то есть не были бы моти­вированы), — такой синтез он находит в иероглифах. Но тем самым ставит под сомнение саму возможность запи­сывать и повторно воспроизводить знаки. ДЕРРИДА, перечитывая АРТО, доходит до того, что подвергает крити­ке саму идею «замкнутости», «закон­ченности» театрального представле­ния, а следовательно, и идею создания замкнутой, основанной на конечном числе повторяющихся единиц семио­логии: «Считать, что театральное пред­ставление замкнуто, это все равно что сводить его к трагедии не в смысле представления о судьбе, а в смысле судьбы представления» (178, 1967:368). Что касается БАРТА, то он противопоставляет театральное пред­ставление и художественное произве­дение, основанные на четких знаках, самому тексту, на основе которого чи­татель может «выстраивать» свое виде­ние или же, наоборот, разрушает его. Но он тоже приходит к заключению, что искусство тем не менее «не пере­стает быть метафизичным, то есть зна­чимым, считываемым, имеющим что- то в виду» (59, 1982:93). ЛИОТАР со своей стороны мечтает о «всеобщей десемиотизации», которая положила бы конец «всевластию» знака, об «энергетическом театре», где «никому не надо окольными путями внушать, что то-то значит то-то, или же гово­рить об этом открыто, как того хотел БРЕХТ. Такой театр должен добивать­ся (путем превышения или, наоборот, занижения «нормы») наибольшей ин­тенсивности того, что он показывает, без всяких других намерений. Здесь хо­телось бы задать вопрос: возможно ли это ?»(227,1973:104). Семиолог может, разумеется, дать на него только отрицательный ответ. Но сама постановка вопроса замечательна тем, что она — а это бывает очень ре­дко — показывает, насколько силы инерции противятся любой семиологи- ческой системе, построенной на идее тождества, и в особенности любой се­миотике, основанной на обозримости, монолитности, постоянстве знака и знаковой структуры, частью которой он является. Что касается создания альтернативных моделей на основе му­зыки, текста энергии или иероглифики, то создается впечатление, что эти мо­дели все еще находятся на стадии про­роческих воззваний, а не на стадии ре­ализации. И в этом нет ничего увиди- тельного, если мы вспомним, что каж­дый из четырех перечисленных выше философов в конце концов был вы­нужден смириться с неизбежностью «той замкнутости, внутри которой ро­ковым образом продолжается теат­ральное представление» (ДЕРРИДА, 178, 1967:368), или же с тем, что знак, несмотря на «охвативший его кризис, начавшийся в прошлом веке в метафи­зике истины (НИЦШЕ)» (БАРТ, ст. «Текст» в «Encyclopedia Universalis»), все-таки сумел «замкнуть» текст, пре­вратив его тем самым в произведение искусства

Несмотря на то что попытки отойти от логоцентрической знаковой перспек­тивы не увенчались успехом, надо тем не менее признать, что семиология и ее способ нотации переживают кризис. Это и есть кризис знака — диагноз, по­ставленный Раймондо ГУАРИНО той самой «субстанциалистской семиоло­гии, которой еще правят такие поня­тия, как субституция и замена, и в ко­торой с трудом совмещаются материя и смысл» (288, 1982:96). Этот кризис действительно имеет место, но мы уже к нему привыкли, мы с ним сжились. Но если мы захотим выйти из него, уйти из-под власти субституций и визу­ализаций семиологических моделей, то нам придется создать теорию, которая занималась бы исключительно воздей­ствием спектакля на зрителя. Теория страстей и аффектов существо­вала со времен катарсиса АРИСТОТЕ­ЛЯ вплоть до актерских трактатов в XVIII в. Теория восприятия (rezeptions theorie) ЖОССА возрождает эту тради­цию, анализируя механизмы воздейст­вия комического и трагического. Мож­но, по-видимому, построить и более тонкую модель, однако в этом случае мы все время рискуем скатиться к тео­рии эмоций, которая уже никакого от­ношения ни к тексту, ни к спектаклю не имеет. Можно представить себе способ записи аффектов, вызванных спектаклем, можно представить себе их классификацию по силе, форме и продолжительности; сделав это, мы бы довели до конца исследование воздей­ствия искусства на человека, но при этом не следует забывать о том, что в наши задачи входит также описание «выстраивания» и предмета этого спек­такля.

'Дополнительная литература: Arnold, 1951; Prieto, 1966; Lepschy, 1967; Kowzan, 1968, 1975; Pagnini, 1970; Ducrot et Todorov, 1972; Lyotard, 1973; Ruffini, 1974,1978; Bettetini, 1975; Vodicka, 1975; Pavis, 1975, 1987; Gossman, 1976; Gulli-Pugliati, 1976; Pfister, 1977; Lyons, 1977; Ubersfeld, 1977a; Krysinski, 1978; Angenot, 1979; Fischer-Lichte, 1979, 1984, 1985; Helbo, 1979, 1983a, 1983b, 1986; Sinko, 1980, 1982; Francoeur, 1980; Bassnet, 1980; Durand, 1980; Hess-Luttich, 1981; Caune, 1981; Ferroni, 1981; Alter, 1981, 1982; Kirby, 1982; Gourdon, 1982; Barthes, 1982; Steiner, 1982; Sinko, 1982; Stihan, 1983; Gasparo, 1983; Melrose, 1983; Rozik, 1983; Prochizka, 1984; Carlson, 1984; Schmid et van Kesteren, 1984; McAuley, 1984; Того, 1984, 1986; Segre, 1984; Urrutia, 1984; Piemme, 1984; Slawinska, 1985; Pradier, 1985; Urrutia, 1985; Corvin, 1985; Issacharoff, 1986a, 1986b; Schenmakers, 1986.

Helbo, 1975, 1979; de Marinis, 1975,1977; Ruffini, 1978; Serpieri, 1978; Rey-Debove, 1979; Carlson, 1984; Schmid et van Kesteren, 1984; Issacharoff, 1985.

Langages, 1968,1969 (№ 13), 1970 (№ 17); Biblioteca teat rale, 1978; Versus, 1975, 1978, 1979, 1985; Degrts, 1978, 1979, 1982; ttudes UMraires, 1980; Drama Review, 1979; Organon, 1980; Poetics Today, 1981; Modern Drama, 1982.

СЕМИОТИЗАЦИЯ

Франц.: s6miotisation; англ.: semiotization; нем.: Semiotisierung', исп.: semiotizacidn.

Мы говорим о семиотизации того или иного элемента спектакля в том случае, когда последний со всей очевидностью выступаете роли знака В рамках\* сцены или театрального действия все, что предлагается вниманию публики, стано­вится знаком, «передающим» некоторое означаемое. Пражский лингвистиче­ский кружок впервые заложил теорети­ческую основу семиологического подхо­да к театру: «То, что на сцене берет на себя роль театрального знака, приобре­тает в течение спектакля черты, качества и особенности, которыми оно не наделе­но в реальной жизни» (БОГАТЫРЕВ, 99, 1938; МАТЕЙКА и ТЮТЮННИК, 435, 1976:35—36). «Все, что находится на сцене, есть знак» (ВЕЛЬТРУСКИ, 664, 1940; 1964:84).

Процесс семиотизации начинается, как только мы включаем знак в систе­му, как только мы устанавливаем его эстетическую функцию. Сцена превра­щается в место символического дейст­вия, ускользая из-под «опеки» реаль­ного мира

Но семиотизация существует только от­носительно действительности, которая знаком не является, и может в любую минуту перейти в десемиотизацию: «На сцене все может также и прекратить бьггь знаком, подвергнуться десемиоти- зации» (АЛЬТЕР, 12, 1982d:ll). Это происходит в те минуты, когда зрителю кажется, что он присутствует при собы­тиях реальной жизни: инцидент в тече­ние спектакля, ошибка в «расписании», прекращение игры или же появление эротического восприятия актера или ин­тереса к нему как к «звезде» (а не как к персонажу).

Диалектический переход от семиотиза­ции к десемиотизации в конечном итоге является спецификой театра: «реаль­ные» объекты заменяют людей и рекви­зит, пространство и время лишаются своего собственного значения и наделя­ются другим. Из всех этих компонентов создаётся художественный вымысел, и поэтому нет ничего удивительного в том, что через некоторое время мы не в со­стоянии отличить вещь от знака, сцени­ческую реальность от «другой сцены», где мог бы разворачиваться художест­венный вымысел.

•Другие коррелятивные понятия: Знак театральный, Реальность театральная, Семиология теат­ральная.

'Дополнительная литература: Mukarovsky, 1934; Bogatyrev, 1971; Deik, 1976; Osolsobe, 1981.

СЕМИОТИКА ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: simiotique thi&trale; англ.: theatre semiotics; нем.: Thea- tersemiotik; исп.: semidtica teatrdL

См.: СЕМИОЛОГИЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ

СЕНТЕНЦИИ (ИЛИ МАКСИМЫ)

(От лат. maxima sentencia —наи­высшая мысль; отсюда — обоб­щение)

Франц.: sentence (oumaxime): англ.: maxim; нем.: Sentenr, исп.: sentencia, mdxima.

Форма дискурса \*, высказывающего об­щую истину и выходящего за узкие рам­ки ситуации драматической \*. В строгом смысле слова, сентенция—это максима, высказанная в лингвистическом контек­сте другого рода (роман, диалог, пьеса), тогда как вообще максима в контексте не нуждается. (Например: «Максимы» ЛА­РОШФУКО, 1664). Связь сентенции с текстом устанавливается лишь путем абстрагирования и обобщения диалогов. Сентенции суть «общие предложения, заключающие обыденные истины, ко­торые соотносятся с театральным дей­ствием, лишь будучи приложенными и имеющими следствие (Д'ОБИНЬЯК,35, 1657, т. IV:5). Они используются чаще всего в классицистической драматургии и жанрах, претендующих на то, чтобы просвещать публику, позволяя извле­кать уроки из пьесы. Они почти что ис­чезают из натуралистических текстов, в которых есть стремление характеризо­вать разговорный язык индивида или группы и отказ от общих авторских форм как слишком устаревших.

1. Статут и функция

Сентенция представляет собой абсо­лютный и автономный дискурс, не под­чиненный содержащему его тексту. Она слывет за слово истины, за некую жем­чужину, ограненную «обычным» дискур­сом пьесы. Она непременно должна быть опознана как дискурс другого, уни­версального и метатекстуального уров­ня.

У зрителя создается впечатление, что этот дискурс не принадлежит персона­жу в подлинном смысле слова, что он вложен в его уста автором, высшим стилистом и морализатором. Сентен­ция, таким образом, есть форма непос­редственной коммуникации между ав­тором и зрителем, подобно авторскому слову или обращению к публикеЕе модальность\* слишком часто дается как «серьезный» истинный, а не вы­мышленный дискурс. Этот привилеги­рованный статут превращает сентен­цию в евангельское слово.

2. Форма

В грамматическом смысле сентенция нередко выглядит как безличностная форма («Где не опасен бой, там творче­ство бесславно». — КОРНЕЛЬ. С ид, II, 2), безотносительная к персонажам пье­сы и подаваемая в настоящем историче­ском времени. Иногда она — псевдодиа­лог Я—Ты), некая общая реликвия; этот диалог находится за пределами идеоло­гического кода или внешней мудрости. («При всем величии монархи с нами схо­жи». — С ид, 1,3). Нередко классицисти­ческая тирада начинается с высказыва­ния ряда общих идей, а затем, как в сил­логизме, переходит к идее второстепен­ной, применимой к частной ситуации ге­роя.

'Дополнительная литература:

Scherer, 1950; Meleuc, 1969; Pavis,

1986а.

СИМВОЛ

(От греч. symbolon — знак призна­ния)

Франц.: symbole; англ л symbol; нем.: Symbol; исп.: slmbolo.

символ

1. В семиотике ПЕЙРСА символ — это «знак, отсылающий к объекту, который он обозначает в силу некоего закона, как правило, по ассоциации общих идей, ко­торая определяет интерпретацию сим­вола путем референции с этим объек­том» (491,1978:140). Символ есть про­извольно избранный знак для того, что­бы вызвать в представлении его рефе­рент. так, система световой сигнализа­ции — красный/ зеленый/желтый — ис­пользуется в автодорожном движении как произвольная условность для обоз­начения приоритетов.

1. Понятие символа очень часто имеет смысл, противоположный принятому в системе ПЕЙРСА В традиции ДЕ СО­ССЮРА символ есть знак, который представляет по крайней мере рудимент естественной связи между означающим и означаемым (СОССЮР, 572, 1915:101). Весы — символ правосудия, ибо по аналогии своими чашами, нахо­дящимися в равновесии, они напомина­ют взвешивание «за» и «против». То, что ПЕЙРС называл символом, ДЕ СОС­СЮР именует знаком или произволь­ным знаком.
2. Употребление термина «символ» по­лучило распространение в театральной критике со всевозможными неточностя­ми и без особого смысла для теории. Со­вершенно очевидно, что на сцене любой элемент что-либо символизирует сцена поддается семиотизации, она привлека­ет зрителя знаками

Можно было бы изучать сценические процессы символизации, рассматривая сцену как риторическую:

* метафору — иконическое использова­ние символа: такой-то цвет или такая-то музыка отсылает к той или иной атмос­фере;
* метонимию — использование знака как признака (индекс т): дерево отсылает к лесу;
* аллегорию: чайка в пьесе того же на­звания представляет отсылку не только к Нине, но символизирует невинность, попранную праздность.
  1. Как литературное движение конца XIX в. символизм обобщил понятие сим­вола, превратив его в код реальности; он стремится облечь идею в наглядную форму (Жан МОРЕАС). Такие авторы, как МЕТЕРЛИНК, ВАГНЕР, ИБСЕН, ГОФМАНШТАЛЬ, ЭЛИОТ, ЙИТС, СТРИНДБЕРГ или КЛОДЕЛЬ, исполь­зуют символы ради создания самодоста­точного языка

с

Эта эстетика обнаруживается и до сих пор в том, что ДОР называет символист­ским представлением: «попыткой созда­ния на сцене закрытого или открытого универсума, который заимствует неко­торые элементы из мнимой действи­тельности, но с помощью актера отсы­лает зрителя к иной действительности, чем та, которую последний должен от­крыть» (193,1984:11).

'Другие коррелятивные понятия: Знак иконический, Реальность представленная, Семиология те­атральная.

'Дополнительная литература: Robichez, 1957; Frenzel, 1963; Marty, 1982.

СИМВОЛИЗАЦИЯ

Франц.: symbolisation; англ.: symbolization\ нем.: Symbolisierung; исп.: sintbolizacidn.

См.: ЗНАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ

СИМВОЛИЗМ

Франц.: symbolisme; а н гл.: symbolism; нем.: Symbolismus; исп.: simbolismo.

См.: ЗНАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ, СИМВОЛ

СИСТЕМА ОЗНАЧАЮЩАЯ

Франц.: systtme signifiant; англ.: signifying system; нем.: Sig- nipkantensystem; исп.: sistema signi- ficante.

См.: СИСТЕМА СЦЕНИЧЕСКАЯ

СИСТЕМА СЦЕНИЧЕСКАЯ

Франц.: systdme sctique\ англ.: stage system; нем.: Buhnensystem; исп.: sistema esctnico.

Сценическая (или означающая) система группирует совокупность знаков, при­надлежащих к одному и тому же матери­алу (свет, пластика, сценография и т. д.) и образующих семиологический строй оппозиций, излишеств, добавочности и т.д.

Это понятие позволяет выйти за рамки слишком узкого понятия знака или ми­нимальной единицы (см.: Единица мини­мальная \*). Оно охватывает одновремен­но внутреннюю организацию одной из систем и соотношений систем между со­бой.

'Другие коррелятивные понятия:

Вопросник-анкета, Коды в театре,

Семиология театральная.

СИТУАЦИЯ ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Франц.: situation d'tnonciation; англ.: situation of enunciation] нем.: Aussagesituation; исп.: situacion de enunciacidn.

В семиологии и теории высказываний используется понятие ситуации выска­зывания для описания места и обстоя­тельств, при которых осуществляется речевой акт как в рамках прочтения дра­матургического текста, так и в рамках мизансцены. «Высказывание — это при­ведение в движение языковых механиз­мов индивидуальным актом высказыва­ния» (БЕНВЕНИСТ, 83,1974:80}. Высказывание, продолжает БЕНВЕ­НИСТ (83,1974:79-88), - это «вокаль­ная реализация языка; оно предполагает индивидуальный переход от языка к ре­чи», является «процессом присвоения» формального аппарата языка; в выска­зывании «язык используется для выра­жения определенного отношения к ми­ру». В письменном высказывании писа­теля — и тем более в случае драматурга — «писатель высказывается в письмен­ной форме и в рамках собственного письма, позволяет высказываться дру­гим людям» (83,1974:88). В театре высказывание принадлежит ав­тору, но оно «транслируется высказыва­ниями» персонажей (актерами и всеми, кто участвует в создании мизансцены). Но это противопоставление, это «двой­ное высказывание» (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654, 1977а:250) достаточно сложно по своей структуре, поскольку, во-первых, именно «автор» заставляет говорить персонажи, и, во-вторых, в силу того, что автора нельзя свести к одному персона­жу или единому связному тексту, кото­рый бы явно восстанавливался из скры­тых за ними сценических ремарок или из ясной структуры диалогов и конфлик­тов.

* + 1. Визуализация высказывания

Ситуация говорения актуализируется мизансценой, поскольку в спектакле по­казаны говорящие персонажи. Акт вы­сказывания предполагает иконизацию и индексацию театрального дискурса. Конкретно это происходит стараниями режиссера, который читает текст, под­бирает такие ситуации, в которых само высказывание персонажа, сценические ремарки и собственный комментарий режиссера могут найти свое воплоще­ние. Драматургический анализ режиссе­ра достигает своей цели и начинает су­ществовать только с момента своей кон­кретизации, своего сценического вопло­щения в сценическом пространстве и времени, с использованием сцениче­ских материалов и актерской игры. Так устроено сценическое высказывание: оно предполагает задействованность в пространстве и во времени всех сцени­ческих и драматургических элементов, необходимых для порояедения смысла и для его восприятия публикой, которая оказывается, таким образом, в своего рода «ситуации восприятия».

* + 1. «Широта» высказывания

Интерпретировать текст (во всех смыс­лах слова) значит конкретизировать си­туацию высказывания. Некоторые тек­сты (в частности, натуралистические) содержат точное описание ситуации и персонажа. Мизансцена («сценическая конкретизация») часто ограничивается сведением воедино текста и ситуации, слиянием их в одно сообщение. Когда же, напротив, в тексте и сценических ре­марках содержится неполная информа­ция о ситуации, степень свободы для ре­жиссера (то есть в данной ситуации — говорящего) очень большая, и выбор той или иной ситуации высказывания при­водит каждый раз к новому прочтению, новой окраске пьесы.

* + 1. Условия высказывания

Речь идет не о том, чтобы определить, кто говорит и кому говорит, но и понять, каким образом мизансцена — то есть глобальное сценическое высказывание — предстает и раскрывается в этом кон­кретном высказывании перед зрителем, каким образом она делает зримыми (и «слышимыми») в пространстве и во вре­мени условия высказыванния, для того чтобы зритель мог их воспринять. Высказывание может также уточняться через отношение к своему собственному высказыванию. Такие отношения (в значении брехтовского Haltung, то есть с манерой держаться, с манерой себя вес­ти, а также отношение к тому или иному вопросу) не сводятся только к жестику­ляционному высказыванию актера; сце­нография, дикция, световые эффекты с таким же успехом выражают отношение говорящего к высказыванию. Различные источники сценической ин­формации конкретизируют ситуацию высказывания, выстраивая иерархию, или как минимум устанавливая взаимо­зависимость источников высказывания.

4. Герменевтика высказывания

Во фразе, как известно, «последнее сло­во» о самом этом высказывании всегда остается за способом произнесения вы­сказывания. Дикция является герменев­тическим актом, придающим тексту объем, вокальную окраску, «телесность». Дикция привносит модальность, влияю­щую на смысл высказывания. Произно­ся текст в определенном ритме, прогова­ривая его прерывисто или плавно, актер рассказывает о событиях, выстраивает фабулу, произносит столько же метатек- стовых комментариев, сколько драма­тических текстов. Именно из такого объ­единения («сплава») высказывания, по- рождаемого актером (а через него и ми­зансценой), с драматическим текстом и рождается мизансцена Таким образом, имеется два текста на естественном языке, два способа их ана­лиза и две возможности заложить осно­вы семиологической системы. Речь идет о драматическом тексте, рассматривае­мом «на бумаге» методами семиологии текста, обогащенной способами анализа некоторых других видов текста и текста, произнесенного со сцены, на который накладываются всевозможные знако­вые системы, отражающие акустиче­ские и визуальные моменты, связанные с его произнесением. Как пишет Жан КОН: «Текст рассматривается как стро­ительной материал, структурирован­ный при помощи сценического письма, вместе с жестами, голосом, пространст­вом. С точки зрения выразительности, вербальное высказывание актера отли­чается по своей природе от письменного текста. И меняется здесь не столько суб­станция, сколько формальная организа­ция текста. Вербализованный текст включается в дыхательную систему, си­стему жестикуляции, сопровождается действиями, существует в пространстве. Он является одним из элементов сцени­ческой формы и поэтому значимость его зависит исключительно от места в об­щей системе и его отношений с другими ее элементами» (133,1981:234). Именно через отношения и взаимодей­ствия различных знаковых систем и, следовательно, через отношения и взаи­модействие высказываний в рамках этих систем можно наилучшим образом оп­ределить, что такое сценическое выска­зывание или что такое мизансцена

'Другие коррелятивные понятия:

Дейксис, Дискурс, Прагматика, Си­туация драматическая, Ситуация языковая.

'Дополнительная литература: Veltrysky, 1977; Pavis, 1978а; Kerbrat-Orecchioni, 1980.

СИТУАЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ

Франц.: situation dramatique; англ.:

dramatic situation; нем.: dramatische

Situation; исп.: situacidn dramdtica.

Совокупность текстовых и сценических данных, необходимых для понимания текста и действия в определенный мо­мент чтения или представления. Подобно тому как лингвистическое со­общение ничего не значит, если неизве­стна ситуация или контекст высказыва­нияв театре смысл сцены зависит от подачи разъяснения или знакомства с ситуацией\* Описание сценического по­ложения сводится к тому, чтобы s опре­деленный момент запечатлеть все отно­шения между действующими лицами, «остановить» развитие событий, чтобы подытожить действие. Ситуация может быть воссоздана на ос­нове указаний сценических\*, указаний пространственно-временныхмимики \* и пластической выразительности акте­ров, глубинной природы социально- психологических отношений между персонажами и любого определяющего указания для понимания мотиваций и действий персонажей.

Выражение «драматическая ситуация» кажется терминологическим противо­речием: слово «драматическая» связано с напряженностью, ожиданием, диалек­тикой действий. Напротив, «ситуация» может выглядеть статичной и описа­тельной, вроде жанровой картины. Дра­матургическая форма развивается из се­рии диалогов, в которых чередуются описательные моменты и диалектиче­ские пассажи с новыми ситуациями. Любая внешне статичная ситуация — всегда лишь подготовка к следующему эпизоду, она участвует в создании фабу­лы и действия.

1. Ситуация и актантная модель'

Взаимное положение действующих лиц, вовлеченных в одно и то же действие, может быть рассматриваемо с помощью различных актантных схем: взаимоот­ношения актантов\* драмы в опреде­ленный момент развития драматическо­го процесса представляют образ их ситу­ации. Нельзя устранить какой-либо пер­сонаж из этой актантной конфигурации \*, не расстроив ситуационную схему. Лю­бое действие — только трансформация последовательно сменяющихся поло­жений. Согласно структуралистскому пониманию, события и действующие лица имеют смысл, только будучи вклю­ченными в общий контекст ситуации; они ценны лишь благодаря своему месту и различию в созвездии сил драмы.

2. Ситуация и мизансцена

Для некоторых исследователей (ЯН- СЕН, 339,1968,1973) очертить грани­цы ситуации — значит установить соот­ветствия между отрезком текста и сце­ническими элементами, не меняющи­мися в течение некоторого времени. Си­туация служит посредником между тек­стом и представлением в той мере, в ко­торой текст неизбежно делится на части, В Зависимости от сценической игры, свойственной ситуации.

3. Ситуация и подтекст

Ситуация имеет свойство существовать, не будучи высказанной (описанной или эксплицированной) текстом; она экс- тралингвистична, сценична; она отно­сится к тому, что известно и делается безмолвно. Таким образом, для актера или режиссера разыграть ситуацию (в противовес задаче сыграть текст) не значит довольствоваться простым рас­крытием текста, необходимо также со­блюдать паузы и сценические положе­ния, создающие особую атмосферу и си­туацию. В подобном случае именно ситу­ация дает ключ к пониманию сцены. Си­туация приближается к понятию подтек­ста \* или дискурса \* постановки. Она да­ется зрителю как глобальная и осново­полагающая структура понимания и не­обходима ему как относительная устой­чивая опорная точка, на основе которой по контрасту выделяются различные и изменчивые точки зрения действующих лиц.

4. Ситуация или текст?

Крайним следствием является то, что текст становится дополнительной эма­нацией ситуации, теряет всякую авто­номию и глубину, будучи всего лишь эпифеноменом ситуации (ВИТЕЗ). В театре, полностью построенном на на­туралистических ситуациях, персонаж и ситуация в конце концов становятся единственными реальностями, отодви­гающими текст в ряд второстепенного проявления, проистекающего из ситуа­ции. Но эта перемена небезопасна, ибо текст пребывает в качестве сценария, который нельзя рассматривать вне си­туации и конкретно осуществленной постановки. Режиссеры протестуют против этого вторжения ситуации, на­мереваясь играть текст, а не ситуацию: «Когда актер произносит слово, мне интересно это слово и ассоциации идей, им производимые, и тогда, вме­сто того чтобы играть ситуацию, я иг­раю фантанзии, вдохновляемые ситуа­цией... то, что слова вызывают фанта­стического во мне самом и в актерах» (ВИТЕЗ. VHumanite, 12 ноября 1971).

•Другие коррелятивные понятия: Ситуация языковая, Текст драма­тургический.

•Дополнительная литература: Polti, 1895; Ргорр, 1929; Souriau, 1950; Mauron, 1963; Sartre, 1973.

СИТУАЦИЯ ЯЗЫКОВАЯ

Франц.: situation de langage; англ.: language situation; нем.: Sprech- situation; исп.: situacidn de lenguaje.

* + - 1. Языковая ситуация противопостав­ляется ситуации драматической \*. Если в последней противопоставляются прожитая ситуация и произносимый текст, то языковая ситуация возникает из дискурса, который отсылает не к внешней для неё реальности, а, наобо­рот, к её собственной языковой форме. Это такое «сочетание слов, которое на первый взгляд порояедает отношения психологического свойства, не столько ложные, сколько застывшие в тисках предшествующих языковых употреб­лений» (БАРТ, 50,1957:89).
      2. Любой текст, в котором нет стремле­ния к ясности, к «прозрачности», кото­рый не переходит естественным обра­зом в ситуацию или действие, напро­тив, играет своей материальностью, создает языковую ситуацию. В тексте подчеркивается его собственная вы- строенность и неестественность, текст сам указывает на то, что не является естественным выражением определен­ного психологического состояния. Все литературные и театральные приемы в таком тексте отчетливо выражены. Та­кой текст не сводится к референту или какой-либо идеологической подоплеке. БАРТ (59,1957) относит к текстам, по­строенным на языковых ситуациях, пьесы МАРИВО и АДАМОВА Но сю­да же можно отнести все драматурги­ческие тексты, которые отражают про­блематику театра в театре и ясно де­монстрируют заложенные в их основу риторические механизмы. Именно в этом русле были поставлены некото­рые пьесы классического репертуара (спектакли А. ВИТЕЗА, Ж. К. ФАЛЯ или С. РЕЖИ): их создатели стреми­лись вернуть тексту его риторический и языковой объём.

•Другие коррелятивные понятия: Дискурс, Семиология театральная, Стереотип.

•Дополнительная литература: Serge, 1973; Helbo, 1975; Pavis, 1980а, 1986а.

сказание

Франц.: mythos; англ.: mythos; нем.: Mythos; исп.: mythos.

Термин из «Поэтики» АРИСТОТЕЛЯ. Сказание (на французский чаще всего переводится как fable — фабула, на анг- лийский — plot, на немецкий — Handlung) — это аранжировка действий (1450а), подбор и упорядочение собы­тий\* в повествовании. Исходно под сказанием имелся в виду литературный или какой-либо другой художественный первоисточник, ми­фическая история (фабула\*, значение 1), на основании которой поэты созда­вали трагедию. Мифы используются в разных вариантах и сочетаниях: на их основе формируются мотивы \* и те­мы\*, которые звучат в трагедиях грече­ских драматургов. Однако после того, как АРИСТОТЕЛЬ ввёл своё понятие сказания, этим словом всё чаще и чаще стала обозначаться организованная структура действия (фабула\*, значение 2, 3). Для сказания характерны, во- первых, последовательность событий во времени: начало, середина, конец (1450b); во-вторых, ощутимая целост­ность происходящего (1450b); в-треть- их, единство действия\*. Таким обра­зом, из простого воспроизведения бо­лее раннего первоисточника сказание (миф) возводится в ранг единого дей­ствия, средства упорядочения в пове­ствовании отдельных элементов и ари­стотелевских\* закрытых форм.

'Дополнительная литература: Aristote, Poltique; Mauron, 1963; Vemant, 1965; Vernant et Vidat- Naquet, 1972,1974; Szondi, 1972a; Righter, 1975; Ricceur, 1983,1984, 1985; Schechner, 1985; Barba et Savarese, 1986.

сказанное и

несказанное

Франц.: dit et non-dit; англ.: spoken and unspoken; нем.: Gesprochenes und Ungesprochenes; исп.: dicho у no dicho.

Что можно сказать о несказанном? И прежде всего, как его локализовать?

Текст драматургический\*, а также спектакль неизбежно неполны, они не говорят всего о значении персонажа, смысле действия, поступках или ка- ком-либо внесловесном элементе: за­полнить эллипс, смысл многоточий, имплицитное или невыразимое — дело читателя или зрителя.

* + - * 1. В частности, речь персонажа всегда неполная. Некоторые его мысли, мо­тивации нам (и ему) неизвестны или потому, что он так охарактеризован, или потому, что стратегия текста ос­тавляет нас в неведении, чтобы умело подготовить напряженное ожидание\*, вынудить нас завершить текст или ис­пользовать его незаконченность.
        2. В фабуле также много недосказанно­го, как бы это ни называлось: слепыми участками, местами неопределенности (ИНГАРДЕН, ИЗЕР), текстовыми ды­рами (ЮБЕРСФЕЛЬД, 654,1977а) или бессознательным в тексте. Любой текст, кстати, по самой своей природе неполон, несвязан, сработан через предпосылки и имплицитное (прагма­тическое). Задача драматурга\* (лите­ратурного советника) и режиссера — восстановить возможный сквозной путь через текст, выделить фабулу и предложить ее возможную конкретиза­цию. Все средства хороши для того, чтобы сократить эти пустоты и недо­молвки, но не всем это удается. Прежде всего нужно решить, что хотят выра­зить текстом и особенно какую мо­дальность\* придают сказанному: надо ли ему верить, его внушать, подавать как возможность или достоверность и т. д. В конечном счете этот важный вопрос герменевтики\* решается ре­жиссурой и исполнителями.
        3. Не сказанное спектаклем относится к тому способу, благодаря которому постановка намерена ясно выразить или, напротив, «усложнить» текст, ин­формируя о мотивациях персонажей, психологических или социоэкономи- ческих причинах их поведения, короче, давая возможность стать тем, что СТА­НИСЛАВСКИЙ называл подтекстом (см.: Текст и сцена\*). Это сказанное, «выраженное» режиссурой и актером в ходе внесловесной коммуникации, кое-кто рассматривает как предатель­ство по отношению к тексту пьесы; нам кажется более справедливым в этом видеть сам процесс творчества и определенной постановки текста на сцене, в том числе и способ выражения несказанного, творения смысла.

•Другие коррелятивные понятия:

Дискурс, Интерпретация, Молча­ние.

•Дополнительная литература: Ellis-Fermor, 1945; Ducrot, 1972; Miller, 1972; Ubersfeld, 1977a, 1977b; Pavis, 1986a.

СКАНДИРОВАНИЕ

Франц.: scansion; англ.: scansion; нем.: Skanzion, Skandieren; исп.: escansidn.

См.: ВЕРСИФИКАЦИЯ, ДЕКЛАМАЦИЯ

СКЕТЧ

(От англ. jfcefcfc — букв, набросок)

Франц.: sketch; англ.: sketch; нем.:

Sketch; исп.: sketch.

Скетч — короткая сценка, в которой ра­зыгрывается как правило комическая ситуация с участием нескольких акте­ров, не заботящихся о глубокой характе­ристике или сложной интриге и акцен­тирующих смешные или ниспровергаю­щие моменты. Скетч — прежде всего эс­традный номер, в котором изображают­ся юмористический или сатирический персонаж или сцена в мюзик-холле, ка­баре, на телевидении или в кафе-теат- ре\*. Его движущий принцип — сатира, порой литературная (пародия на извест­ный текст или широкоизвестную лич­ность), иногда гротеск и бурлеск (в кино или на телевидении) о современной жиз­ни (Р. ДЕВО, Ж. БЕДО, в прошлом Ф. РЕИНО и КОЛЮШ).

СКРИПТ

(От англ. script — сочинение, текст)

Франц.: script; англ.: script, scenario; нем.: Text, Skript; исп.: script.

Термин, используемый в кино для указа­ний оператору и обозначения текстов сцен, предназначенных для съемок с ди­алогами. Иногда употребляется в театре для обозначения сценария \*.

•Другие коррелятивные понятия:

Журнал заведующего постановоч­ной частью, Текст и сцена.

СЛОВО АВТОРСКОЕ

Франц.: mot d'auteur, англ.: authoriul intervention; нем.: Ein- schreiten desAutors in die Handlung; исп.: dicho de autor.

Часть текста драматического произве­дения, которая, будучи вложенной в уста персонажа, тем не менее не вполне соот­ветствует его психологии и сценической ситуации, а нужна автору для того, чтобы включить в текст остроты, афоризмы или максиму\*.

Слово автора является особым видом цитирования, абсолютно явного, цель которого — «через голову» персонажей продемонстрировать прежде всего сти­листические возможности и талант дра­матурга В программных и бульварных пьесах, где всегда ценилось такое «под­мигивание» публике, этот вид дискурса\* встречается особенно часто. Понимаю­щему зрителю авторское слово импони­рует прежде всего тем, что даёт возмож­ность как бы обойти коммуникацию между персонажами и развеять мисти­фикацию театральных условностей, сводящихся к спонтанному придумыва­нию персонажем того, что он говорит.

СЛУГА

Франц.: valet; англ.: valet, servant; нем.: Diener, исп.: criado.

Слуга — весьма часто встречающийся персонаж комедии от античности до XIX в. Заведомо определенный социаль­ным положением и зависимостью от хо­зяина, слуга — живое воплощение обще­ственных отношений эпохи, барометром и ведущей фигурой которой он скоро ста­новится. Если он ниже своего хозяина в социальном отношении, то его роль в драматургии, как правило, важнейшая. Функция слуги в пьесе двойственна: по­мощник или советчик хозяина, а иногда и главное лицо интриги (Скапен, Фигаро). Благодаря союзу с хозяином или не­сколькими хозяевами слуга позволяет драматургу воссоздать социальную ячейку, характеризующую вымышлен­ный универсум, описанный в пьесе: слу­га редко довольствуется ролью послуш­ного исполнителя планов хозяина; он попеременно советчик (Дюбуа в «Лож­ных признаниях» МАРИВО), наблюда­тель в центре интриги (Фигаро), сообщ­ник (Сганарель в «Дон Жуане» МОЛЬЕ­РА); иногда даже — в театре абсурда — пародийный образ раба (Владимир и Эс­трагон у БЕККЕТА «В ожидании Годо»). Слуга — всегда тот, кто в оппозиции к главному персонажу, который заставля­ет его действовать, выражать свои мыс­ли, обнаруживать свои чувства (у МА­РИВО), выполнять дела, слишком низ­кие для аристократов или буржуа Более чем alter ego, преданный хозяину, он вы­разитель его сознания и бессознатель­ного, его «недосказанного» и «недоде­ланного». В зависимости от идеологии пьесы его различные образные черты очевидны (прожорливость, тривиаль­ная, народная манера говорить, необуз­данные желания, например Арлекин в commedia deU'arte \* и у МАРИВО). Иног­да слуга настолько близок к хозяину, что оспариваету него первенство («В сущно­сти, человек довольно обыкновенный, я же, черт возьми!..» — «Женитьба Фига- ро»).

Во французском театре слуга существует в двойственной традиции: итальянской — слуга-шут, восходящий к commedia deU'arte и специализирующийся на эф­фектах фарса (Арлекин, Тривлен); французской—слуга в комедии интриги, изобретательный и блестящий, ведущий действие по своему усмотрению (Ска- пен, Криспен, Любен, Любуа). В высшей степени народный персоггчж, слуга вы­ражает противоречия общее та и теат­ральных жанров; отчуждение и о\* лобож- дение — основные этапы его пути.

СЛУЧАЙ

Франц.: incident; англ.: incident;

нем.: Vorfall, Episode\ исп.: incidente.

Термин из классической драматургии\*, редко встречающийся в наши дни. Слу­чай является составной частью интриги, иногда также и вторичным событием по отношению к главному действию: «Инт­рига — это цепь, состоящая из звеньев- случаев» (МАРМОНТЕЛЬ, 426, 1978). Сейчас в этом значении чаще использу­ются терм и н ы **мотив \*, перипетия \*, эпи­зод \* или событие \* по ходу действия \*.**

'Другие коррелятивные понятия:

Анализ повествования, Рассказ, Фабула.

'Дополнительная литература: Olson, 1968а; Mathieu-Colas, 1986.

СМЕХ

Франц.: rire; англ.: laughter, нем.: Lachen; исп.: risa.

См.: КОМИЧЕСКОЕ

СМЕШНОЙ

Франц.: ridicule; англ.: ridiculous; нем.: lacherlich; исп.: ridlcula.

См.: КОМИЧЕСКОЕ

СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ

Франц.: sens et signification; англ.: meaning, sense; нем.: Sinn; исп.: sentido у significacidn.

Смысл и значение

Для прояснения проблемы создания смысла драматургического текста и представления следует позаботиться о различении оппозиции, отмечаемой се- мантиками между смыслом и значени­ем, оппозиции, которую смешивают следующие понятия: Критерий оппозиций терминов — крите­рий закрытия системы или ее открытия исполнителю и внешнему миру (закры­тость •).

Смысл и значение в театре

Анализ спектакля идет от внутреннего плана к медиации и «внешнему» плану представления.

А. Смысл

Рассмотрение структурных фигур дает сведения о композиции и организации; оно описывает сцену как означающую систему оппозиций; объяснение спек­такля вытекает из знания составляющих элементов и правил функционирования.

Б. Значение Интерпретация показывает, к чему отсылают элементы спектакля или текста в действительности; как по­ставленное на сцене произведение постоянно выходит за структурные рамки; как выполняет свои долг по отношению к миру и меняет о нем на­ше представление.

•Другие коррелятивные понятия: Восприятие, Герменевтика, Ин­терпретация:, Прочтение, Семио­логия театральная.

СОБЫТИЕ

Франц.: Mnemenv, англ.: event;

нем.: Ereignir, исп.: acontecimiento.

Театральное представление, рассмат­риваемое не в вымышленном аспекте его фабулы, но в реальности его худо­жественной практики общения между актером и зрителем.

1. Здесь и теперь

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Фреж(1892)** | **Бенвенист(1974)** | **Структурализм**  **(например: РИКЕР, 1972)** | **Формалистическая теория литературы**  **(например: ТОДОРОВ, 1965)** |
| **Смысл** | **Семиотика** | **Структура** | **Смысл (разъяснение)** |
| **Значение (референция, денотация)** | **Семантика** | **Событие Референция** | **Значение (интерпретация)** |

Один из специфических признаков те­атральности состоит в том, чтобы со­здать человеческое присутствие, пре­доставленное взгляду публики. Это жи­вое отношение между актером и зрите­лем лежит в основе общения: «Сущ­ность театра состоит не в повествова­нии (наррации) о событии, не в дис­куссии с публикой относительно той или иной гипотезы, не в изображении повседневной жизни, не даже в виде­нии [...]. Театр есть законченный не­посредственный акт творения актеров на глазах у других людей» (ГРОТОВ- СКИЙ ,287,1971:86-87).

Событийное отношение

Эта особая ситуация акта театрального творчества объясняет, что все сцениче­ские системы, включая текст, зависят от установления этого событийного от­ношения: «Значение театральной пье­сы находится гораздо дальше от значе­ния чисто лингвистического сообще­ния, чем от значения некоего события» (МУНЕН, 465,1970:94).

Хрупкость вымысла, перманентность события

Сцена располагает мощными средст­вами создания иллюзии (нарративной, визуальной, лингвистической), но спектакль ежеминутно зависит также от внешнего событийного вторжения: прерывания игры, остановки представ­ления, эффекта непредвиденного, скептицизма зрителя и т. д.

Коммуникативная сила

Для некоторых режиссеров или тео­ретиков цель представления — уже не магия иллюзии, но осознание реаль­ности события, пережитого публикой. В таком случае сама идея вымысла, заставляющего забывать о коммуни­кации события, становится для них чуждой: «Иллюзия, которую мы пыта­емся творить, не направлена более на достижение того или иного сходства, но на. коммуникативную силу и реаль­ность самого действия. Каждый спек­такль самим фактом своего существо­вания становится своего рода собы­тием» (АРТО), Сцена — это конкрет­ный язык, место опыта, который не воспроизводит ничего предшествую­щего.

5. Чистая форма события

Некоторые современные формы спек­такля (.хэппенинг\*, народный праздник, «невидимый театр» БОАЛЯ, 97, 1977) добиваются создания самой совершен­ной версии событийной реальности: спектакль изобретает себя сам, отбра­сывая любой проект и любую символику.

•Другие коррелятивные понятия:

Восприятие, Герменевтика, Иллю­зия, Специфика театральная, Сущ­ность театра.

'Дополнительная литература: Derrida, 1967; Ricoeeur, 1969; Mounin, 1970; Voltz, 1974; Cole, 1975; Boal, 1977; Kantor, 1977; Hinkle, 1979; Wiles, 1980; Barba et Savarese, 1986.

СОВЕТНИК ЛИТЕРАТУРНЫЙ

Франц.: conseUler litUraire; англ.: literary adviser, нем.: Dramaturge исп.: consejero literario.

См.: ДРАМАТУРГ

СОВОКУПНОСТЬ ДЕЙСТВИЙ

См.: GESTUS («ГЕСТ»)

СОЗВЕЗДИЕ ПЕРСОНАЖЕЙ

Франц.: constellation des per- sonnages; англ.: grouping of charac­ters; нем.: Figurenkonstellation; исп.: constelacidn de personajes.

См.: КОНФИГУРАЦИЯ

солилоквий

(От лат. solus — один и loqui — го­ворить)

Франц.: soliloque; англ.: soliloquy; нем.: Monolog; исп.: sololoquio.

Речь, обращенная к самому себе (сино­ним: монолог\*). Солилоквий более, чем монолог, создает положение, в котором персонаж размышляет о своей психоло­гической и моральной ситуации, обна­жая благодаря театральной условности то, что оставалось бы просто внутрен­ним монологом. Техника солилоквия раскрывает зрителю душу или бессозна­тельное персонажа: отсюда его эпиче­ская значительность, лирический пафос и способность превратиться в избран­ный фрагмент, который можно выде­лить из пьесы и придать ему автономное значение (например, солилоквий Гамле­та о существовании). В драматургии имеет двойной смысл:

Согласно драматургической норме, солилоквий оправдывается и подводит­ся некоторыми положениями, в которых он реально может быть произнесен: в момент поиска героем собственного Я, выбора между двумя моральными и пси­хологическими требованиями, которые субъект вынужден сформулировать вслух (дилемма\*). Единственным усло­вием его успеха является ясность и оформленность, чтобы превзойти рамки монолога или «невнятного» потока со­знания.

Согласно эпическим нормам, соли­локвий представляет форму объективи­зации мыслей, которые вне его остались бы пустым звуком. Этим объясняется его нереалистический характер в преде­лах чисто драматургической формы. Со­лилоквий приводит к разрушению иллю­зии и представляет собой театральную условность ради установления прямого контакта с публикой.

•Другие коррелятивные понятия:

Апарте, Диалог, Обращение к пуб­лике, Стансы.

СООБЩЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ

Франц.: message tM&tr<&; англ.: theatrical message; нем.: theatralische Botschaft; исп.: mensaje teatral.

1. Сообщение как тезис

В традиционном, все менее и менее употребительном смысле слова «сооб­щение» произведения есть резюме соб­ственных философских и моральных идей его создателя. Эта концепция отча­сти сомнительна: предполагается, что творческая группа до начала драматур­гической и сценической работы намере­вается преподать некий урок, театр же — всего лишь подчиненное и случайное средство для такой передачи. Но даже если художник и режиссер в самом нача­ле работы действительно держат в голо­ве некий художественный замысел, их произведение оформляется и осмысля­ется только в конкретной работе над письмом (см.: Письмо сценическое \*), дра­матургией \* и постановкой, а не в абст­рактной преднамеренности примени­тельно к сцене. Более того, за исключе­нием пьесы дидактической\*, по дости­жении результата работы над сцениче­ским произведением нет единого сооб­щения, но есть совокупность вопросов и означающих систем, которые зритель должен самостоятельно интерпретиро­вать и согласовывать с той или иной сте­пенью свободы и изобретательности. Выражения типа театр программный\* воспринимаются в уничижительном смысле: публика не любит, когда ей предлагают плохо замаскированную под драматургию идеологию, представлен­ную «ради формы» в виде пьесы. Гораздо более эффективно такое сообщение, ко­торое позволяет самостоятельно заду­маться над тем, какими средствами пользуется театр для созидания смысла. Экспериментальный театр это хорошо понял и заботится о том, чтобы не вы­ставлять напоказ свои идеи, а доверять творческой способности зрителя.

2. Сообщение в рамках теории информации

Сообщение здесь противодействует ко­дам\*. Оно расшифровывается с по­мощью кода, который дополнительно служит созданию новых сообщений. Применительно к театру схема комму­никации (см.: Коммуникация театраль­ная\*) стремится к образованию кодов (повествовательных, пластических, му­зыкальных, идеологических и т. д.) для расчленения информации, передавае­мой представлением (функция). БАРТ был первым, кто предложил применение этой схемы семиологии\* коммуникации: «Что такое театр? Своего рода киберне­тическая машина В нерабочем состоя­нии эта машина скрыта за занавесом, но, как только занавес открывается, она на­чинает направлять по вашему адресу це­лый ряд сообщений. Особенность их со­стоит в том, что они передаются син­хронно и вместе с тем в разных ритмах; в каждый момент спектакля вы получа­ете информацию одновременно от шес- ти-семи источников (декорации, костю­мы, свет, расстановка актеров, их жесты, мимика, речь); причем одни сигналы длятся (например, декорации), а другие мелькают (речь, жесты). Перед нами, та­ким образом, настоящая информацион­ная полифония, в которой и заключается феномен театральности, то есть особой толщи знаков [...]» (БАРТ, 59,1989:276). К сожалению, впоследствии оказалось трудно найти единицы различных кодов и особенно превзойти простое описание каналов передачи и переданных знаков.

3, Структурирующее прочтение сообщения

В рамках семиологии значения в насто­ящее время, кажется, складывается го­раздо более гибкая гипотеза. Код и сооб­щение не являются более закрытыми за­меняющими системами; они составля­ют предмет интерпретационной цепи, обращаясь к свободной интерпрета­ции \* зрителя, к его способности воспри­нимать спектакль (театр), выстраивая значение на основании знаков и их кор­реляций, которые зритель избираете за­висимости от полезности для описания и их продуктивности для выявления сце­нического смысла или смыслов.

•Другие коррелятивные понятия:

Восприятие, Молчание, Практика означающая, Сказанное и неска­занное.

•Дополнительная литература: Jakobson, 1963; Moles, 1973; Eco, 1975.

СОСТАВ

ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Франц.: distribution; англ.: cast, casting, нем.: Besetzung, Rotten- verteilung; исп.: distribucidn.

Способ распределения ролей между ак­терами, в широком смысле — состав ис­полнителей пьесы.

Долгое время считалось, что состав ис­полнителей обусловлен текстом и ин­терпретацией его режиссером. Боль­шинство режиссеров продолжают фор­мировать его в зависимости от прочте­ния, с учетом институционных несвобод и занятости каждого. Некоторые, прав­да, полагают, что, наоборот, более или менее случайный выбор при распреде­лении ролей придает спектаклю смысл: «Даже если предположить, что распре­деление сделано вслепую (например, пу­тем жеребьевки), оно, вероятно, уравно­вешивается, и все всегда осмысляется» (ВИТЕЗ, Annuel du th&tre, 1982— 1983:31). Действительно, театральное творчество не зависит более, как, напри­мер, в XIX в., от амплуа, что актеры дол­жны были соблюдать. Какова бы ни была концепция, для артистов распределение ролей имеет важное значение, это «вы­бор самый непоправимый и, следова­тельно, самый серьезный» (ЛАССАЛЬ), от «которого зависит весь смысл пьесы» (ВИТЕЗ).

Существуют различные мнения насчет пользы распределения ролей внутри одной и той же семьи актеров (что мо­жет дать выигрыш во времени благода­ря приобретенному опьпу) или же, на­против, возрождения группы путем ввода в ее состав новых элементов и варьирования разного опыта и разных стилей.

Современная «мода на звезд» (кино­звезд, если возможно), приглашаемых специально, используется по-прежнему широко, а театральное предприятие иногда нуждается в таких «капиталовло­жениях». Тогда исполнитель роли, кото­рому сопутствуют прежняя слава звезды, ее аура, нередко искажает смысл поста­новки, хотя подчас придает персонажу и пьесе мифическое измерение, по-ново- му осмысляет пьесу.

СОСТРАДАНИЕ и СТРАХ

Франц.": terreur et рШё; англ.: terror and pity; нем.: Furcht und Mitleid; исп.: terror у piedad.

По АРИСТОТЕЛЮ, вызывая у зрителя сострадание и страх, трагедия совер­шает очищение страстей (катарсис\*). Поскольку есть сострадание, то есть и идентификация, когда допускается, что жертвами могли бы быть и мы или кто- то из наших близких и что, кажется, опасность близка (АРИСТОТЕЛЬ. Ри­торика, 11:3). В подобном случае, со­гласно классицистической догме, пер­сонажи не должны бьггь ни «вполне до­брыми, ни вполне злыми»; «и несча­стья должны на них обрушиваться вследствие некоей ошибки, способной вызвать к ним жалость, а не отвраще­ние» (РАСИН. Первое предисловие к «Андромахе»).

соти

Франц.: rofte; англ.: so tie, farce; нем.: satirische Posse, Sotie; исп.: so tie, farsa.

Это средневековая комическая пьеса (XIV—XV вв.), пьеса «дураков» (шутов), которые под маской безумия обрушива­ются на власть имущих и нравы обще­ства (например, «Игра принца дураков» ГРЕНГОРА).

•Другие коррелятивные понятия:

Игра (средневековая), Моралитэ, Фарс.

•Дополнительная литература: Pi cot, Recueil general des so ties, 1902-1912; Aubailly, 1976.

СОЦИАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ

Франц.: condition; англ.: social

condition; нем.: gesellschaftlicher

Stand; исп.: condicidn social.

В «Беседах с Дорвалем о побочном сы­не» (1757) ДИДРО предлагает, чтобы персонажи\* определялись не по их ха­рактеру\*, а по их социальному положе­нию, профессии, идеологии, то есть из условий человеческого существования: «До сих пор в комедии рисовались глав­ным образом характеры, а обществен­ное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а харак­тер стал аксессуаром» (ДИДРО, 183, 1951:1257).

Эти требования, предъявляемые к буржуазной драме, направлены на бо­лее точное увязывание персонажа с социально-экономическим контек­стом.

СОЦИОКРИТИКА

Франц.: sociocrtque; англ.: sociocriticism; нем.: Soziokritik; исп.: sociocritica.

Метод анализа текстов, ставящий перед собой задачу рассмотрения отношения текста к социальному, изучения «статуса социального в тексте, а не социального статуса текста» (ДЮШЕ, 198,1971:14). Предмет социокритики — способ, с по­мощью которого социальное вписыва­ется в структуру текста (структура вы­мысла, структура фабулы и специфика письма); она стремится стать «поэтикой общества, неотделимой от прочтения идеологии в ее текстуальных возможно­стях» (ДЮШЕ, ГАИЯР, 199,1976:4).

1. Соцнокритика в теории и литературоведении

Этот метод применялся в первую оче­редь к роману (прежде всего—реалисти­ческому и натуралистическому), к про­изведениям, в которых отношение к об­ществу и идеологии своего времени бы­ло довольно ясным (ДЮШЕ, 198, 1979). Он был разработан в начале 70-х гг., чтобы заменить одновременно соц­иологию литературы и формалистский подход к литературному факту. Действи­тельно, социология оказалась слишком общей наукой, связанной с большими темами и с эксплицитным содержанием произведений; ей с трудом давался ана­лиз текстов, в которых она обнаруживала предполагаемые социальные или мен­тальные структуры; формализм, с дру­гой стороны, анализировал тексты, иск­лючая их социальные связи, что приво­дило к описанию текстовых микромеха­низмов, историческое происхояедение и связь которых с историей идей было трудно понять. В целом соцнокритика стремится если и не примирить, то хотя бы диалектически сопоставить социо­логические и формалистские перспек­тивы. Она затрагивает специфические произведения, стараясь описать их ме­ханизм, не исключая связи с социаль­ным контекстом их производства и вос­приятия.

1. Затруднения социокритики

Имея в виду, что попытки связать текст и историю делались, разумеется, и в про­шлом, театральная соцнокритика толь­ко начинает развиваться. Прежде чем представить себе ее специфическую программу, необходимо, в первую оче­редь, учесть трудности теории идеоло­гии, отношения текста и истории, опре­деления социального контекста Ощущается острая нехватка теории иде­ологии, если подразумевается теория, выходящая за рамки концепции идеоло­гии как camera obscura (МАРКС), ложно­го сознания, отвлекающего маневра и способа эксплуатации. Не следует торо­питься рассматривать (в марксистских тонах) идеологию как нечто, созданное, чтобы скрывать реальность, камуфли­ровать истину, подавлять одну группу в интересах другой. Следует также знать, каким образом эта идеология действует в рамках и по отношению к литературно­му контексту!

Противопоставить индивидуальное и социальное, что охотно делают и соц­иология, и здравый смысл значит поста­вить решение задачи в зависимость от оппозиции, которую как раз и надо пре­одолеть, если стремиться «выйти за пределы механистической двойствен­ности: индивид и общество, художест­венное произведением внешние условия его производства» (ЖАФФРЕ, 336, 1974:73), если пытаться соединить со­циологию и психоанализ.

3. Задачи театральной социокритики

Многочисленные задачи театральной социокритики носят программный ха­рактер. Однако Клод ДЮШЕ справед­ливо видит в театре особую сферу социо­критики будущего, так как «театр пред­ставляет социализированное использо­вание речи, а его текст может вернуться к этому употреблению, охватывая своей перспективой само значение речи и того, что ее называет, основывая проблемати­ку на вербальном обмене, который ее со­ставляет» (198,1979:147).

Л Обмен репликами За пределами очевидного смысла диа­логов, ролей, персонажей возникает вопрос, кто же в конечном счете к кому обращается, какие роли и стратегии осу­ществляются, как дискурс порождает действие, какие социальные силы — идеологические и дискурсивные образо­вания — ведут таким образом «диалог» через конфликты и посредством актан­тов (см.: ФУКО, АЛЬТЮССЕР).

Б. Драматическая система Существует театр, а следовательно, кон­фликт и неравновесие между словами, так как социальный микрокосм персо­нажей не находит лучшего способа вы­ражения, нежели конфликтная форма, когда никому и никогда не принадлежит последнее слово.

В. Текст и сценическая практика Театр — это не только драматический текст. Впрочем, он действительно суще­ствует только в сценическом высказы­вании, обрамленный (а не обслуживае­мый) многочисленными знаковыми си­стемами (актер, свет, ритм речи, сцено­графия и т. д.). Это специфический объ­ект для социокритики, изучающей конк­ретную сценическую работу, происхож­дение и функционирование паравер- бальных систем. Социокритика рас­сматривает представление в качестве социальной практики: какая труппа иг­рает или играла МОЛЬЕРА? Актеры ка­кого типа использовались? Кто осуще­ствлял координацию их работы, с какой социальной и эстетической целью? Ка­кова иерархизация представления? Эти вопросы позволяют выявить социаль­ный аспект сценической практики, смысл используемых форм и материа­лов. Часто задается честолюбивый воп­рос: какова связь между обществом, тан - цем, сценографией (ФРАНКАСТЕЛЬ, 244, 1970)? Как проанализировать «по­ложение публики внутри театрального пространства» (ХАЙС, 298,1981Ь:369)?

Г. Посредническая функция постановки Постановка обеспечивает в высшей сте­пени «социализированную», а иногда персонифицированную функцией по­становщика связь между текстом и пуб­ликой, на которую оказывается интел­лектуальное и эмоциональное воздейст­вие. Эта связь обязывает учитывать эво­люцию зрителя, социальный контекст, изменяющуюся функцию театра.

Д. Конкретизация текста и представления Приспосабливаясь к этой эволюции, социокритика наблюдает конкретиза­цию текста в прочтении постановщика, а затем публики, присутствующей на представлении. Она сталкивается на своем пути с социальным контекстом («тотальный контекст социальных явле­ний», — МУКАРОВСКИ), который дол­жна воссоздать для производства произ­ведения и для его актуального восприя­тия.

К Идеологические противоречия Социокритика делает фундаментальное предположение, что драматический текст несет на себе отпечаток идеологи­ческих противоречий, которые более или менее ярко проявляются в конфлик­те идеологем или в конфигурации дра­матической системы. Чтобы лучше про­чувствовать противоречия, то есть пара­логизмы, несоответствия в мировоспри­ятии, она отказывается отвечать на воп­рос: «Является ли автор Л\* реакционером или У — прогрессивным деятелем». Так, например, социокритик БЕНИШУ ут­верждает в «Морали Великого века» (78, 1948), что МОЛЬЕР отражает не буржу­азную идеологию, а свидетельствует об аристократическом идеализме. БЁНИ- ШУ обнаруживает равновесие и глубо­кий смысл театра МОЛЬЕРА не в словах персонажей, а в манере театрального представления конфликтов: основная трудность заключается в текстуальном обосновании этих серьезных расслое­ний и их связывании с дискурсивными оппозициями и актантными отношени­ями (при этом дискурс и действие необя­зательно совпадают).

4. Социокритика и другие дисциплины

Социокритика продолжает поиски свое­го собственного самобытного пути, но уже и сейчас ее методы и цели отличают­ся от других «социальных» подходов.

* Социология, изучающая зрителя, ана­лизирует состав и изменения аудитории, объясняет восприятие в соответствии с социо-экономико-культурными клас­сификациями (ГУРДОН, 279,1982).
* Социология культуры включает театр в глобальный процесс развития культу­ры.
* Социология учреждений изучает ли­тературные учреждения, способы про­изводства/потребления, критику и изда­тельское дело (САРКАНИ, 567,1984). Социокритика, подобно старшей своей сестре — семиологии, рискует утратить всякую специфичность, необдуманно привлекая результаты, достигнутые смежными дисциплинами, не учитывая внедрения в текст этих социальных дан­ных. Она должна, во всяком случае, осоз­нать, что текст или представление могут анализироваться, только выходя за соб­ственные узкие рамки и с учетом посто­янного проникновения социального в текстовый монолит.

•Дополнительная литература: Lukics, 1914; Goldmann, 1955; Adorno, 1974; Belleau, 1977; Jameson, 1981; Pavis, 1983a, 1986a; Viala, 1985.

СПЕКТАКЛЬ

Франц.: spectacle; англ.: per­formance; нем.: VorsteUung] Auf- fuhrung; исп.: espectdculo.

Спектакль—все то, что предстаёт взгля-

С^пектакль — категория универсальная, в ее разновидностях предстает мир (БАРТ, 59,1975:179). Этот родовой тер­мин применим к видимой части пьесы (представления), ко всем формам искус­ства представления (танцу, опере, кино, пантомиме, цирку и т. д.), а также к дру­гим родам деятельности, имеющим в ви­ду участие публики (спорт, ритуалы, бо­гослужения, социальное взаимодейст­вие).

1. Излишества спектакля

В классицистической драматургии спек­такль идентичен постановке, в то время этот термин не существовал. В XIX в. го­ворят о пышно поставленном спектакле, когда представление развертывается в грандиозное празднество. Слово «спек­такль» имеет уничижительное значение в сравнении с глубиной и вечностью тек­ста АРИСТОТЕЛЬ в своей «Поэтике» определяет спектакль как одну из шести частей трагедии, указывая на его ограни­ченное значение по сравнению с дейст­вием и содержанием: «Часть шестая ... зрелища, хоть и сильно волнует душу, но чужда нашему искусству и наименее свойственна поэзии...» (1450b). В про­цессе эволюции театра спектакль и впредь будут упрекать (как, например, МАРМОНТЕЛЬ, 426, 1787) в поверх­ностности и материальности его харак­тера, способного развлекать, но не поу­чать; к нему относятся сдержанно: «Спектакль в кресле» (МЮССЕ, 1832) или «Театр на свободе» (ПОГО, 1886) создаются как реакция на спектакль без риска навязывания слишком яркого зрелища, «предающего» письменный текст.

Классицистическая концепция принци­пиально не противостоит зрелищу (Д'ОБИНЬЯК, 35, 1657, подчеркивает интерес к представлению). Однако текст и зрелище — разные вещи.

* 1. Новый триумф спектакля

В результате развития мизансценирова­ния и осознания его решительного зна­чения в понимании пьесы спектакль как зрелище вновь завоевывает права граж­данства. В творчестве А АРТО спектакль становится душой представления, и у этого теоретика мы встречаем оба зна­чения этого слова — уничижительное и хвалебное:

* «Представление, неудачно называе­мое спектаклем, при всем том, что это именование влечет за собой уничижи­тельного, второстепенного, эфемерного и поверхностного» (26,1964b: 160).
* «Мы рассчитываем в основу театра положить прежде всего зрелище, спек­такль, а в спектакль мы вводим новое понятие пространства, используемого во всевозможных планах и на всех степе­нях перспективы — вглубь и ввысь, к этой же идее примкнет понятие времени, соединенное с понятием движения» (26, 1964:188).

1. Основания для благоприятствования «спектаклю»

Частое употребление слова «спектакль» (в частности, вместо слова пьеса \*) объ­ясняется не только модой, но и более глубокими и откровенными основания­ми нашей современной концепции теат­ральной деятельности.

А. Глобальность Все значимо: текст, сцена, место театра и зала. Спектакль уже не замыкается только в сценическом пространстве; он захватывает зал и город (рамка \*).

Б. Универсальность Для театрализации хороши все средства\* дискурс, игра, новые технические дости­жения. Театр не настаивает более на сво­ем требовании соблюдения чистой фор­мы, а использует все выразительные средства, которые могут оказаться по­лезными.

В. Наслаждение театром

Поощряются дивертисмент, примене­ние различных механизмов, сцениче­ской пластики.

Г. Означающая материальность

Сейчас уже нет стремления создавать иллюзию путем сокрытия процесса ее производства; этот процесс включается в представление, подчеркивая чувствен­ный, осязаемый аспект театральной иг­ры.

4. Какова теория спектакля?

Общая теория спектакля или спектаклей представляется по меньшей мере преж­девременной прежде всего потому, что грань между спектаклем и реальностью не так легко определить. Все ли можно превратить в зрелище? Да — если речь идет о том, чтобы превратить нечто в объект очевидности и созерцания; нет— если этот объект должен быть также зре­лищным, а именно удивлять и заворажи­вать наблюдателя. По крайней мере мы приходим к минимальному и чисто тео­ретическому определению спектакля: оно «включает изнутри такие характери­стики, как наличие трехмерного закры­того пространства, проксемическое рас­пределение и т. д., в то время как внешне имеется в виду присутствие наблюдаю­щего актанта, что исключает из этого оп­ределения церемонии, мифологические ритуалы, где присутствие зрителя не яв­ляется необходимостью (ГРЕИМАС и КУРТЕ, 282,1979:393). Какую практику можно считать «зре­лищной»? Театр, кино, телевидение, а также стриптиз, уличные представления, эротические игры, семейные сцены, когда имеется намеренно или случайно оказавшийся зритель. Типология зрелищ также случайна. По крайней мере различаются большие разграничения:

* искусства представления \*;
* искусства сценические \*.

Или же согласно критерию вымысла:

* искусства вымысла (например, театр, недокументальное кино, пантомима и

т. д.);

* искусства, не относящиеся к вымыслу (например, цирк, коррида, спорт и т. д.): эти виды искусства не стремятся к со­зданию реальности, отличной от реаль­ности референтной соотнесенности, но осуществляют выступление, основанное на ловкости, силе или умении.

•Другие коррелятивные понятия:

Игра, Представление театраль­ное, (Ре)театрализация, Теат­ральность, Текст и сцена.

•Дополнительная литература: Spectacles й trovers les Ages (les), 1931; Histiore des spectacles, 1965; Debord, 1967; Giteau, 1970; Dupavillon, 1970, 1978; Zimmer, 19/7; Kowzan, 1975; Dort, 1979.

СПЕКТАКЛЬ В

КОНЦЕРТНОМ

ИСПОЛНЕНИИ

Франц.: mise en espace; исп.: puesta en espacio.

См.: СПЕКТАКЛЬ-ЧТЕНИЕ

СПЕКТАЛЬ-ЧТЕНИЕ

Франц.: lecture-spectacle; англ.: public readings нем.: Leseauffuhmng, исп.: lectura-expectdculo.

Являясь промежуточным жанром между чтением текста одним или несколькими актерами и постановкой этого текста, спектакль-чтение использует попере­менно оба метода. Люсьен АТГУН вос­пользовался этим методом в своем «От­крытом театре» в Авиньоне и в Париже, показывая избранной публике и акте­рам, способным играть в более «сцени­ческих» условиях, неизданные и еще не сыгранные тексты. Разводка для него — это «представление новой пьесы фран­коязычного автора без декораций и кос­тюмов» {Europe, № 648:24,1983). Читка — это процесс овладения актера­ми текстом в самом начале репетиций, до того момента, когда определяются интонация, выразительность высказы­вания и разводка актеров. Разводка (или расстановка в пространст­ве) определяет места и перемещения ак­тёров, внешний рисунок их игры, то, что БРЕХТ называл Grundarrangement (ос­новная аранжировка), и то, что англича­не называют blocking the performance. Эта фаза выявления и положения актера в пространстве не совпадаете более осно­вательной постановочной работой, это только одна из фаз, наиболее видимая, но не главная, а только предварительная постановка (премизансцена\*), которая не исчерпывает интерпретацию самой постановкой. Разводка, таким образом, нередко воспринимается пренебрежи­тельно по отношению к мизансцене, ибо рассматривается только внешняя двига­тельная ее сторона Р. ПЛАНШОН про­тивопоставляет ее своей работе по осу­ществлению постановки: «Основное ' значение имеет мизансцена, а не развод­ка Развести актера — значит поставить его на место, определить ему точную площадку для игры. Я никогда не зани­мался разводкой, это меньше всего меня беспокоит» (Cahiers du сШта, 22 марта 1962).

СПЕЦИФИКА ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: sptcificitt the4dtrale; англ.:

theatrical specificity, нем.: Wesen des

Theaters; исп.: especificidad teatral.

Поиск специфики театра приобретает несколько метафизический характер, когда целью является вычленение суб­станции, содержащей все свойства всех видов театра Данное выражение (а так­же театральный язык, сценическое письмо или театральность \*) использу­ется для того, чтобы отделить театр от литературы и других видов искусства (архитек^ры, живописи, танца и т. д.). Семиология \* задается также вопросом о существовании театрального знака и со­вокупности свойственных театру кодов (см.: Коды в театре \*), или же коды, ис­пользуемые на сцене, заимствуются из других художественных систем. Ставит­ся вопрос о сущности театра в терминах функционирования означающих сис­тем.

1. Театральный знак?

Театральная специфика подразумевает, что иконичность сцены (визуальное) и символика текста (текстуальное) могут слиться в нерасторжимое и собственно драматическое единство. Однако линг­вистические и визуальные знаки всегда сохраняют свою самостоятельность, да­же если их комбинации и их союз произ­водят означаемое, которое уже больше не привязано к одной только сцениче­ской системе. Театральный знак никог­да не является смешением различных кодов (в том смысле, что определенный цвет всегда есть смешение двух основ­ных цветов). Единственно возможная «специфика» заключается втом, что раз­нообразный сценический материал мо­жет использоваться и группироваться в одно время и в одном месте. Но такая техника существует и в других искус­ствах репрезентации.

2• Специфическая комбинация знаков?

Второй вопрос состоит в том, сохраняет ли театральное представление самосто­ятельность различных материалов или осуществляет синтез, который может быть назван «специфически театраль­ным». В действительности ответ любой постановки на этот вопрос зависит от идеологического и эстетического выбо­ра. Постановка то стремится к гармонии и соответствию материалов (например, в вагнеровской опере), то изолирует каж­дую систему, сохраняющую свою неза­висимость, и даже противопоставляет отдельные материалы (БРЕХТ), чтобы избежать создания иллюзии нерастор­жимого целого.

3. Другие специфические особенности

Л Голос

Сценическая образность и текстовая символика соответствуют двум полюсам представления: игра тела актера и дис­курс. Именно в голосе \* актера, одновре­менно участвующем в игре тела и в арти­кулируемой речи, возникает напряже­ние, далекое от разрешения в абсолют­ном синтезе (ВЕЛЬТРУСКИ, 664, 1976:94-117; БЕРНАР, 88,1976).

Б. Действие и «мобильность\* театрального знака Со времен «Поэтики» АРИСТОТЕЛЯ действие очень часто оказывается необ­ходимой частью театра. Это связано со способностью повествования свободно переходить из одной системы в другую в той мере, в какой все системы интегри­руются в глобальный проект (динамика повествования). Эта унифицирующая функция действия также подчеркивает­ся семиологами пражской школы: «Дей­ствие — сама сущность драматического искусства — объединяет слова, актеров, костюмы, декорации и музыку в том смысле, что мы узнаем их в качестве проводников единого потока, пронизы­вающего их, переходя от одного к друго­му или через несколько одновременно» (ГОНЗЛ, Ii7,1971:18).

В. Динамика знаков Высшая специфика театральных знаков заключается, может быть, в способности использовать все три возможные типа функционирования знаков: образный (миметический), обозначительный (в ситуации акта высказывания), символи­ческий (как семиологическая система в системе вымысла). Действительно, те­атр визуализирует и конкретизирует ис­точники речи: он указываете воплощает вымышленный мир с помощью знаков таким образом, что в итоге процесса оз­начивания и символизации зритель вос­станавливает теоретическую и эстетиче­скую модель, описывающую драматиче­ский универсум, представший перед его глазами.

Г. Конец специфики? Поневоле сталкиваясь со средствами массовой информации\*, театр теряет свою душу или обретает новую специ­фику в ходе новых обменных процессов. «Медиатизация» театра выражается во все более активном обмене с техниче­скими искусствами: театральная прак­тика легко вторгается в другие области, используя видеотехнику, телевидение, звукозапись внутри театрального пред­ставления или постоянно обращаясь к ним за помощью,, чтобы спектакль был записан, размножен, сохранен и сдан в архив. Заимствования и обмены между театром и средствами массовой инфор-. мации столь часты и разнообразны, что уже не имеет смысла ни определять те­атр как «чистое искусство», ни строить теорию театра \*, игнорируя медиатиче- скую практику, примыкающую, а часто проникающую в современную сцениче­скую практику (ПАВИ, 490,1985а). Сегодня уже не исходят из принципа, что театр является единым независимым искусством. Вне театральной медиати­зации кажется обоснованным лишь по­иск минимального театра, того, что оста­ется, когда уже все изъято, бедного теат­ра ГРОТОВСКОГО и «отношения зри­тель/актер, свойственного каждому ти­пу спектаклей» (ГРОТОВСКИИ, 287, 1971:19).

•Другие коррелятивные понятия: Gesamtkunstwerk, Единица мини­мальная, Театральность.

•Дополнительная литература: Appia, 1895, 1963; Ellis-Fermor, 1945; Fergusson, 1949; Bentlley, 1957, 1964; Bazin, 1959; Artaud, 1964b; Kowzan, 1968; Gouhier, 1943, 1958, 1968, 1972; Havel, 1977; Versus, 1978, № 21; Pavis, 1983a.

СПИСОК

ДЕЙСТВУЮЩИХ лиц

Франц.: liste des personnages; англ.:

list of characters; нем.: Liste der

Personen; исп.: lista de personajes.

Список действующих лиц, как правило помещаемый до названия пьесы и нача­ла диалогов, — элементдидаскалии \* (или второстепенного текста или паратек- ста\*), предназначенного только читате­лю и постановщику. С эпохи Возрожде­ния и до начала XIX в. нередко встречал­ся латинский термин dramatis personae, настаивавший на сходстве с реальными лицами, вовлеченными в действие. Этот список почти всегда указывается в про­граммке, предоставляемой публике. Та­ким образом, как читатель, так и зритель имеют возможность до начала представ­ления познакомиться со всеми персона­жами, установить степень их родства или их социальные отношения и т. д. Список строится по-разному, но в основном упоминает всех действующих лиц, по крайней мере тех, кто в достаточной сте­пени индивидуализирован. Порядок имен часто соответствует социальной иерархии, в частности, в эпоху класси­цизма; сначала назван король или пер­сонаж, имеющий самый высокий соци­альный ранг, затем другие персонажи, в порядке уменьшения их заслуг. Тем не менее бывают попытки группировать пары, родственников, детей. После классицизма, параллельно с ум­ножением сценических указаний, к име­ни нередко добавляются указания, так или иначе удостоверяющие личность: возраст, характер, внешность (напри­мер, в «Севильском цирюльнике» БО-

МАРШЕ), вплоть до тайных мотивиро­вок. Многие драматурги готовы превра­тить список действующих лиц в эссе или рассказ о каждом персонаже. Иногда построение списка таково, что проясняет конфликты и противостоя­щие группировки, противопоставляет мужчин и женщин («Сирано де Берже- рак»), способствует зрительному восп­риятию альянсов и больших семей. Не­редко издатель указывает фамилии ак­теров, участвовавших в первом пред­ставлении пьесы.

Существует также практика перечисле- . ния участвующих персонажей в начале каждой сцены, так, чтобы читатель знал заранее присутствующих лиц, однако умалчивается, в какой момент эти лица появляются или уходят. Перечень действующих лиц—акт реша­ющий для их определения и того, как они будут восприняты в ходе интриги, что бы они ни делали или ни говорили; часто — это первое слово драматурга.

\* Дополнительная литература:

Thomasseau, 1984.

СПОР

Франц.: d£bat; англ.: debate; нем.: Debatte; исп.: debate.

См.: ДИЛЕММА

СРЕДА

Франц.: milieu• англ.: milieu; нем.:

Milieu; исп.: medio.

Среда — это совокупность внешних ус­ловий, в которых существует человек или животное. Это понятие является ос­новополагающим для натуралистиче­ских теорий, которые исходят из того, что человек не может быть оторван от своей среды.

Приверженцы натурализма в театре и вообще сторонники эстетики «фото­изображения» считают, что человека следует наблюдать именно в его среде. В диалектической паре действие\*/харак­тер \* человек отождествляется с харак­тером. Действие и интрига \* отходят на второй план, уступая место тщательно выписанным условиям жизни человека, которые часто мыслятся как первичные и неизменные. Ибо всегда «среда опре­деляет движения персонажей, а не дви­жения персонажей определяют среду» (АНТУАН, 20, 1903, см. также ЗОЛЯ, 701, 1881).

В эпической драматургии\* описание среды обитания человека даётся посред­ством статических картин\*. Здесь на­блюдается отказ от наращивания драма­тического напряжения между сценами, и основной акцент делается на медленный распад человеческой личности. Сцена — это хорошо проработанная субстанция, часто проникнутая болезненной семей­ной атмосферой или же атмосферой, свойственной предприятию, социально­му классу или всему утомлённому чело­вечеству. Она являет собой полную про­тивоположность «настоящей» (не бута­форской) части декорации\*, которую можно использовать и менять в угоду действию; это своего рода антииграль­ный автомат, который давит всем своим весом, подобно материальному вопло­щению судьбы на участников драмы.

•Другие коррелятивные понятия:

История, Натуралистическое

(представление...), Пратикабль,

Реальность представленная.

СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И ТЕАТР

Франц.: mtdias et tM&tre; англ.: media and theatre; нем.: Medien und Theater, исп.: medios de commu- nicacidny teatro.

1. «Медиатизация» театра (превращение театра в одно из средств массовой информации)

Включить театр в теорию средств массо­вой информации — значит допустить, что он сопоставим с такими «технологи­ческими» видами искусств, как кино, те­левидение \*,радио \* или видео. Это значит сравнивать театр с тем, что, как правило, ему противопоставлено: средствами массовой информации, «механизиро­ванными» искусствами и с технически­ми средствами культурной индустрии. Это значит, в определенном смысле, оказать театру дурную услугу, отрицая его специфику, измеряя его мерками media, опирающимися на технологиче­скую инфраструктуру, без которой театр долгое время обходился. С другой сторо­ны, театральная практика легко вторга­ется в другие области (видео, телевиде­ние и запись на пленку), используемые во время театрального представления, или театр сам постоянно привлекается телевидением, радио, кино или видео для съемок записей, тиражирования их и со­хранения в архивах. Процессы обмена между театром и средствами массовой информации столь часты и многообраз­ны, что следует иметь в виду создание целой сети взаимовлияния. Нет смысла пытаться относить театр к разряду «чи­стого искусства», даже начинать разра­ботку теории театра в отрыве от практи­ки средств массовой информации, ибо последние сопутствуют театральной де­ятельности и влияют на нее. Спрашива­ется только, можно ли включать театр в теорию масс медиа и сравнивать его с «механизированными» видами искусст­ва?

Понятие «средства массовой информа­ции» весьма расплывчатое. По-видимо- му, оно определяется некоей совокупно­стью технических данных, настоящих и будущих возможностей, технологией их создания, передачи и приема, неограни­ченной возможностью воспроизведе­ния. Таким образом, средства массовой информации связаны не с содержанием или конкретной тематикой, а с опреде­ленной аппаратурой и современным со­стоянием технологии. Эта технология механического воспроизведения и со­здания произведения искусства содер­жит в себе определенную эстетику, она целесообразна лишь тогда, когда конк­ретизирована в одном определенном и особенном произведении искусства, или же оценивается с эстетической или эти­ческой точек зрения. Любая романная техника метафизична, утверждает САРТР. То же можно сказать о техноло­гии средств массовой информации: она разумеется лишь по отношению к эсте­тическому (даже метафизическому) со­ображению относительно перехода ко­личества (воспроизведения) в качество (интерпретации). Недостаточно только описать технологические особенности одного из средств массовой информа­ции типа радио или телевидения, нужно оценить драматургию их передачи. Ощущается недостаток такой идеологи­ческой теории масс медиа, которая была бы шире тезиса МАК-ЛЮЭНА («сред­ство информации — это сообщение»), и не ограничивалась бы «телероманом».

2• Средства массовой информации с позиций театра

Можно было бы написать историю изо­бретения различных средств массовой информации, показав их преемствен­ность и ряд технических усовершенст­вований. Было бы легко определить ме­сто театра по отношению к этим техни­ческим ступеням до и после появления медиа как реакцию на технологический прогресс. Это слишком тяжелая задача; ограничимся лишь выделением проти­воположных тенденций театра и средств массовой информации. Театр стремится к простоте, к минимализации, к сущест­венному сокращению прямых связей между актером и зрителем. Цель медиа прямо противоположная: самоусложне­ние, использование чудес технологиче­ского прогресса\* по самой своей приро­де оно предназначено для воспроизвод­ства и неограниченного тиражирования. Будучи неотъемлемой частью техноло­гической, культурной и идеологической практики, процесса распространения информации и дезинформации, средст­ва массовой информации без труда уве­личивают зрительскую аудиторию, ста­новясь потенциально доступными бес­конечному числу людей. В театре для ус­тановления связей театральных \* требу­ется ограниченное количество пред­ставлений одного спектакля, ограничен­ное число зрителей, ибо от частых по­вторений театр деградирует или стано­вится другим. Таким образом, по своей сути (учитывая оптимальный способ восприятия) театр является камерным видом искусства.

3. Количественный фактор и охват масс

Возможность возобновления и беско­нечное разнообразие продукции средств массовой информации воздействуют на чаяния и вкусы публики в гораздо боль­шей степени, чем посещения театра (не­редко достаточно регулярные). Можно было бы провести различие между лшсс медиа или видами искусства, в которых необходим активный поиск и конструи­рование, как, например, театр или видео (пойти на спектакль и заказать видеоза­пись в видеотеке), и средствами массо­вой информации моментального дейст­вия, подающимися готовыми, по назна­чению и почти что без усилий (мы вклю­чаем радио и телевизор столь же маши­нально, как электричество). Этот крите­рий активности/пассивности, несмотря ни на что, очень тонкий и не предрешает необходимой всегда зрительской актив­ности в акте восприятия и интерпрета­ции, идет ли речь о понимании класси­ческой постановки или вестерна Не са­ми по себе средства массовой информа­ции (то есть их технические возможно­сти) поощряют активность или пассив­ность зрителя, но именно способ отбора и структурирования информации, ее ис­пользования в зависимости от опреде­ленной драматургии и стратегии в той или иной степени стимулирует актив­ность зрителя.

4. «Двойная игра» средств массовой ииформации и театра

По крайней мере на первый взгляд средства массовой информации отли­чаются от театра двойственным хара- тером вымысла теле- или радиопере­дача может претендовать как на по­длинность (она информативна в жур­налистском смысле этого слова), так и быть вымышленной (рассказ о какой- либо истории). Таким образом, радио­волны одинаково используются для достижения целей, которые мы, как правило, четко разделяем. Зрителю следует всегда знать, как относиться к тому, что он видит на экране или слы­шит по радио: информацию или вы­мысел? Для уточнения характера вы­мысла средства массовой информации располагают собственными символа­ми. Театр тоже «играет на двух досках» информации и вымысла, ибо его фабу­ла постоянно поддерживается эффек­тами реальности и ремарками, кото­рые сообщают этому дискурсу эффект правдоподобия. С другой стороны, те­левизионные новости и так называе­мые объективные репортажи имеют свою фабулу, свою повествователь- ность, свою риторику, свои «зоны» вы­думки и чистого вымысла. В этом смысле театр и масс медиа соприкаса­ются в том, что касается легкости и пе­реплетения вымысла и эффектов по­длинности, выдумки и информации. Для выработки теории средств массо­вой информации, в которой, очевидно, следует отвести место и для театраль­ной практики, стоило бы сопоставить специфические черты нескольких средств массовой информации с мини­мумом средств театра. От возможности этого сопоставления и сравнения зави­сит создание общей теории театра и средств массовой информации (ПА- ВИ/ЭЛБО, 1986b).

'Другие коррелятивные понятия: Фотография театральная.

'Дополнительная литература: Moles, 1973; Adomo, 1974; Оиёгё, 1982; Ertel, 1983; McAuley, 1984.

СТАНСЫ

Франц.: stances; англ.: stanza• нем.:

Stanze; исп.: estancias.

В классицистической драматургии (главным образом во Франции с 1630 по 1660 г.) стансы — стихотворения, напи­санные правильными регулярными строфами, выстроенные по одной и той же рифмованной и ритмической модели и произносимые одним и тем же персо­нажем, чаще всего, находящимся на сце­не в одиночестве. Каждая строфа завер­шается концовкой и знаменует этап в размышлении произносящего их персо­нажа: «В своей самой правильной форме [...] по воле слуха и ума, наиболее строй­ные стансы — такие, круг которых охва­тывает единую мысль, заканчивающую­ся вместе со стихом полной цезурой» (МАРМОНТЕЛЬ, 426, 1987, ст. «Стан­сы»).

Работа в области совершенства формы стансов превращает ее в подлинный стилистический экзерсис, для которого требуется величайшая семантическая, просодическая и консоннантная точ­ность. Красота формы часто оправдыва­ется теоретиками вымышленным поло­жением, будто бы они были сочинены персонажем за кулисами (Д'ОБИНЬЯК, 35,1657). Их оригинальность коренится в ситуации поэмы в поэме и в акценти­ровании их поэтического характера На­конец, нельзя недооценивать их драма­тургическую функцию: функцию поэти­ческого размышления героя, который сочиняет стансы, действия и решения которого определяются риторическими средствами поэтического текста

СТАТИСТЫ (ФИГУРАНТЫ)

Франц.: figuration; англ.: figuration; нем.: Statisterie; исп.: figuracidn.

1. Ансамбль статистов, актеров, роль которых является второстепенной и чаще всего немой, вступающих в игру как анонимная толпа, социальная группа, слуги; рабочие сцены в костю­мах персонажей пьесы.
2. Figuration hjhi figurabiUte (перевод термина ФРЕЙДА Darstellbarkeit — возможность изображать) есть «трансформация, которую претерпе­вает материал сновидения для воз­никновения сновидения» (248, 1973:291). В театре это способ визу­ально представить то, что вначале этим не было: показывая декорацию, размещая персонажи, внушая психо­логическое состояние, постановка де­лает выбор в интерпретации пьесы и возникновении зрительно восприни­маемых фантазмов [[2]](#footnote-3). Как греза, сцена «пишет» образами: «Изобразительные искусства, живопись и скульптура в сравнении с поэзией, которая может пользоваться словом, находятся в си­туации аналогичной [сновидению и театру]: там тоже недостаток выраже­ния проистекает от природы материи, используемой этими двумя искусства­ми в их усилии что-то выразить. Не­когда, когда живопись не нашла еще своих собственных законов выраже­ния, она пыталась устранить это пре­пятствие. Художник помещал у рта изображаемых им индивидов дощеч­ки, где писал слова, которые он тщет­но пытался внушить» (ФРЕЙД, 1973:269).

Постановка представляет текст пьесы: она не «переводит» его, но предусмат­ривает устройство сценического вы­сказывания, благодаря которому он приобретает смысл.

'Другие коррелятивные понятия: Интерпретация, Пространство внутреннее, Текст и сцена, Фан- тазма (театр...).

СТЕРЕОТИП

Франц.: stMotype; англ.: stereotype; нем.: Stereotyp; исп.: estereotipo.

Застывшая и банальная концепция дей­ствующего лица, ситуации или импро­визации.

В театре различают несколько стерео­типных элементов: типизированные действующие лица, тривиальные и часто повторяющиеся ситуации, словесные выражения в форме клише, однообраз­ная жестикуляция, драматическая структура и развитие действия, подчи­ненные жесткой схеме.

1. Действующие лица

Стереотипы (или типы •) говорят и дей­ствуют, следуя заранее известной, часто встречающейся схеме. Они начисто ли­шены какой бы то ни было индивидуаль­ной свободы действий, являются лишь примитивным инструментом автора драматического произведения (воен­ный, фанфарон...). Действия их механи­ческие, рассматриваемые как портрет- робот. Часто они являются результатом длительной эволюции в литературе и вновь появляются в слегка измененной форме (карикатура\*, амплуа\*, тип, роль\*).

2. Ситуация

В качестве примера исторически и тема­тически типизированной ситуации мож­но произвольно назвать любовное или военное соперничество, треугольник в бульварной комедии, нерешительность героя в действиях, красавицу и зверя, че­ловека в борьбе с природной стихией. Во всяком случае, каждый раз речь идет о комбинации зрелищных эпизодов без сюрпризов. Воспроизводя возможные взаимоотношения между персонажами, среди всей суммы вариантов можно вы­членить небольшое число актантных моделей\* и ситуаций, которые, впрочем, в большом количестве встречаются в ис­тории театра (СУРИО, 603, 1950; ПОЛЬТИ, 508,1895). Иногда постанов­щик позволяет себе превратить словес­ное клише в сценическую риторику, ко­торая его иллюстрирует и разрушает (АМОССИ, 15,1982).

1. Драматургическая структура

Хорошо сделанная пьеса \* (или драма по­стклассицизма, например ВОЛЬТЕР) стремится к драматической структуре, максимально приближенной к идеаль­ной модели; она использует всевозмож­ные клише драматической конструкции: равновесие пяти актов, точно опреде­ленные фазы действия, искусственный финал, монологи и обязательные сцены.

1. Идеология

Стереотипы не подвержены никакому художественному или идеологическому риску. Они пользуются заимствованны­ми мыслями и общими местами. Буль­варная кокдедия потребляет в большом количестве идеологические стереотипы, без конца возвращаясь к излюбленным темам (рогоносцы, восхождение по со­циальной лестнице, изворотливость). Она исподволь укрепляет зрителя в его убеждениях и представляет свои стерео­типы как нечто незыблемое и фаталь­ное.

1. Возможное использование стереотипов

В большинстве случаев пьесы со стере­отипными персонажами и действиями мало интересны с точки зрения драма­тургической оригинальности и драма­тургического анализа. Однако иногда драматург обращает в свою пользу при­сущую стереотипам и клише бедность. Представляя зрителю уже известный тип действующего лица, он выигрывает время для разработки интриги, для того чтобы сосредоточиться на поворотах действия, отработать театральную игру актеров. Этим, по-видимому, можно объяснить возврат интереса к commedia dett'arte \*, мелодраме и цирку. Драматур­гические стереотипы сразу же решают вопросы характерности и психологизма игры: они вынуждают постановщика на­ходить своеобразные, часто пародий­ные театральные приемы. Зритель, сна­чала обманутый в своей потребности психологического анализа и узнавания, в конце концов находит удовлетворение в драматургической точности сцениче­ской игры.

Особенно хочется подчеркнуть, что во всех случаях использование стереоти­пов идет рядом с иронизацией приема и

12—1145 **обнаруживает театральные трюки. Дра­матург и постановщик прибегают к за­стывшей схеме, варьируя ее и критикуя изнутри. БРЕХТ использовал этот прием для того, чтобы зритель лучше понял, в плену каких идеологических банально­стей он находится («Трехгрошовая опе­ра», пародирующая буржуазную коме­дию со счастливым концом; «Артуро Уи», играющая на воображении публики и представляющая в карикатурном виде американских гангстеров и т. д.). Драма­тическая игра прибегает к стереотипу с целью обострить восприимчивость ак­теров к речевой и идеологической выра­зительности, которая сковывает их (РИНГАЕР, 560,1985).**

'Дополнительная литература:

Dictionnaire des personnages, 1\ 160: Aziza et al., 1978; Amossy, 1981, 1982.

СТИЛИЗАЦИЯ

Франц.: stylisation; англ.: stylization;

нем.: Stttisierung, исп.: estUizacidn.

Прием изображения реальности в упро­щенной форме, создание модели, ли­шенной излишних деталей и отражаю­щей основные ее качества. Стилизация, как и абстракция, выделяет некоторые общие структурные черты, образующие основную схему, выявляю­щие глубинную суть явлении. Художник, по определению ГОМБРОВИЧА (274, 1972), «склонен видеть то, что рисует, нежели рисовать то, что видит». Драматическое и сценическое письмо обращается к стилизации и в тот самый момент, когда отказывается от мимети­ческого воспроизведения целого или сложной реальности. Любое, даже нату­ралистическое\* или веристское пред­ставление\* зиждется на упрощении изо­бражаемого предмета и на серии согла­шений для осуществления коммуника­ции изображаемого предмета 1. Человеческое действие никогда не развертывается на сцене полностью; из­бираются наиболее сильные и значимые моменты (парабола\*); действие объяс­няется с помощью имплицитного ком­ментария, обнаруживающего его прин­ципы. Изложение человеческихжв/гшва- ций\* в театре не породило бы ничего, кроме скуки. Даже в том случае, когда решаются показать извне поведение или

331

повторяющуюся деятельность (см.: Те- amp повседневности \*), актер играет то, что является характерным и, следова­тельно, идентифицируется аудиторией. ГЕГЕЛЬ (300,1832) и вслед за ним ЛУ­КАЧ (413,1965), выступая за театр, яв­ляющийся воспроизведением целого, стоят на экстремальной позиции клас- сицистской эстетики: эта эстетика при­звана формулировать данную норму при полном совпадении действия, дискурса и характера

Но требование целостности непремен­но сопровождается обобщением и уни­версализацией изображаемого челове­ческого действия. Типичное и характер­ное служат осуществлению проекта об­разцового изображения жизни. После ГЕГЕЛЯ и упадка классицистической формы драматическое действие описы­вает только частный и даже случайный фрагмент реальности. Но и в этом слу­чае, даже когда речь идет о натуралисти­ческой эстетике тотального отчета, фрагмент должен быть упрощен и адап­тирован к видению зрителя: таким обра­зом, воистину он не выигрывает в точно­сти то, что потерял в универсальности.

* 1. Сценическии акт (например, прием пищи, смерть) никогда не отражает всю совокупность условий своего производ­ства, а следовательно, и свою первичную эффективность. Актер заменяет реаль­ное действие означающим, которое не выдает себя за реальное, но означается как таковое на основании соглашения. Парадоксальным образом именно сти­лизация придает действию театральное правдоподобие. Поэтому нет ничего предосудительного в том, что актеры едят из пустых тарелок. Стилизация да­же способствует гипнозу театральной игры в той мере, в какой мы проецируем реальное действие на сценический акт внутри вымысла \*.
  2. драматический язык также подверга­ется шлифовке стилизацией: различия языковых уровней в соответствии с при­надлежностью персонажей к определен­ным социальным классам смягчаются преобразующим «стилем» драматурга. Натуралистический диалог также ис­пользует условности языка, стилистиче­ские отсылки от термина к термину внутри различных реплик. Даже когда актер ставит своей целью резкую харак­теристику речи, сценические законы требуют прибегать к определенной ри­торике: повтор оборотов, которые сле­дует подчеркнуть, словарь, понятный большинству аудитории, преувеличение индивидуальных черт и т. д. — все это стилизация «сырой» реальности. 4. Сценическая реальность (декорации, предметы, костюмы) хуже всего перено­сит нестилизованное изображение. Зри­тель теряется в массе «достоверных фактов»; он узнает элементы своего ок­ружения, но в то же время не знает, что делать с этим археологическим воссоз­данием. Задача постановщика, особенно в реалистической игре, заключается в том, чтобы упростить реальность и «пришпилить» ее несколькими предме­тами-знаками, которые позволили бы идентифицировать ее природу и место действия. Стилизация находится между рабской имитацией\* и символизациеи, полностью абстрагирующей предмет, одновременно «вписывая» в него свой комментарий или свою критику.

'Другие коррелятивные понятия:

Мимесис, Реальность представ­ленная, Семиология театральная.

СТИХОМИФИЯ

(От греч. stikos — стих и mythos — рассказ)

Франц.:. stichomythie\ англ.: stichomythia; нем.: Stichomythie; исп.: stichomithia.

Очень быстрый словесный обмен (не­сколькими стихами или фразами, одним стихом, даже двумя-тремя словами) между действующими лицами. Приме­няется чаще всего для того, чтобы под­черкнуть драматизм сцены. Существовавшая в древнегреческом и древнеримском театрах стихомифия ус­пешно используется в эпоху классициз­ма (XVI—XVII вв.) в наиболее эмоцио­нальные моменты пьесы. Эта форма ди­алога постепенно вырождается в оче­видный прием, попирающий риториче­скую организацию тирад\*. В натурали­стической драме и так называемом пси­хологическом театре стихомифия го­дится как технический прием, применя­емый в ключевой момент хорошо сделан­ной пьесы\*.

1. Психологизация дискурса

Стихомифия производит эффект сло­весной дуэли между протагонистами в кульминационный момент их конфлик­та. Она создает разговорный образ про­тиворечия дискурсов и точек зрения, знаменуя момент выявления в очень четкий дискурсивной структуре тирад, неконтролируемого и бессознательного эмоционального элемента.

2. Семантическое разрушение

Любой диалог\* дает чередование Я и Ты, при этом правилом игры является ожи­дание своей реплики, пока другой собе­седник не закончит говорить. Собесед­ники связаны друг с другом общей те­мой\* и окружающей их ситуацией вы­сказывания, которая в любой момент уг­рожает повлиять на тему. Каждый владе­ет тем не менее собственным семанти­ческим контекстом: никогда нельзя точ­но предвидеть, что он скажет позже, и диалог представляет собой серию кон­текстуальных разрывов. Чем короче становится текст одного из собеседни­ков, тем больше вероятность резкого из­менения контекста. Таким образом, сти- хомифия выявляет действительно дра­матический момент пьесы, ибо кажется, что может быть высказано все, что угод­но, и напряженное ожидание зрителя (и каждого из участников диалога) усили­вается по мере возрастания живости об­мена. Стихомифия — словесный образ резкого столкновения контекстов\* и точек зрения персонажей. Будучи одно- временно дискурсом\*, наполненным (интенсивным, гипердраматическим) и пустым (очевидность семантических провалов контекстов), стихомифия — утрированная форма театрального дис­курса

•Дополнительная литература:

Mukarovsky, 1941; Seherer, 1950.

СТРАСТИ

Франц.: passion; англ.: passion play; нем.: Passionsspiel; исп.: pasidn.

Средневековая драматическая форма, навеянная евангелистскими текстами и изображающая Страсти Господни. Это яркое зрелище продолжалось несколько дней, в нем были заняты сотни актеров, сценической площадкой служил целый город. До сих пор страсти продолжают играть в Обераммергау, Тефелене, На- нси и т. д.

12\*

СТРАТЕГИЯ

Франц.: strattgie; англ.: strategy;

нем.: Srategie; исп.: estrategia.

Отношение и подход автора, постанов­щика к сюжету, который предстоит об­работать, или к постановке, которую предстоит осуществить, а в конечном счете — к символическому воздействию на зрителя.

1. Стратегия автора

Драматургическая работа, осуществля­ется ли она драматическим автором или драматургом\* (значение 2), подразуме­вает постоянное и эффективное раз­мышление над смыслом переносимого на сцену текста и о целях его представ­ления публике в конкретных обстоя­тельствах. Таким образом, драматурги­ческая работа и разработка стратегии наилучшего восприятия происходят в зависимости от внутренней интерпрета­ции текста и способа его восприятия. Определение этих параметров и являет­ся глобальной стратегией спектакля.

2• Стратегия текста

Стратегия автора существует только как возможность и должна отразиться в тек­сте (и прочитываться в нем исполните­лями). Текстовая стратегия подразуме­вает определенные способы прочтения, предлагает для всего произведения бо­лее или менее четкие «смысловые на­правления» и выбор в понимании персо­нажей. Часто стратегия далека от одно­значности; внутренние противоречия произведения остаются необъясненны- ми, и в современном тексте изотопии \* (методы и направления) прочтения ха­рактеризуются множественностью. Лю­бое прочтение сценария, который пред­стоит разыграть, обязательно с боль­шим или меньшим успехом преодолева­ет эти сложности интерпретации. Имен­но здесь возникает необходимость вы­бора прежде всего на основе глобального проекта театральной работы, эстетиче­ского и социального послания поста­новщика

3. Стратегия постановки

Она выходит за пределы стратегии про­чтения пьесы и является заключитель-

333

ным этапом работы: приоритеты про­чтения конкретизируются сценически­ми средствами. Эти средства являются прямым повторением и приложением приоритетов прочтения или использу­ются крайне осторожно, чтобы тезис прочтения не был слишком явным и од­нозначным.

Единственной целью этой стратегии ча­сто является управление симпатиями зрителей, направление симпатий на оп­ределенных персонажей, чтобы зритель выбрал правильную точку зрения или колебался между двумя возможностями. В любом случае фундаментальная стра­тегия заключается в том, чтобы поймать зрителя в ловушку. Действительно, сце­ническая стратегия иногда скорее раз­очаровывает, нежели предлагает конст­руктивную позицию. Многие спектакли (например, Р. ВИЛЬСОН) организова­ны таким образом, что окончательное прочтение представления невозможно.

5. Стратегия восприятия

Именно она в конечном счете определя­ет все театральное предприятие, преры­вая его границы. Ведь высшая цель те­атрального исполнения состоит в воз­действии на сознание зрителя и сохране­нии влияния по окончании представле­ния. Здесь мы видим природо спектакля, требующую осознания и выбора (дейст­вие словесное \*).

В общем театральное искусство состоит в том, чтобы заставить зрителя выпол­нить серию символических действий (БУРКЕ) и завязать с ним диалог благо­даря взаимодействию тактик и посте­пенно открывать правила игры.

'Дополнительная литература:

Bataillon, 1972; Genot, 1973;

Marcus, 1975.

СТРУКТУРА ДРАМАТИЧЕСКАЯ

Франц.: structure dramatique; англ.: dramatic structure: нем.: dramatische Struktur, исп.: estructura dramdtica.

Анализ драматических структур теат­ральных произведений в большей своей части совпадает с драматургией. Обе эти дисциплины имеют то общее, что они изучают специфические особенности драмы как формы. Разработка структу- ралистическои методики во многом по­могла формализовать уровни произве­дения и вписать любое явление в гло­бальную схему таким образом, что пред­ставление приняло вид очень тщательно выстроенного организма Структура указывает, что части, состав­ляющие систему, организованы соглас­но определенному порядку, который производит впечатление целого. Но в любом театральном представлении сле­дует различать разнообразные системы: фабула или действие, действующие ли­ца, пространственно-временные отно­шения, конфигурация сцены и даже в широком смысле драматический язык (насколько можно говорить о театре как о специфической семиологическои сис­теме).

1. Драматургия как изучение драматических структур

Чтобы подойти к рассмотрению драма­тических структур какого-либо драма­тического текста, обычно пользуются схемой действия, что делает видимой драматическую кривую. Тогда можно наблюдать ход фабулы: распределение эпизодов, непрерывность или прерыви­стость действия, введение эпических моментов в драматическую структуру и т. д. (форма открытая\*, форма закры­тая\*\*).

Разговор о драматической структуре бу­дет закономерным только в том случае, если мы рассматриваем исторически обоснованное, но относительно ограни­ченное произведение классической ари­стотелевой драматургии (отвечающей критериям «Поэтики» АРИСТОТЕЛЯ, закрытой и драматической, а не откры­той для манипуляций и для эпической продолжительности). Тогда легко оха­рактеризовать такую структуру многими существенными чертами: событие про­исходит в настоящее время, перед глаза­ми зрителя, захватывающий момент и неуверенность в его завершении теоре­тически обоснованы; текст распределен между говорящими, у каждого актера есть роль, и смысл рождается в резуль­тате произнесенного текста; подготовка действия становится «объективной»: по­эт не высказывается от своего имени, а вкладывает свои мысли в уста персона­жей. Драма — всегда «имитация опреде­ленного отрезка времени» (1449), «тако­го, который память может легко охва­тить» (1450b). Событийный материал будет, следовательно, сконцентрирован, объединен и организован телеологиче­ски, в зависимости от кризиса, эволю­ции, развязки или катастрофы.

1. Композиция драматического произведения: имманентный анализ

Композиция произведения (его структу­ра) проявляется в анализе его образов и в рекуррентных темах: тип сцены, выхо­ды и уходы действующих лиц, соответ­ствия, точность соблюдения правил и типичные отношения. Речь идет здесь об имманентном исследовании произве­дения, основанном единственно на ви­димых элементах, внутренних отноше­ниях пьесы, не нуждающихся в соотне­сении с внешним миром, описанным в произведении и в толковании произве­дения критиками. Эта структура имма­нентна И. ШЕРЕР называет ее внешней структурой с целью противопоставить ее внутренней структуре, которая пред­ставляет собой изучение «основных проблем, встающих перед автором дра­матического произведения, когда он вы­страивает свою пьесу, до ее написания» (576, 1950:12). Напротив, структура внешняя, называемая здесь имманент­ной, определяется как «различные фор­мы, которые может принимать, по теат­ральным традициям или по сцениче­ской необходимости, пьеса в целом, акт, сцена как подразделение акта и, нако­нец, некоторые привилегированные ас­пекты театрального письма».

1. Форма и содержание

Поиски структуры сталкиваются с про­блемой сочетания адекватной формы\* для специфического содержания. Не су­ществует типичной и универсальной структуры (как думал ГЕГЕЛЬ и теоре­тики классической драмы). Любое раз­витие содержания и всякое новое зна­комство с реальностью порождают фор­му, адаптированную к передаче содер­жания. Как показывает П. ШОНДИ (627, 1956), разрушение канонической драматической формы было ответом на изменение идеологического анализа к концу XIX в. Определение драматиче­ских структур — процесс диалектиче­ский. Не нужно пытаться понять, как за­конченные идеи (содержание) облека­ются во внешнюю и второстепенную форму, думать, что новая форма обяза­тельно сообщает что-то новое об обще­стве.

4. Структура и событие

Открытия драматических структур и форм, принципов композиции и драма­тургии пьесы, какой бы точной она ни была, недостаточно. И действительно, это делает ее структуру математически точной и видимом до такой степени, что она превращается в реальную конструк­цию, предмет, являющийся квинтэссен­цией произведения, и уменьшает его (произведение) до размера застывшей конструкции, существующей независи­мо от объяснительной работы критики. Итак, произведение всегда находится во взаимосвязи с внешним миром, который его комментирует: «Хорошо организо­ванная структура произведения отсыла­ет нас к сюжету, создающему структуру, а также к определенному культурному миру, к которому она присоединяется, добавляя ему чаще всего тревогу и вы­зов» (СГАРОБИНСКИ, 608, 1970:23). Итак, поиск драматических структур должен быть в большей степени мето­дом создания структуры, чем ее фото­графией. В театре структура всегда пред­определяется событииным аспектом сценического представления и непре­рывной практикой осмысления, к кото­рой принужден зритель.

•Другие коррелятивные понятия:

Герменевтика, Социокритики,

Формализм.

•Дополнительная литература:

Slawinska, 1959; Lepschy, 1967;

Barry, 1970; Beckerman, 1970;

Levitt, 1971; R. Durand, 1975;

Kirby, 1976.

СУБРЕТКА

Франц.: soubrette', англ.: lady's maid, soubrette; нем.: Soubrette, Zofe; исп.: criada.

Субретка (от прованс. soubreto — дела- ный, напускной) — служанка или каме­ристка главного женского персонажа ко­медии. Служанки нередко присваивают себе право «поучать, образумливать» своих хозяев и бурно реагировать на их неразумные проекты (нащжмер, Дори- на или Туанетта у MOJIbEPA). Они не­редко буржуазного происхождения. Ка­меристки ближе к роли компаньонки своей хозяйки, нежели к положению слу­жанки (например, Маргон в «Ложных признаниях», Лизетт в «Игре любви и случая» МАРИВО). Они, не в пример слугам-мужчинам, редко заводилы в иг­ре, однако служат выяснению психоло­гии своих хозяек и изменению направле­ния интриги.

СУЩНОСТЬ ТЕАТРА

Франц.: essence du thtdtre; англ.:

essence of the theatre; нем.: Wesen des

Theaters; исп.: esencia del teatro.

* 1. Довольно мифическое исследова­ние, посвященное сущности и специ­фике театра (см.: Специфика театраль­ная\*), всегда одержимо велось крити­ческой мыслью. Рассматривая бесчис­ленные философии искусства теат­рального \*, ГУЙЕ указывает, например, что индуктивный метод, исходящий из совокупности произведений, стремит­ся обнаружить, «невзирая на различия, некую сущность, которая обосновала бы смысл существования и наметила бы фундаментальную структуру теат­рального произведения» (278, 1972:1063). Он рассматривает «прин­цип экономии и гармонии [...] как им­манентное правило театрального про­изведения».
  2. Однако подобная сущностная кон­цепция театра — всегда лишь эстетиче­ский и идеологический выбор среди многих других. Она абстрагируется от исторической относительности, стре­мясь к открытию вечной человеческой сущности. Достаточно ли глубоко укоре- нившихся в человеке антропологиче­ских потребностей (склонность к игре0, метаморфозам, к ритуалу \* и т. д.) для того, чтобы объяснить постоянство и разнообразие театральных начинаний в исторической и культурной эволюции? Точно так же многочисленные исследо­вания о-ртуальном или праздничном происхождении театра имеют скорее ан­тропологический, нежели эстетический интерес.Хотя и более технический поиск специфики кодов в театре \* и динамики знаков (см.: Знак театральный \*) позво­ляет, во всяком случае, не уступать со­блазну эстетического идеализма и апри­орного определения театра и театраль­ности\*.

•Другие коррелятивные понятия: Антропология театральная, Тео­рия театра, Эстетика театраль­ная.

•Дополнительная литература: Nietzshe, 1872; Appia, 1921; Bentley, 1957; Gouhier, 1957, 1968, 1972; Artaud, 1964a; Schechner, 1977; Barba et Savarese, 1986.

СЦЕНА

(От греч. skini — балаган, подмо­стки)

Франц.: sc^ne; англ.: stage; нем.:

ВШте; исп.: escenario.

* + 1. В эпоху зарождения греческого театра skene была клеткой или палаткой, при­строенной позади orchestra. Skene, orchectra, theatron составляют три осно­вополагающих сценографических эле­мента древнегреческого спектакля; ор­кестр или игровая площадка связывают сцену и публику.

Skene развивается в высоту, включая theologeon или игровую площадку богов и героев, и на поверхности вместе с про­сцениумом, архитектурным фасадом, предшественником стенного декорума, который позднее создаст пространство авансцены.

* + 1. На протяжении истории смысл тер­мина «сцена» постоянно расширялся: декорация, игровая площадка, место действия, временной отрезок в течение акта и, наконец, в метафорическом смысле — внезапное и яркое зрелищ­ное событие («устроить кому-либо сцену»).

СЦЕНА ДРУГАЯ

Франц.: autre scene; англ.: the other- scene; нем.: ein anderer Schauplatr, исп,: intra-escena.

См.: ПРОСТРАНСТВО ВНУТРЕННЕЕ, ФАНТАЗМА (ТЕАТР—)

СЦЕНАРИЙ

Франц.: scenario; англ.: scenario, screenplay, нем.: Szenarium; исп.: guion.

Этот итальянский термин, означающий «декорация», определял канву пьесы commedia dell' arte\*. Сценарии содер­жал указания относительно краткого содержания \*% действия, манеры испол­нения, в частности лацци\*. Слово «сце­нарий» в настоящее время употребля­ется только в кино, где содержатся по­добного же рода указания, за исключе­нием технических в отношении диало­гов актеров. Когда этот термин упот­ребляется (довольно редко) в театре, то, как правило, речь идет о спектак­лях, которые основываются не на ли­тературном тексте, но широко откры­ты для импровизации и в основном со­стоят из экстралингвистических сце­нических действий. В мизансценирова- нии текст иногда рассматривается как простой сценарий, как источник вдох­новения, текстовой материал, который не обязательно воссоздавать букваль­но; он служит предлогом для театраль­ного творчества. Отсюда недоразуме­ния относительно статуса текста и прав режиссера

•Другие коррелятивные понятия:

Скрипт, Текст драматургический, Текст и сцена.

'Дополнительная литература: Gross, 1974; Hornby, 1977.

СЦЕНИЧЕСКИЙ

Франц.: зсётдие; англ.: scenic, well staged, stagey; нем.: szenisch, buhnenwirksam, theatralisch; исп.: escenico.

* + - 1. Относящийся к сцене \*.
      2. Благоприятствующий театральной выразительности (синоним: драмати­ческий, театральный). Пьеса или пас­саж иногда чрезвычайно сценичны, то есть зрелищны, легко поддаются ми- зансценированию и игре.

СЦЕНОГРАММА

Франц.: scenogramma; англ.:

scenogramme; нем.: Szenogramm;

исп.: escenograma.

Хосе-Анхель ГОМЕС в своих работах (1968—1986) так определяет понятие театрального текста, выходящего за пределы драматургического (то есть лингвистического) и включающего ти­пографскую сторону, иллюстрации, цвет и т. д. Эти «сценограмматические» кнйги суть место, где смешиваются те­оретизирование и графическая практи­ка, направленные на то, чтобы, как в проекте книги МАЛЛАРМЕ, дать зри­мое представление о теории, которая была бы одновременно и записью са­мой постановки.

СЦЕНОГРАФИЯ

Франц.: sc4nographie\ англ.:

scenography, stagecraft; нем.:

Buhnenbild; исп.: escenografla.

Skenographia у древних греков — искус­ство оформления театра и живописная декорация, проистекающая из этой техники. В эпоху Возрождения сценог­рафия — техника, состоящая в разри­совке холста задника В современном смысле слова это наука и искусство ор­ганизации сцены и театрального про­странства Метонимически: собствен­но декорация, результат работы сце­нографа В настоящее время этим тер­мином все чаще заменяется слово «де­корация», когда хотят выйти за рамки понятия оформления, нередко еще прилагаемого к концепции театра как декорации. Сценография знаменует собой, таким образом, стремление быть письмом в трехплоскостном про­странстве (к которому следует доба­вить еще и временное измерение), а не просто искусством разукрашивания холста, чем довольствовался театр вплоть до натурализма. Театральная сцена не может рассматриваться как материальное осуществление пробле­матичных указаний сценических\*; она отказывается от роли всего лишь про­стой статистки в сравнении с заранее существующим и определяющим тек­стом.

* + - * 1. Письмо в пространстве

Если декорация помещается в двухмер­ном пространстве, материальным выра­жением которого является раскрашен­ный холст, сценография есть письмо в пространстве с тремя измерениями (как если бы происходил переход от живопи­си к скульптуре или архитектуре). Этот сдвиг сценографической функции свя­зан с эволюцией драматургии. Он соот­ветствует столько же автономной эво­люции сценической эстетики, сколько и глубокой трансформации понимания текста и его сценического воплощения. Долгое время считалось, что декорация должна материализовать правдоподоб­ные и идеальные пространственные ко­ординаты текста, как их замышлял автор пьесы во время ее написания: сценогра­фия заключается в том, чтобы дать зри­телю возможность локализовать и при­знать универсальное нейтральное место (дворец, площадь), пригодное для всех ситуаций и абстрактного определения вечного человека, оторванного от этни­ческих и социальных корней. В настоящее время, напротив, сценогра­фия рассматривает свою задачу уже не просто как идеальную и однозначную иллюстрацию драматургического тек­ста, но как средство, способное высве­тить текст и человеческое действие, изо­бразить ситуацию высказывания (а не фиксированное место) и определить смысл постановки в процессе обмена между пространством и текстом. Таким образом, сценография — это результат семиологической концепции постанов­ки: согласование различных сцениче­ских материалов, взаимозависимость этих систем, в частности образа и текста; поиск не «идеальной» и «точной», но на­иболее плодотворной ситуации выска­зывания для прочтения текста пьесы и связи между ним и другими театральны­ми приемами. «Сценографировать» — значит установить нужные соответствия и пропорции между пространством тек­ста и пространством сцены; структури­ровать каждую систему «в себе», а также с учетом другого в серии согласований и расхождений.

* + - * 1. Оригинальное письмо сцено1рафа

Получив новые полномочия, сценограф осознает свою автономию, оригиналь­ный вклад в создание спектакля. Неког­да лицо незначительное, от которого требовалось лишь разрисовать холст за­дника во славу актера или постановщи­ка, он облечен теперь важными полно­мочиями заполнения сценического, сценографического и театрального про­странства. Он учитывает все более и бо­лее широкие планы: сцену и ее конфигу- рацию, соотношение сцены и зала, включенность зала в театральное здание или социальный контекст, непосредст­венные подступы к игровой площадке и театральному зданию. Эта необходимость учитывать все про­странства и объемы нередко приводит сценографа к отходу от комплексного мизансценирования исключительно в собственную пользу — это тот случай, когда пространство сцены всего лишь предлог для развертывания декораций или поиска форм объемов и красок. Зна­менитых художников (ПИКАССО, МА­ТИССА, декораторов Русских сезонов начала века в Париже) прельщала воз­можность, невзирая на предостереже­ния режиссеров, стремившихся добить­ся в декорациях верных пропорций и за­ботящихся о создании общего смысла представления, свободного самовыра­жения и «театральной экспозиции» их произведений, соблазн великого эсте­тизма декорации, прекрасной самой по себе.

Несмотря на крайнее разнообразие со­временных поисков сценографии, мож­но перечислить их некоторые тенден­ции.

* Слом фронтальности и итальянской коробки ради открытия сцены зритель­ному залу, приближения зрителя к дей­ствию. Итальянская сцена действитель­но воспринимается как анахронизм, так как основана на остраненном, иллюзио­нистском восприятии. Этот отказ, кста­ти, не исключает массового возврата к той же самой сцене ради эксперимента в области иллюзии, фантазма\* и всеобъ­емлющей машинерии: инверсия полная, ибо итальянская сцена перестала быть убежищем правдоподобия, став ориен­тиром разочарования и фантазма.
* Открытие пространства и умножение точек зрения с целью сделать относи­тельным унитарное и застывшее восп­риятие, распределить публику вокруг, а иногда внутри театрального представле­ния.
* Приспособление сценографии к нуж­дам актера и специфического драматур­гического проекта.

— Реструктурирование декорации, пу­тем базирования ее попеременно в про­странстве, на предмете, костюме — на чем угодно, что выходит за пределы за­стывшего видения одной поверхности. —Аннигиляция сценографии: благодаря применению очень легких и мобильных материалов сцена используется как бу­тафория и «продолжение» актера. Свет и игра прожекторов способны создавать в темноте любое место и атмосферу. В любой современной театральной практике сценография уже не есть обя­зательный элемент в виде старинного рисованного холста, а динамичный и многофункциональный элемент теат­рального представления.

3. Сценографические ориентиры

Вместо того чтобы давать неминуемо неполный список виднейших сценогра­фов XX в., отметим основополагающую роль Адольфа АППИА (1862—1928) и Эдварда Гордона КРЭГА (1872—1966). В их творчестве сценография впервые ут­верждается как душа театрального пред­ставления: более, чем художники-деко- раторы, АППИА и КРЭГ — реформато­ры театра, талантливые создатели все­объемлющей концепции мизансцени­рования; более, чем конкретными до­стижениями в области сценографии, по­служившими в реально осуществленных постановках, эти художники значитель­ны в своих эскизах, проектах, теоретиче­ских разработках. Оба выступают про­тив натуралистической постановки, пре­вращающей среду в миметический и пассивный образ действительности; они против, например, концепции АНТУА- НА, считавшего, что именно среда опре­деляет движения персонажей, а не нао­борот (20, 1903:603). В эстетике АП­ПИА и КРЭГА центром сценографии становятся дыхание пространства и его ритмическое значение; сценография не является застывшим двухмерным объ­ектом, но живым организмом, подвласт­ным времени, музыкальному темпу, ва­риациям света Сценография (о декора­ции уже нет речи, это слово слишком отдаетживописью) рассматривается как смысловой универсум, который не толь­ко не иллюстрирует и не повторяет текст, но позволяет увидеть и услышать его как бы изнутри (влияние символизма). КО­ПО пишет, что АППИА «научил нас, что музыкальная длительность, которая ок­ружает действие пьесы, управляет им, одновременно порождает развивающе­еся пространствоДля него искусство постановки в буквальном смысле слова — не что иное, как конфигурация текста или музыки, ощутимая благодаря живо­му действию человеческого, тела и его реакций на сопротивление, сконструи­рованных плоскостей и объемов. Отсю­да исключение на сцене любой неоду­шевленной декорации, рисованного холста и первостепенная роль такого ак­тивного элемента, как свет (Comoedia, 12 марта 1928).

Творчество АППИА, кроме его книг (21, Постановка ватоеровской драмы, 1895; Die Musik und die Inszenierung, 1899; Со­зидание живого искусства, 1921), вклю­чает сотню эскизов декораций к операм (ВАГНЕРА), пьесам (ШЕКСПИРА, ИБ­СЕНА, ГЁТЕ) и «ритмическим про­странствам» для ЖАК-ДАЛЬКРОЗА. Искусство мизансценирования, считает АППИА, есть искусство проецирования в Пространстве того, что драматург не смог спроецировать во Времени. Актер не заключен более в стесняющую его среду, начертанную на фиксированном неподвижном холсте; он в центре про­странства, ожившего благодаря свету. Сценография конструирует сплошные, но недолговечные и поддающиеся пере­стройке объемы; лестницы, подиумы, порталы, опоры, передвижные темные места не подавляют актера, они вписы­вают человеческое тело в музыкальный и архитектурный порядок. Таким обра­зом, пространство — мысленно создава­емый пейзаж, совершенная архитектура; мечта и музыка приобретают форму, идея — материальность, текст оживает в ритмизированном универсуме про­странства и времени. КРЭГ разделяет с АППИА принцип от­каза от исторической точности, мизан­сцены, расстроенной актером-звездой премьером или живописной иллюстра­цией; он восхищается глобальным ис­кусством ВАГНЕРА, верит в независи­мость сценографии и динамический синтез элементов представления: «Ис­кусство театра — это не игра актеров, не пьеса, не постановка, не танец, оно фор­мируется из составных элементов; жес­та, являющего собой душу игры слов, со­ставляющих корпус пьесы; линий и кра­сок, одушевляющих декорации; ритма, создающего пространство танца» (21, 1921:115). АППИА отводит актеру цен­тральную роль в ритмизировании, про­странстве и времени; КРЭГ тяготеет к нейтрализации актера, которая приво­дит к теории сюрмарионетки, задуман­ной не для того, чтобы заменить актера, но чтобы избежать «невольных призна­ний» человека во власти эмоций, случай­ности, импровизационности, свойст­венной живой материи. Со времени этого основополагающего открытия АППИА и КРЭГА XX в. осва­ивается в сценографическом простран­стве. Сменяют друг друга эксперименты и стили. И прежде всего русские конст­руктивисты, которые, подобно ТАИРО­ВУ (1885—1950) и его Камерномутеатру (1923), структурируют пространство на основе плоскостей линий и кривых, пре­вращающих сцену в игровую машину. В отличие от эстетизма, приверженного как ритмизированному пространству, так и воинствующего конструктивизма русских сценографов, Жак КОПО (1879—1949) предлагает вернуться к го­лой сцене, к театру подмостков, в кото­ром имеется «отрицание любой маши- нерии» и предоставление актеру и жесту первого и последнего слова Сценогра­фия должна подчиняться проекту поста­новки, которая служит тексту и эскизу драматического действия. Антиподом этой аскетической эстетики является эс­тетика Русских сезонов ДЯГИЛЕВА, с триумфом проходивших в ПАРИЖЕ в начале 1909г., когда декорации и костю­мы создавались Львом БАКСТОМ при участии ГОНЧАРОВОЙ и ЛАРИОНО­ВА: Буйство красок (красное, оранжевое, желтое, зеленое), русские фольклорные мотивы придают необычную живопис­ность декорации, а тем более костюмам певцов, танцовщиков и хористов. В том, что именуется «театром живописцев», сценография рискует (даже если это изысканный риск) потерять контроль над живописной стороной в пользу об­щей экспозиции полотен, которые со сценическим действием соединяет лишь слабая связь. Не менее поражают работы таких участвовавших в Русских сезонах художников, как ПИКАССО («Парад» САТИ, 1917), МАТИСС («Со­ловьиная песнь» СТРАВИНСКОГО, 1920), Фернан ЛЕЖЕ («Сотворение ми­ра» Дариуса МИЛО, 1923), БРАК («До­кучливые» ОРИКА, 1924; «ТАРТЮФ» МОЛЬЕРА, 1950), УТРИЛЛО («Луиза» ШАРПАНТЬЕ, 1950), ДЮФИ («Бык на крыше» Д. МИЛО, 1920; «Гаврские об­рученные» САЛАКРУ, 1944), ДАЛИ («As you like it», 1848), MACCOH («Мертвые без погребения» САРТРА, 1946). Сегод­ня, кажется, театральным художникам живется труднее; нередко они вновь об­ращаются к традициям декораторов-ил­люстраторов, за исключением тех, кто работает в тесном сотрудничестве с од­ним и тем же режиссером (Р. ПЕДУЦ- ЦИ и П. ШЕРО, Р. АЛЛИО и Р. ПЛАН- ШОН, И. КОКОШ и А. ВИТЕЗ, И. СВО­БОДА и О. КРЕЖКА, В. МИНКС и П. ЗАДЕК, Ж АЙО и К. М. ГРЮБЕР). Од­нако в моменты расцвета современной сценографии художники-декораторы сумели вдохнуть жизнь в пространство, оживить время и игру актера в совокуп­ном творческом акте, когда трудно вы­членить режиссера, осветителя, актера или музыканта

'Дополнительная литература: Bablet, 1965, 1975; Rischbieter et Storch, 1968; Badenhausen et Zielske, 1974; Pierron, 1980.

СЦЕПЛЕНИЕ

Франц.: enchatnement; англ.: scene order, нем.: Szenenfolge; исп.: encadenamiento.

* 1. Связь между эпизодами фабулы; спо­соб, с помощью которого обеспечивает­ся соединение сцен в пьесе, координи­рующий и подчиняющий необходимому ритму различные сценические системы в постановке, а также помогающий пе­реходу от одного действия к другому. В иллюзионной (см.: Иллюзия •) драматур­гии (классической, романтической или натуралистической) пьеса рассматрива­ется как тематическое и актанциальное поступательное движение, в котором сцепления должны быть и эффективны­ми и малозаметными:узлов \*, связываю­щих их, не должно быть видно.
  2. Сцепление выступает иногда как мо­тив\* (текст, музыкальная или танце­вальная интермедия, комментарий), имеющий целью обеспечить связь меж­ду двумя сценами (сцепление, осущест­вляемое эпическим рассказчиком, кон­ферансье в цирке или в мюзик-холле).

•Другие коррелятивные понятия:

Анализ повествования, Драмати­ческое и эпическое, Связки сцениче­ские.

СЮЖЕТ

Франц.: trame, sujet; англ.: thread of the plot, plot line, subject; нем.: Handlungsfaden, Subjekt; исп.: trama, asunto.

См.: ИНТРИГА, ФАБУЛА

СЮРМАРИОНЕТКА

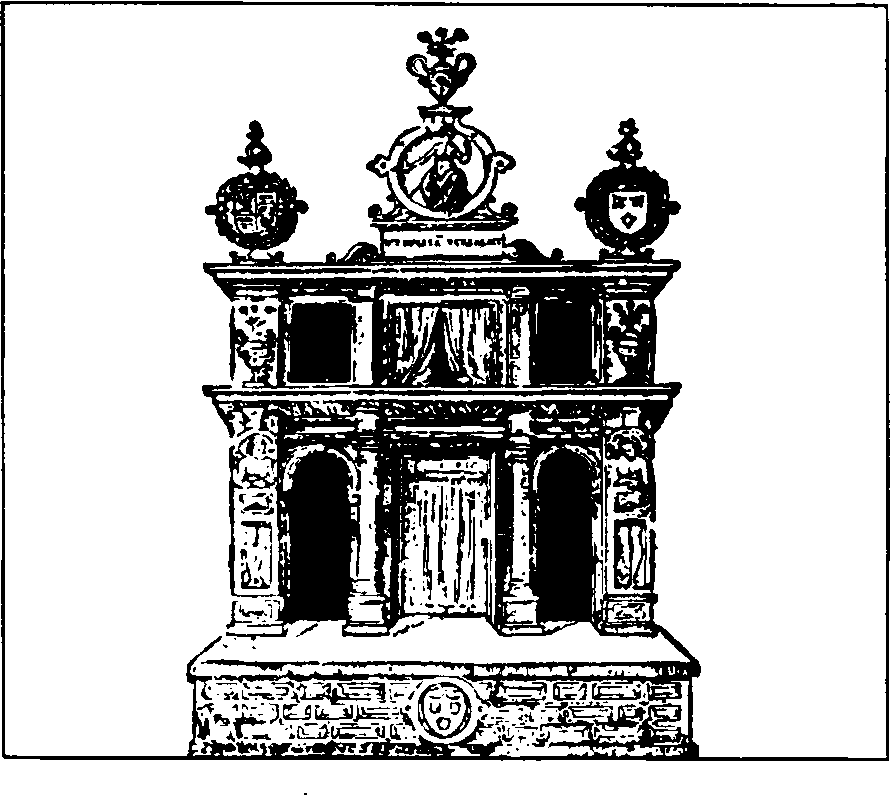
Франц.: sur-marionnette; ацгл.: liber-marionette; нем.: Uber- marionette; исп.: uber-marionette.

Определение, данное Э. Г. КРЭГОМ ак­теру, которого он желает видеть в распо­ряжении режиссера: «Актер исчезнет, на его месте мы увидим неодушевленный персонаж, который будет называться сюрмарионетка, пока не завоюет более славное имя» (162, 1911:72). Подобная концепция означает завершение теат­ральной традиции, стремящейся полно­стью контролировать постановку и под­чинять живой материал интеллектуаль­ной антрепризе руководителя. Эта тра­диция восходит по крайней мере к «Па­радоксу об актере» ДИДРО, где актер за­ключается в огромный ивовый манекен, душой которого он является (183, 1773:406).

'Дополнительная литература:

Kleist, 1810; Stanislavski, 1963,

1966; Bensky, 1971.



ТВОРЧЕСТВО КОЛЛЕКТИВНОЕ

Франц.: cHation collective; англ.: collective creation; нем.: koUektive Albeit, KoUektivarbelt\ исп.: creacidn colectiva.

1. Творческий метод

Коллективным творчеством может считаться спектакль авторство кото­рого принадлежит не одному человеку (драматургу или режиссеру), а группе, занятой сценической деятельностью. Текст здесь часто фиксируется лишь в результате импровизаций, в ходе репе­тиций, где каждый участник предлагает свои варианты. Драматургическая ра­бота в данном случае заключается в по­этапном следовании за этой работой;

вмешательство в общий замысел про­исходит только посредством «опытов и заблуждений». Драматургическое со­творчество доходит до того, что каждо­му актеру предоставляется возмож­ность самостоятельно искать материал для своего персонажа (театр «Аквари­ум») и присоединяться к ансамблю только в самом конце работы. Для окончательного создания фабулы ста­новится необходимым поиск истори­ческого, социологического и пластиче­ского характера (Театр Солнца в рабо­те над представлениями о революции 1789—1793 гг.). Случается, что актер начинает с чисто физического и экспе­риментального приближения к своему персонажу, выстраивая свою часть фа­булы из gestus\*а персонажа (пантоми­мы).

В какой-то момент в работе труппы на­ступает необходимость в координации импровизированных элементов: когда вмешивается драматург\* и режиссер. Однако необходимость такого рода обобщений и централизации вовсе не требует непременного выбора одного лица, выполняющего функции режиссе­ра, но побуждает труппу к стилистиче­скому и повествовательному соедине­нию имеющихся набросков, к стремле­нию создать «коллективную» постановку (если такая формулировка не противо­речит реальности).

Подобный метод работы распространен сегодня в экспериментальном театре, но он требует для выполнения поставлен­ных задач чрезвычайно высокой и мно­гогранной профессиональной подготов­ки его участников.

2. Социологические причины появления метода

Эта форма творчества появилась в 60— 70-е гг. Она связана с особой социоло­гической атмосферой этих лет, которая поощряла творчество индивидуума внутри группы ради того, чтобы осво­бодиться от «тирании» автора, текста, режиссера, всех тех, кто стремился к единовластию и особому праву прини­мать любые эстетические и идеологи­ческие решения. Это движение также связано с новым осознанием ритуаль­ного и коллективного аспекта теат­ральной деятельности, с тяготением людей театра к импровизации, с выра­зительностью языка жестов, свободно­го от слов, и, наконец, со стремлением к несловесным способам коммуника­ции. Это была также реакция против разделения труда, специализации и технологизации театра. В политиче­ском смысле выдвижение метода кол­лективного творчества появляется вме­сте с ростом требований искусства, со­зданного массами и для масс, прямой демократии и самоуправления трупп. Дело доходит до попытки соединения театра и жизни как в «Ливинг театре» или «Перформанс групп»: жить — это не значит «заниматься театром», но воплощать театр каждодневно. Выдви­жение на первый план группы полно­стью снимает ореол священнодействия с понятия создания шедевра («Пора покончить с шедеврами», — провозгла­шал А. АРТО): если искусство везде, каждый в состоянии за него отвечать, и только группа может овладеть разны­ми его гранями в творческом акте.

3. Творческий метод

Во время импровизаций актер не сразу приближается к своему персонажу, но экспериментирует в области его пласти­ческих характеристик (gestus\*). В ре­зультате актер находит множество под­ходов к выбранной теме, и, таким обра­зом, режиссеру трудно произвольно уни­фицировать и упрощать его находки. В конце работы драматург (в техническом значении литературного и театрального консультанта) или «лидер» труппы (atiimateur) могут лишь высказать свое мнение о материале, подготовленном актерами, перегруппировать его, срав­нить повествовательные наброски, предложить общие принципы будущей постановки с одобрения большинства актеров. Динамика развития труппы и способность каждого подняться над своим частным видением становятся определяющими для успеха коллектив­ной постановки.

4. Очевидные результаты и сложности этого понятия

Коллективное творчество лишь рас­крывает и обобщает забытую истину: в ходе подготовки спектакля театр есть искусство в высшей степени коллектив­ное, есть осуществление взаимодейст­вия между техническими средствами и различными сценическими языками. «Фабулу излагает, выражает и представ­ляет весь театр как целое, весь коллектив — актеров, режиссеров, художников, ко­стюмеров, музыкантов и хореографов. Все они объединяют свои усилия в одном общем деле, не теряя, однако, при этом своей самостоятельности» (БРЕХТ. Ма­лый Органон для театра, §70). БРЕХТ определяет здесь коллективное творче­ство как обобществленное знание, но его можно рассматривать также и как пере­вод языка в дискурс значимых систем в сценическом высказывании: постанов­ка не является речью одного (будь то дра­матург, режиссер или актер), но есть бо­лее или менее заметный отпечаток речи коллективной. Таким образом, мы пере­ходим от социологического определе­ния коллективного творчества к эстети­ческому и идеологическому — творче­ский коллектив, имея в виду под коллек­тивностью смысл и субъект театрально­го высказывания (представления). Со­временный кризис теории коллективно­го творчества нельзя объяснить только возвращением к авторскому театру, тек­сту и театру как институту после коллек­тивистской эйфории 1968 г. Он связан также с тем, что в любом случае индиви­дуальная творческая тема не может быть унифицирована и независима, она зву­чит и в коллективном творчестве, и в творчестве одного артиста. С этой точки зрения опера, жанр, создаваемый мно­жеством «сверхспециалистов», парадок­сальным образом предстает сегодня как в высшей степени коллективное творче­ство, как с позиций отдельных составля­ющих, так и спектакля в целом, «приво­дящего в движение одновременно ог­ромное множество значений, чувствен­ных удовольствий, включая и возмож­ность для публики в некотором смысле наслаждаться самой собой» (БАРТ, 59, 1981:178).

'Дополнительная литература:

Revue d'estMthique, 1977; Chabert,

1981.

ТЕАТР АБСУРДА

Франц.: tMdtre de Vabsurde; англ.: theatre of the absurde; нем.: absurdes Theater, исп.: teatro del absurdo.

См.: АБСУРД

ТЕАТР АГИТПРОПА

Франц.: thtdtre d'agit-prop; англ.: agit-prop theatre; нем.: Agit-Prop Theater, исп.: teatro de agitacidn.

1. Театр агитпропа (термин произошел от слов агитация и пропаганда) представ­ляет собой форму анимации\* (театраль­ного действия), имеющую целью вы­звать интерес публики к социальной или политической ситуации. Он появился после Великой Октябрьской революции 1917 г. и получил особое развитие в СССР и в Германии после 1919 г., вплоть до 1932—1933 гг. (провозглашение со­циалистического 1>еализма Ждановым, приход к власти Гитлера). Он не имел большого успеха во Франции, ибо Рабо­чая сцена долго не просуществовала.
2. У театра агитпропа далекие предки: так, например, уже иезуитский театр ба­рокко, аутосакраментальный испанский театр призывали к действию. Однако агитпроп гораздо более радикален в сво­ем стремлении служить политическим инструментом идеологии, которая либо находится в оппозиции (как в Германии или в США), либо прямо пропагандиру­ется властью (Россия 20-х гг.). Это ярко выраженная левая идеология: критика господства буржуазии, распространение марксизма, попытки построения социа­листического или коммунистического общества. Основное противоречие этого критического движения состоит в том, что оно находится то на службе у полити­ческого курса, победы которого оно до­бивается (как в Германии), то во власти спущенных сверху директив, которые театр обязан пропагандировать и торже­ству которых он призван был способст­вовать (как в СССР). В соответствии со своим политическим положением агит­проп должен создавать новые формы и дискурсы или проводить в жизнь про­грамму, которую он необязательно вы­рабатывал сам и от опеки которой, воз­можно, хотел бы освободиться. Отсюда непрочность и разношерстность этого гибридного жанра, одновременно теат- ального и политического. . Будучи связанным с политической действительностью, агитпроп полагает себя прежде всего идеологической дея­тельностью, а не новой артистической формой; он провозглашает стремление к немедленному действию и именует себя «агитационной игрой вместо театра» или «информацией, усиленной сценически­ми эффектами». Его пунктуальные и не­долговечные выступления дают мало материала исследователю: текст являет­ся только одним из средств, призванных затронуть политическое сознание, его усиливают максимально ясные и пря­мые жестикуляционные и сценические эффекты. Отсюда тяготение такого спектакля к цирку, пантомиме, пере­движному театру.



Отдавая предпочтение легкодоступному и зрелищному политическому сообще­нию, агитпроп не уделяет достаточно ни времени, ни средств для создания нового жанра и идеального образца, нередко это лишь «дорожный каток» (Ф. ВОЛЬФ), которому тонкости чужды. Его формы и заимствования столь же неустойчивы, как и содержание: они сильно варьиру­ются в зависимости от страны и различ­ных культурных традиций. Чаще всего «агитпроповцы» опираются на одну из традиций, критикуя ее изнутри, — это commedia dett'arte\*, цирк, мелодрама Та­кие «низшие» жанры, как цирк или пан­томима, успешно поддаются обновле­нию, ибо нередко весьма «популярны» и предоставляют привычную форму для разного рода нового и даже революци­онного содержания. Когда пьеса доста­точно разработана, чтобы рассказать ис­торию в лицах, она содержит прямую и упрощенную интригу, из которой следу­ют очевидные выводы. Дидактическая пьеса, представляющая «усложненную» форму агитпропа, наиболее известным сочинителем которой был БРЕХТ, также отвечает простым и упрощенным кри­териям. «Живая газета» сообщает ново­сти в критическом освещении, обраща­ясь к протагонистам. Сюжетом для пьес агитпропа служат также монтаж или политический обзор, состоящие из от­дельных номеров и «информационных сообщений», которым слегка придается драматическая форма Хор\* чтецов или певцов резюмирует и внушает полити­ческие уроки или лозунги. Иногда обре­тает свои права искусство: агитпроп вдохновляется авангардом или вдохнов­ляет сам его различные течения (футу­ризм, конструктивизм), мобилизует та­ких художников, как МАЯКОВСКИЙ, МЕЙЕРХОЛЬД, ВОЛЬФ, БРЕХТ или ПИСКАТОР (последний поставил на сцене для Германской коммунистиче­ской партии ревю «Ротер Руммель»). 4. Агитпроп появился внезапно, в мо­мент острого политического кризиса, когда гуманистическое и «буржуазное» наследие оказалось непригодным и ус­таревшим; он сходит со сцены сразу же, как только ситуация стабилизируется (в эпоху фашизма, сталинизма, но также и при либеральном строе, способном пе­режить все удары) и власть не терпит более инакомыслия. С другой стороны, как только сообщение устарело, агит­проп имеет тенденцию к назидательно­сти; его схематизм и манихейство неу­местны или вызывают улыбку вместо того, чтобы помогать публике идеологи­чески «расти». Именно для того, чтобы избежать этого подводного камня, но­вые формы (театр Герильи \*, творчест­во коллективное \* таких трупп, как «Теат- ро Кампезино», «Сан Франциско мим труп», «Бред энд Пап пет», «Аквариум» и др.) стараются избавляться от схематиз­ма и заботиться о художественной сто­роне своего радикального политическо­го дискурса, очевидно поняв, что послед­ний, как бы ни был справедлив и актуа­лен, может быть убедительным на сцене или на площади лишь при условии, что актеры понимают эстетические пара­метры, силу театральности текста и его воплощения.

'Другие коррелятивные понятия: История, Участие.

'Дополнительная литература: Theatre d'Agit-Prop... (le), 1978; тексты немецкого агитпропа в «Deutsches Albeit ertheater, 1918— 1933%.

ТЕАТР-АРЕНА

Франц.: thedtre en rond; англ.: theatre in the round, arena theatre; нем.: Rundtheater,Arenabiihne; исп.: teatro circular.

Театр, в котором зрители размещены вокруг игровой площадки, как в цирке или на спортивном представлении. Этот тип сценографии, использовавшийся в средние века для представления мисте­рий, вновь обрел популярность в XX в. (М. РЕИНХАРД, А. ВИЛЛЬЕ, 673, 1958); он позволяет не только объеди­нять присутствующих в восприятии спектакля, но прежде всего вовлекать их в действо для эмоционального участия.

ТЕАТР БЕДНЫЙ

Франц.: thedtre pauvre; англ.: poor theatre; нем.: armes Theater, исп.: teatro pobre.

Термин, придуманный ГРОТОВСКИМ (287, 1971) для определения его стиля режиссуры, основанной на крайней эко­номии сценических средств (декораций, аксессуаров, костюмов) и заполняющей эту пустоту огромной интенсивностью игры и углубленными отношениями между актером и зрителем. «Спектакль построен на принципе строгой автар­кии. Общая норма следующая: запреща­ется вводить в спектакль что бы то ни было из того, что не присутствовало в нем с самого начала В театре имеется определенное количество людей и ве­щей, которых должно быть достаточно, чтобы в представлении справиться с лю­бой ситуацией. Они порождают пласти­ку, звук, время и пространство» (287, 1971:266).

Эта тенденция к бедности ярко выраже­на в современной режиссуре (П. БРУК, 120, 1968; театр «Аквариум», «Ливинг театр») по причинам скорее эстетиче­ским, чем экономическим. Спектакль целиком выстраивается вокруг несколь­ких базовых знаков с помощью жестику­ляции, которая, опираясь на ряд услов­ностей, очень быстро устанавливает рамки игры и характеристику персона­жа Из представления стремятся убрать все, что не является строго необходи­мым; спектакль опирается только на си­лу текста и физическое присутствие ак­тера.

ТЕАТР БУЛЬВАРОВ

Франц.: theatre de boulevard, англ.: boulevard theatre', нем.: Вой- levardtheater, исп.: teatro de bulevar.

«Бульваром» называли в XIX в. знамени­тый бульвар дю Крим (разрушенный в 1862 г.), бульвар Сен-Мартен и дю Тампль, где на сценах Гёте, Амбипо, Фю- намбюль разыгрывались спектакли о всевозможных злодеяниях и сентимен­тальных подвигах: мелодрамы, панто­мимы, феерии и акробатические пред­ставления, буржуазные комедии (СКРИБ), уже в те времена критикуемые

S

божественной интеллигенцией, егодня театр бульваров — совершенно другой жанр, чисто развлекательное ис­кусство, унаследовавшее от своего ме­лодраматического предка умение раз­влекать с небольшими затратами интел­лекта Он представляет собой важный в количественном и финансовом отноше­нии сектор, находящийся в стороне от изысканных форм «Комеди Франсез», от экспериментального театра и популяр­ных жанров уличного театра Специали­зируется на легких комедиях, написан­ных модными авторами для мелкобур­жуазной или буржуазной публики с со­вершенно традиционным эстетическим и политическим вкусом. Эти пьесы ни­когда никого не будоражат и не бывают оригинальными. «Бульвар» — это одно­временно тип театра, репертуар и стиль игры, которые ему присущи. Шопуляр- ные авторы «Бульвара»: А. РУСС ЕЙ, БАРИЛЛЕ и ГРЕДИ, <6. ДОРЕН, Ж. ПУ- АРЕ, а до них: ФЕЙДО, ЛАБИШ, БУР­ДЕ, КУРТЕЛИН, даже РОСТАН. Всем им повезло, что в их пьесах были заняты великие и знаменитые актеры, такие, как КОКЛ ЕН, РЕМЮ, П. ФРЕНЕ, П. БРАС- СЁР.)

* 1. Драматургия «бульвара»

С точки зрения драматургии бульварная пьеса—итог эволюциид»/?ошо сделанной пьесы\*, мелодрамы\* и драмы буржуаз­ной \*, общим свойством которых являет­ся крепкая, добротно увязанная драма­тическая структура, в которой конфлик­ты разрешаются без неожиданностей. Фабула неизменно оказывается неколе­бимо конформистской, хотя иногда и выглядит угрожающей порядку, пьеса «щекочет», намекая на возможную утра­ту моральных и финансовых ценностей, но не потрясает буржуазию. Эта домаш­няя трагикомедия, на радость любому члену семьи, вертится вокруг вечного рокового треугольника Мадам, Мсьё и Любовник (или Любовница). Топогра­фическая особенность: нередко в шкафу обнаруживается Мсьё или Любовник Мадам в кальсонах. Но сегодня этот тре­угольник пытается приспособиться к современному вкусу (тема гомосексуа­лизма, робкое появление инфантильных и немощных людей, вечный конфликт поколений между богачом и хиппи). Пьеса остается хорошо сделанной пье­сой, форма и концовка которой не пред­полагают неожиданностей.

* 1. Тематика

«Бульвар» старается привлечь «кокет­ничающими» темами, которые никогда не ставят под сомнение важнейшее со­общество, связывающее автора, спек­такль и публику: если в спектакле и смеются над милыми буржуазными не­достатками (нередко именуемыми «ти­пично французскими» чертами харак­тера), то лишь для того, чтобы в конеч­ном счете признать их вечную граж­данскую ценность. В самом деле, ни­когда анализ экономического и идео­логического устройства не потревожит праздник и радость жизни этих симпа­тичных средних французов, разъезжа­ющих в «мерседесах». Даже люди из народа, которые отваживаются про­никнуть в этот фривольный мир (про­стодушная бонна-испанка, заика поч­тальон, тщедушный водопроводчик и другие славные безобидные создания), очарованы сладкой жизнью этого сало­на. Изображая только блестящую по­верхность социальной жизни (салон­ные беседы, спальня или загородный дом), авторы избегают рискованных и волнующих тем, к тому же обеспечива­ют себе прочное алиби в виде юмора, трезвых слов авторских\* о молодежи или безумии современного мира в со­провождении легких, но достигающих цели шуток. Театр бульваров, посеще­ние которого можно сравнить с посе­щением коктейля, Фоли-Бержер или с подъемом на Эйфелеву башню, куда телепередача «Сегодня вечером в теат­ре» приглашает нас регулярно, без со­мнения, является жанром, прижив­шимся в богатых кварталах и изыскан­ных умах. Сохраняя все ту же идеоло­гическую консервативную функцию, он обладает искусством приспосабливать­ся к вкусам времени, обращаясь к псевдосмелым темам (поверхностный эротизм, гомосексуализм, как в «Клетке для сумасбродок», «бунт наследников», адюльтер как стиль жизни), а также способностью казаться вечно новым и оправдывать глупость «смехом спра­ва».

3. Буржуазный стиль

Стиль игры (не решаясь сказать «стиль постановки») всегда приятный: актеры, превосходные комедианты, стараются точно изобразить особенности поведе­ния, знакомые публике: вращение гла­зами, размахивание руками, лихора­дочность передвижений, полные наме­ка паузы и молчание. Фатическая фун­кция подвергается тяжкому испыта­нию, ибо необходимо, чтобы у публики не оставалось ни времени, ни желания «выйти из игры». В этом «салонном на­турализме» все должно казаться в вы­сшей степени достоверным: элегант­ность обстановки, тонкий вкус и не­брежная роскошь интерьеров, «где все как у людей», буржуазный комфорт ми­ра, близкого настолько, чтобы зритель мог без страха стремиться к нему и чувствовать себя как дома. Данный социологический срез должен быть бе­зупречным и в то же время обеспечи­вать идеологическое признание и про­буждать мечту о продвижении по об­щественной лестнице. Театр бульвара — это ненавязчивый агитпроп благопо­лучных людей.

ТЕАТР БУРЖУАЗНЫЙ

Франц.: thttore bourgeois; англ.:

bourgeois theatre; нем.: bUrgerliches

Theater; исп.: teatro burgu6s.

1. Негативный театр

Это выражение часто употребляется се­годня для пренебрежительного обозна­чения репертуара театра бульваров возникшего в экономической структуре максимальной рентабельности и своей тематикой и ценностями обращенного к «мелкобуржуазной» публике, готовой дорого платить за потребление близких ей идеологии и эстетики. Таким образом, термин «буржуазный театр» скорее нега­тивный, ибо употребляется чаще всего сторонниками совершенно другого те­атра, экспериментального и воинствую­щего. Как в лозунге или ругательстве, нелегко определить его семантическое поле; термин отражает идеологическую оппозицию, отвергающую чисто эстети­ческие категории, и обозначает с по­мощью абсолютно негативного понятия политического противника Вот как об этом пишет П. БУРДЬЁ в книге «Разли­чие. Социальная критика суждения» (110, 1979:16): «Театр разделяет и раз­деляется сам: оппозиция между театром правого берега и театром левого берега (Сены), между буржуазным театром и театром авангарда одновременно эсте­тическая и политическая». Однако в XVIII в. буржуазная драма хотела быть оппозиционной и даже революционной, так как выражала интересы восходяще­го класса, непримиримого противника аристократических ценностей класси­ческой трагедии, действующие лица ко­торой — антиподы буржуазной семей­ной ячейки. В XIX в. буржуазная драма в своей изящной (романтическая драма^ или народной (мелодрама\* и водевильт) форме становится образцом драматур­гии, в которой торжествуют дух пред­приимчивости и новые буржуазные ми­фы. Но с приходом нового класса, прямо восстающего против интересов буржуа­зии, буржуазный театр обретает совер­шенно иной смысл и становится, как, на­пример, у молодого БРЕХТА, синони­мом драматургии «ширпотреба», осно­ванной на гипнозе и воспроизводстве господствующей идеологии. Своими те­оретическими изысканиями БРЕХТ способствовал закреплению главным образом негативного образа буржуазно­го театра, что, однако, не мешает послед­нему продолжать процветать и отожде­ствляться в сознании широкой публики с театром в высшем смысле этого слова и представлять две трети общей теат­ральной продукции на сценах больших городов мира

2. Церемониал буржуазного театра

Это прежде всего образ богатого театра, где не скупятся на используемые мате­риалы: золото и бархат, вечерние туале­ты, декорации и роскошные костюмы; где играют известные и прославленные актеры, ставят пьесы, легкие для пони­мания и усыпанные внушающими дове­рие словами авторскими\* и стереотипа­ми. В этих театрах непременно идут ма­ленькие буржуазные драмы, в которых рассказывается о разобщенной семье, об адюльтере, конфликте поколений и «естественном» изяществе честных лю­дей. Это не исключает критики буржуаз­ного образа жизни, «вызова буржуа», ког­да в какое-то мгновение социального катарсиса, соответствующего культур­ному кругозору зрителя, ему дают по­нять, что он может если не погибнуть, то во всяком случае потерять все, чем рас­полагает. К счастью, закон жанра требу­ет, чтобы буржуа владел «искусством де­шево отделаться» (по названию статьи ПУАРО-ДЕЛЬПЕША о театре бульва­ров) и чтобы «трагическое» в его сущест­вовании в конце концов улаживалось. Так же как и два века назад, когда буржу­азная и семейная драма «похоронила» трагедию и аристократическую индиви­дуальность, сегодня буржуазный театр присутствует при рояедении «кулинарно­го искусства», основанного на богатстве и экспрессивности, где все поддается ко­личественному учету (цена билета опла­чивает богатство декораций, костюмов, высокие чувства, пот, слезы и смех).

3. Противоречивое понятие

Если отойти от этой карикатурной формы театра, спрашивается, может ли современный театр легко избавить­ся от эпитета «буржуазный», ибо этот термин отныне употребляется не как лозунг, а как историческое понятие? Действительно, каким образом драма­тургия (а не только буржуазная система театрального производства) может уйти от буржуазного индивидуализма, когда вся эволюция театра, начиная с древнегреческой трагедии, включая эпоху европейского классицизма, при­водит к изживанию трагического в борьбе человека с судьбой, к восста­новлению конфликта между людьми, характерами (МОЛЬЕР), типажами (мелодрама) или условиями (ДИДРО). До тех пор пока какой-либо другой тип общества, к примеру социалистиче­ский, не перераспределит ценности, которые не будут иметь ничего общего с буржуазными вкусами и идеологией, не останется ли театр привязанным к так называемой буржуазной культуре? Сколько направлений авангарда, кото­рый якобы порвал с буржуазным виде­нием мира и его способом производст­ва, остаются тем не менее связанными с ним, несмотря на все свои отрицания и отлучения. И наоборот, спрашивает­ся, достаточно ли будет обществам, превзошедшим капитализм, дать новое название театру (например, «социали­стическая драматургия» в ГДР и СССР), чтобы превзойти мелкобуржу­азное наследие и мышление? Кажется, именно поэтому другие театральные «антибуржуазные» формы обращены к абсолютно противоположным при­емам: театр агитпропа театр ули­цытеатр герильи\*, хэппенинг\*, раз­личные течения постмодернизма На­оборот, буржуазный театр становится иногда достаточно тонким, чтобы заиг­рывать с авангардом (С. ГИТРИ, А. РУССЕН, Э. ИОНЕСКО, А. ПИНТЕР и некоторые авторы кафе-театра\*) или создавать «умный бульвар» (БУР­ДЕ, АНУЙ, ДОРЕН). Дело в том, что буржуазный театр не всегда и необяза­тельно бывает глупым и ему даже уда­ется создавать собственную сатиру (ДОРЕН, ОБАЛЬДИЯ), чтобы скорее оправдаться и переманить противника, избрав мишенью своего сарказма «ан­гажированного и интеллектуального» двойника — театр авангарда, который ему ненавистен и которого он неуклю­же пытается изобразить пустым и пре­тенциозным (как, например, Ф. ДО­РЕН). Все эти идеологические баталии достаточно говорят о смысле борьбы между двумя театральными жанрами, за которыми скрываются противобор­ствующие идеологии или, выражаясь модным термином, стоит обществен­ный выбор.

ТЕАТР В КРЕСЛЕ

Франц.: fMdtre dans ип fauteuil; англ.: closet drama; нем.: Lesedrama, Buchdrama; нсп.: teatro para leer.

Драматический текст, предназначен­ный, по крайней мере первоначально, не для постановки, а для чтения. Самой рас­пространенной причиной, дающей пра­во выделить этот тип пьес, является большая сложность постановки (длин­ный текст, большое количество персо­нажей, частые смены декораций, поэти­ческая и философская сложность моно­логов и т. д.). Эти пьесы прочитываются группой актеров или одним исполните­лем, что позволяет подчеркнуть литера­турные красоты «драматической поэ­мы». В наше время, наоборот, считается, что любой текст пригоден для театра Первым автором такого «театра для чте­ния» был СЕНЕКА. Расцвет этого жанра известен главным образом в XIX в.: «Спектакль в кресле» МЮССЕ (1832); пьесы ШЕЛЛИ: «Семейство Ченчи»

1. , «Освобожденный Прометей»
2. ; «Манфред» БАЙРОНА (1817). Многочисленные романтические дра­мы слишком сложны для сцены (ТИК, ПОГО, МЮССЕ, ГРАББЕ). В связи с со­временной тенденцией к театрализации любого текстового материала и сцени­ческому экспериментированию драма нередко называется «поэтической», она адаптируется и ставится на сцене (при­мер: «Атласная туфелька» КЛОДЕЛЯ). Таким образом, понятие «театр в кресле» неточное и относительное, не существу­ет критерия для окончательного опреде­ления только литературного или сцени­ческого характера произведения.

'Другие коррелятивные понятия: Драматическое и эпическое, Театр документальный, Текст драма­тургический, Текст и сцена, Чте­ние.

'Дополнительная литература: Hogendoom, 1973.

ТЕАТР В ТЕАТРЕ

Франц.: th&dtre dans le thtdtre; англ.: play within the play; нем.: Theater im Theater, исп.: teatro en el teatro.

Вид спектакля, сюжетом которого явля­ется представление театральной пьесы.

Таким образом, внешняя публика смот­рит пьесу, внутри которой публика, со­стоящая из актеров, также присутствует на представлении.

1. Возникновение этой формы

Эта эстетика появляется уже в XVI в. (Первым ее выражением, очевидно, бы­ла вышедшая в 1497 г. «Fulgence et Ьисгёсе de MedwaU».) Она связана с барочным видением мира, согласно которому «мир — сцена, а все мужчины и женщины — всего лишь актеры» (ШЕКСПИР), а «жизнь есть сон» (КАЛЬДЕРОН). Бог — драматург, постановщик и главный ис­полнитель. От теологической метафоры театр в театре переходит к высшей игро­вой форме, когда театральная постанов­ка намеренно представляет самое себя из склонности к иронии или к сгущенной иллюзии. Последняя достигает кульми­нации в театральных формах повсед­невной жизни: здесь уже невозможно от­делить жизнь от искусства, игра есть об­щая модель нашего повседневного и эс­тетического поведения (ГОФМАН, 270, 1959,1974).

Среди многочисленных драматургов, писавших в этом жанре, необходимо на­звать ШЕКСПИРА, КИДА, РОТРУ, КОРНЕЛЯ, МАРИВО, ПИРАНДЕЛЛО, ЖЕНЕ.

2• Игра сверхиллюзии

Эта форма применяется в самых различ­ных целях, но всегда содержит в себе ре- флексию и манипуляцию иллюзией Показывая на сцене актеров, играющих комедию, драматург привлекает «внеш­него» зрителя к роли зрителя внутренней пьесы и восстанавливает таким образом его действительное положение — нахо­диться в театре и присутствовать лишь при вымысле. Благодаря этой удвоенной театральности, внешний уровень приоб­ретает положение усиленной реально­сти: иллюзия иллюзии становится ре­альностью.

3. Эпистемологическое орудие

Универсальность театра в театре всех времен и стилей объясняется гипотезой об эпистемологических свойствах этой техники. В действительности театр представляет собой «метакоммуника- цию», коммуникацию по поводу комму­никации между персонажами (ОСОЛ-

СОБ, 479,1980). Идентичным (и мета- критическим) образом театр в театре рассуждает о театре театрально, следо­вательно, применяя подобные артисти­ческие приемы: невозможно разделить то, что говорит о сцене автор, от того, о чем говорит сама сцена (Не является ли пьеса ПИРАНДЕЛЛО «Шесть персона­жей в поисках автора» инсценировкой двадцати пяти веков театральной поэти­ки?) Таким образом, театр в театре — всего лишь систематический и само­осознающий способ театральной игры. Исходя из этой посылки, рассмотрим метатеатральные элементы, присущие любой форме театральности. В каждом театральном представлении есть общее свойство спонтанно раздваиваться на вымысел и рефлексию по поводу этого вымысла Итак, мы приходим к очень широкому, но закономерному определе­нию этого понятия: театр в театре имеет место тогда, «когда театральный эле­мент как бы изолирован от всего осталь­ного и предстает в свою очередь как объ­ект наблюдения зрителей, находящихся на сцене; когда на сцене одновременно присутствуют и те, кто смотрит, и те, на кого смотрят, когда зритель видит на сцене артистов, наблюдающих спек­такль, который он и сам смотрит» (ЮБЕРСФЕЛЬД в «Кути и Рей», 654, 1980:100).

•Другие коррелятивные понятия: Метатеатр, Отрицание, Прием перспективы, уходящей в бесконеч­ность.

'Дополнительная литература: Nelson, 1958; Reiss, 1971; Revue des sciences humaines, 1972; Kowzan, 1976; Sawecka, 1980; Swiontek, 1980, 1981; Forestier, 1981; Schmeling, 1982.

ТЕАТР ГЕРИЛЬИ

Франц.: thidtre de guerilla', англ.: guerilla theatre; нем.: GueriHatheater, Theater der debar de; исп.: teatro guerritlero.

Это театр-борец, участвующий в пол­итической жизни либо в освободитель­ной борьбе какого-либо народа или группы людей.

Например: «Театр сампезино де ВАЛЬ- ДЕЗ», «Сан Франциско мим труп» и т.д.

•Другие коррелятивные понятия:

Театр агитпропа, Театр участия.

\* Дополнительная литература: R. Davis, «Th&tre de Guerilla», Travail thedtral, № 7,1972.

ТЕАТР

ДИДАКТИЧЕСКИЙ

Франц.: theatre didactique; англ.: didactic theatre; нем.: Lehrtheater, исп.: teatro diddctico.

* 1. Дидактическим является любой театр, который стремится наставлять публику, предлагая ей поразмышлять над про­блемой, понять ситуацию или занять оп­ределенную моральную или политиче­скую позицию.

В той мере, в какой театр обычно не явля­ется немотивированным и лишенным смысла действием, элемент дидактики непременно присутствует в любой теат­ральной работе. Дидактический театр от­личается, однако, ясностью и силой идеи (сообщения), стремлением изменить публику и подчинить искусство эстетиче­ской или идеологическои цели. Дидакти­ческий театр st ric to sens и (в строгом смысле этого слова) — это нравоучитель­ный театр (моралитэ\* в конце средних веков), либо политический театр (театр агитпропа \* или Lehrstuckc БРЕХТА), ли­бо педагогический театр (дидактические или педагогические пьесы, театр про­граммный \* параболы \*). В XIX в. в Европе и в настоящее время — в странах «треть­его мира» были предприняты многочис­ленные попытки ознакомления непри­вилегированной публики (рабочих, кре­стьян, а также детей, нередко не имею­щих права на специфическую театраль­ную форму) со сложным подчас искусст­вом, с помощью которого артисты и ин­теллигенция надеются внести вклад в со­циальное переустройство.

* 1. Притязания дидактической поэзии восходят к глубокой древности; в класси­ческой ее форме «Поэтического искусст­ва» ГОРАЦИЯ (XIV в. до н. э.) она сочета­ет полезное с приятным, стремясь поу­чать публику. В средние века поучение рассматривается как религиозное воспи­тание; в эпоху Возрождения различные поэтики сходятся в том, что литература должна носить нравственный характер. Период классицизма также подчиняется этому принципу, по крайней мере в пре­дисловиях и теоретических манифестах, ибо в действительности эта привержен­ность морали в искусстве классицизма нередко ограничивается вступлением, прологом или эпилогом, сжатой формой максимы или сентенции «Единствен­ное правило, которое для этого вида поу­чения можно установить, заключается в том, что рассуждения и сентенции нужно распределять со вниманием и прежде всего вкладывать их в уста людей, чей дух не пребывает в смятении и кто не нахо­дится в пылу действия» (KOPHEJIb. Рас­суждения о полезности и частях драмати­ческого произведения, с. 364). В XVIII в. буржуазный морализм побуж­дает таких теоретиков, как ВОЛЬТЕР, ДИДРО или ЛЕССИНГ, выстраивать сюжет таким образом, чтобы нравствен­ное содержание представлялось особен­но ясным. ЛЕССИНГ требует от поэта «строить фабулу так, чтобы она служила пояснением и подтверждением великой нравственной истины». ШИЛЛЕР пре­вращает сцену в «нравственный инсти­тут».

3. Современная эпоха менее открыта по­добного рода дидактическому дискурсу с тех пор, как политика длительное время компрометировала искусство, будь то во время нацизма, сталинизма или в офи­циальном искусстве демократий, плео- назтически названных народными. С другой стороны, стало очевидным, что смысл и сообщение никогда не даются непосредственно, что они коренятся в структуре и в форме, в идеологическом умолчании. Отныне сочетание слов «ди­дактическое искусство» оказывается малоподходящим для серьезного и дей­ствительно педагогического размышле­ния о театре и политике.

ТЕАТР

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ

Франц.: th6dtre documentaire; англ.: documentary theatre; нем.: Dokumentartheater, исп.: teatro documental.

Театр, использующий в качестве текста только документы, первоисточники, отобранные и «поставленные» в соот­ветствии с социально-политической программой драматурга.

* + 1. Использование первоисточников

В той мере, в какой драматургия никогда ничего не создает ех пОШо (из ничего), а прибегает к первоисточникам (мифам, хронике, историческим событиям), лю­бое драматическое произведение отча­сти является документальным. Уже в XIX в. в некоторых исторических драмах первоисточники нередко использова­лись in extenso (полностью): БЮХНЕР в «Смерти Дантона» приводит выдержки из отчетов заседаний и исторических произведений. В 30-е гг. в Германии, а затем в США Е. ПИСКАТОР возвраща­ется к этой эстетике, с тем чтобы увязать театр с текущей политикой. В 50-х и 60- х гг. документальная литература ложится в основу романов, документальных фильмов, поэзии, радиопьес и театра В этом, безусловно, видна реакция на при­страстие современной публики к репор­тажу, к достоверному документальному материалу, реакция на засилье средств массовой информации\*, обрушивающих на слушателей противоречивые сведе­ния; видно желание отвечать с помощью тех же самых средств. Документальный театр является наследником драмы ис­торической\*. Он противопоставляет се­бя театру чистого вымысла, восприни­маемому как слишком идеалистический и аполитичный, и выступает против ма­нипуляций с фактами, в свою очередь манипулируя документами, преследуя собственные цели. Он охотно использу­ет форму судебного процесса или след­ствия, которая позволяет цитировать доклады и протоколы: X. КИПХАРДТ «Дело Оппенгеймера» (1964); П. ВАИС «Дознание» (1965) и «Вьетнамские бесе­ды» (1968); Г. М. ЭНЦЕНСБЕРГЕР «Допрос в Гаване». Нередко докумен­тальная основа и вымысел совмещают­ся: «Наместник», «Солдаты» Р. ХОХХУ- ТА; «US» П. БРУКА (1969); «Фронтовая история» Р. НИКОЛСА; «Троцкий в из­гнании» (1970) и «Гёльдерлин» (1971) П. ВАЙСА.

* + 1. Воинственный монтаж

Вместо фабулы и вымысла мы находим материалы, упорядоченные в соответст­вии с их контрастивной и объяснитель­ной значимостью. Использование фраг­ментов, расположенных в соответствии с общей схемой и социально-экономи­ческой моделью, критикует привычное представление об обществе, навязанное какой-либо группой или классом, и ил­люстрирует защищаемый тезис. Монтаж и театрализация политических событий сохраняют за театром его роль в эстетическом, а не прямом вмешатель­стве в действительность. Возникающая из этого перспектива освещает глубин­ные причины описываемого события и внушает идеи об иных решениях (ВАЙС, 685,1968).

'Другие коррелятивные понятия:

История, Коллаж, Монтаж, Те­атр агитпропа, Театр программ­ный.

'Дополнительная литература: Piscator, 1962; Marx, Engefs, 1967, vol. 1:166-217; Hilzinger, 1976.

ТЕАТР ЖЕНСКИЙ

Франц.: ttedtre des femmes; англ.: women's theatre; нем.: Frauentheater, исп.: teatro de mujeres.

Под этой неопределенной категорией театра подразумевается одновременно — в обычном смысле — театральное произведение, написанное, поставлен­ное и сыгранное женщинами, а также поиск феминистического стиля и каче­ства, свойственного только женщинам (СИКСУС, БЕН МУССА).

'Дополнительная литература: Bassnett, in Schmid, van Kesteren, 1984; F£ral, 1984; Savona, 1984; см. также журнал «Women in Performance: a Journal of Feminist Theory», New York University; TheaterZeitSchrift, № 9—10,1984.

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ

Франц.: tht&tre de la сгиашё; англ.: theatre of cruelty; нем.: Theater der Grausamkeit; исп.: teatro de la crueldad.

Выражение, придуманное АРТО (26, 1938) для плана представления, которое подвергало бы зрителя эмоционально- шоковому воздействию с целью освобо­дить его от власти дискурсивного и логи­ческого мышления и вернуть ему непос­редственность восприятия через нового рода катарсис\*, оригинальный эстети­ческий и этическии опыт/ Театр жестокости не имеет, однако, ни­чего общего, по крайней мере у АРТО, с прямым физическим насилием, навязы­ваемым актеру или зрителю. Текст поет­ся в виде ритуального заклинания (а не произносится, как в психологическом исполнении). Сцена используется, как и в ритуале, для создания образов (иерог­лифов), обращенных к подсознанию зрителя; при этом прибегают к самым разнообразным средствам художествен­ной выразительности. В настоящее время немало театральных трупп заявляют о своей приверженности к этике жестокости. Постановка «Ма­рат/Сад» П. ВАЙСА ПИТЕРОМ БРУ­КОМ, панический театр АРРАБАЛЯ и «Ливинг театр» — таковы самые завер­шенные в этом плане опыты.

'Дополнительная литература:

Girard, 1974; Bluher, 1971; Borie,

1981; Grimm, 1982.

ТЕАТР КАМЕРНЫЙ

Франц.: tht&tre de chambre; англ.: chamber theater, нем.: Kammerspiel\ исп.: teatro de cdmara.

Камерный театр, как и камерная музыка (выражение, с которого скалькирован данный термин), является формой пред­ставления и драматургии, ограничиваю­щей сценические средства выражения, количество актеров и зрителей, круг за­тронутых тем.

Этот вид театральной постановки—луч­шим образцом которого является Ин­тимный театр СГРИНДБЕРГА, создан­ный в 1907 г., — развивается как реакция на «тяжелую» драматургию, рассчитан­ную на огромное количество исполни­тельского и технического персонала, бо­гатство и изобилие декораций, на много­численную публику в залах (как в Ита­лии), на сцену в центре зала или на мас­совый театр, на частые антракты, на пышность буржуазного театра Драма­тургия также совершенствуется, текст пьесы сводится к основным конфлик­там, общим является применение про­стых правил, которые СТРИНДБЕРГ описал следующим образом: «Если у ме­ня спросят, чего добивается Интимный театр, какова его цель, я отвечу: рас­крыть в драме сюжет, полный смысла, но в определенных границах. Мы избе­гаем каких-либо уловок, легких эффек­тов, бравурных моментов, номеров для «звезд». Автор не должен связывать себя заранее каким-либо правилом: форма определяется сюжетом. Отсюда полная свобода в подходе к сюжету при условии, что сохраняется единство замысла и стиля» (Открытое письмо Интимного театра, 1908).

Близок к этому интимистский театр, те­чение, существовавшее в период между двумя мировыми войнами, известными авторами которого были ГАНТИЙОН, ПЕЛЕРЭН, БЕРНАР. Его цель — «рас­крыть тайны внутреннего мира и разга­дать загадку, которую человек представ­ляет для самого себя» (БЕРНАР). Мода на камерный театр с начала века до наших дней объясняется стремлени­ем превратить сцену в место встречи и взаимной исповеди актера и зрителя, большой притягательностью психоло­гических проблем. В этом «узком кругу» актер кажется доступным публике, эмо­ционально втянутой в драматическое действие и чувствующей, будто артисты обращаются к ней лично. Такие темы, как супружеская пара, одинокий чело­век, отчуждение, отбираются, чтобы «на­прямую» говорить со зрителем, устроив­шимся удобно, почти как на диване у психоаналитика, и сталкивающимся по­средством актерской игры и вымысла со своим внутренним Я. Сцена — почти что продолжение его сознания или даже подсознания — словно открывает и за­крывает глаза, продолжая воспринимать пьесу или фантазм своей «другой сцены» (см.: Ж. ТАРДЬЁ. Камерный театр, 1955). Некоторые постановщики (ГРО- ТОВСКИЙ) настаивают на том, чтобы количество зрителей было ограничено и чтобы на сцене и в зале царила атмосфе­ра таинства. В отличие от праздника, ри­туала, большого драматического или эпического спектакля, хэппенинга, зри­тель чувствует себя здесь в уединении, как в келейном пространстве интимист- ского кино. Поэтому очень популярный и близкий камерному театру по ограни­ченности средств жанр кафе-театра \* является полной его противоположно­стью. Камерный театр действительно не выдерживает шума, отвлекающих мо­ментов, сатирических сюжетов, которые немедленно пробуждают «коллектив­ный смех». Драматургии, решительно повернутые к индивиду, такие, как пси­хологический театр, или к социальной прослойке, как театр повседневности \* или же камерный театр М. ВИНАВЕРА (674, 1978, 1982, в теории), находят в интимистском театре атмосферу и вни­мание, соответствующие их сюжетно- композиционной основе и их идеалу от­ношений с публикой. С камерным театром происходит то же, что с камерной музыкой: необходимо восстановить полифонию диалогов и тем, устранить диссонансы и наладить специфическую тональность каждого инструмента; это кропотливая работа драматургической инкрустации и слож­ного переплетения голосов.

ТЕАТР-ЛАБОРАТОРИЯ

Франц.: theatre laboratoire; англ.: laboratory theatre; нем.: Labortheater, исп.: teatro labor at orio.

Театр экспериментальный в котором артисты осуществляют поисковую ра­боту в области актерской игры или ре­жиссуры, не заботясь о коммерческой рентабельности и даже не считая необ­ходимым представлять законченную ра­боту многочисленной публике. (Пример: лаборатория «Искусство и действие» Е. ОТАНА и Л. ЛАРА; театр-лаборатория ГРОТОВСКОГО, 1971.)

•Дополнительная литература: Corvin, s. d.; Jomaron, 1981.

ТЕАТР МАССОВЫЙ

Франц.: theatre de masse; англ.: mass theatre; нем.: Massentheater, исп.: teatro de masas.

«Народный театр», «театр участия», «массовый театр»—все эти названия яв­ляются скорее лозунгами, чем ясными и четкими понятиями. Начало эры массо­вых искусств связано с появлением тех­нических средств, предназначенных для воспроизведения произведений искус­ства и охвата возможно большего коли­чества людей благодаря средствам мас­совой информации• (БЕНЖАМЕН). На заре театра вопрос о его воспроизведе­нии не стоял, ибо он родился как раз из ритуальных и культовых сборищ перво­бытных обществ. Лишь потеряв прямую связь с массами — вследствие своей ли­тературности и присвоения его группой просвещенных людей или специали­стов, — театр начал сожалеть об утрате контакта с народом и даже провозгласил его в XVIII (РУССО) и к концу XIX в. одним из своих главных требований. Двусмысленность возникает, однако, в самом понятии «массовое искусство»: то ли это искусство, которое делается мас­сами, наподобие кустарных промыслов, являющихся народным творчеством, то ли это искусство, созданное для масс меньшинством или современной техно­логией (радио, телевидение и т. д.)?

1. Театр,

создающийся массами

За пределами обряда\*, художественная природа которого, кстати, спорна, вне праздника, «в котором зрителей выстав­ляют напоказ», делая «их самих актера­ми» (РУССО), существует немного теат­ральных экспериментов, в которых мас­сы призваны играть роли и «лично» уча­ствовать в театральной деятельности. Лишь в ходе больших политических по­трясений, в моменты празднования их годовщин массы народа приглашаются к участию: например, во время праздни­ка Федерации (1790) отмечается первая годовщина взятия Бастилии; 7 ноября 1920 г. русский постановщик ЕВРЕИ - НОВ организует «взятие» Зимнего двор­ца в Ленинграде — дворец является мес­том праздника,торжества,хэппенинга\* и гигантской киностудией, в которой во­семь тысяч исполнителей снимаются для массового фильма Только военный, фашистский и сталинский парады мож­но сравнить с этим ультраорганизован­ным театром, в котором публикой явля­ется кучка генералиссимусов и диктато­ров, стоящих на трибунах. Такого рода прискорбный спектакль, естественно, является антиподом того, что требуют пророки народного театра — Р. РОЛ- ЛАН (545,1903) или Ф. ЖЕМЬЕ (Теат­ральные тетради, 1926—1938), у кото­рых театр должен существовать прежде всего для народа.

1. Театр, созданный для масс

«Драматическое искусство, — пишет Ф. ЖЕМЬЕ, — должно обращаться ко все­му народу. Под этим словом я подразу­меваю не только простой народ, но сразу все социальные слои: ученых и ремес­ленников, поэтов и торговцев, руководи­телей и подчиненных, всю гигантскую семью сильных мира сего и униженных» (Театр, 1925). Это требование, вновь поднятое ВИЛАРОМ и другими руково­дителями народного театра, стало при­зывом к объединению теэтра для масс. Но за ним не последовало ни создания драматургии, ни специального «Массо­вого» репертуара (За несколькими иск­лючениями, как, например, Студенче­ский театрально-футбольный фести­валь, который ежегодно собирал публи­ку из спортсменов; спектакли в Сантья- го-де-Чили - см. ОБРЕГОН, 474,1983.) Самое большее, о чем можно было бы говорить, — это вторичные эффекты «огрубления» игры: разборчивые и по­вторяющиеся знаки, очевидные мело­драматические приемы, упрощенная фабула, ясное и четкое сообщение. Но­вого жанра не создается, за исключени­ем театра агитпропа \*, или театра ули­цыили театра герильи\*; тенденция массового театра выражается, скорее, в привлечении уже испытанных и попу­лярных технических приемов (commedia deU'arte \*, «Сан Франциско мим труп» или Театр Солнца, парады и мимодрамы). Даже такие промышленные способы воспроизведения, как радио и телевиде­ние, не создали убедительного массово­го искусства, если под этим иметь в виду жанр более оригинальный, чем сенти­ментальные телесериалы или ретранс­ляции «Сегодня вечером в театре». По- видимому, театр в самом деле нельзя ни воспроизводить механически, ни беско­нечно тиражировать, ибо электроника не в состоянии восстанавливать живое «те­атральное общение» и формы теле- и видео-неотрайбализма, о котором гово­рит МАК-ЛЮЭН, не касаются театраль­ного участия, которое удается обеспе­чить только хэппенингу. Требование «театра для масс» остается, таким обра­зом, скорее политическим, чем эстети­ческим: речь идет о создании специаль­ных условий, при которых самые широ­кие слои населения имели бы доступ к культуре, прежде чем и вместо того, что­бы создавать такое массовое искусство, которое магическим образом социально трансформировало бы всех, кто его со­зерцает. Формула Т. МАННА, не только утопическая, но и скептическая, хорошо отражает сложности и амбиции массо­вого искусства «Театр, это возвышенное и детское времяпрепровождение, вы­полняет свою самую прекрасную задачу, когда он посвящает массу в народ (420, 1908:105).

театр

материашслический

Франц.: tMdtre materialiste; англ.: materialist theatre; нем.: Materialistisches Theater, исп.: teatro materialista.

См.: МАТЕРИАЛЫ СЦЕНИЧЕСКИЕ

театр минимальный

Франц.: th6dtre minimal', англ.: minimalist theatre; нем.: Minimaltheater, исп.: teatro mfnimo.

Как и минималистское изобразительное искусство, театр иногда в письме и ми­зансцене стремится максимально со­кратить свои эффекты, представления, действия, будто главное содержится в том, что не высказано, что онтологиче­ски невыразимо (БЕККЕГГ), или не мо­жет сформулировать душевнобольной персонаж (театр повседневности\*), или же показано в монтаже, в интервале или умолчании (ВИНАВЕР и его Камерный театр). Этот театр находится под влия­нием Минимального Танца (КАНИН- ГЕМ, РАЙНЕР, МОНК, ЧАЙЛЗ).

•Другие коррелятивные понятия:

Молчание, Сказанное и несказан­ное.

театр мира

(От лат. theatre du monde)

Франц.: theatrum mundi; англ.: theatrum mundi', нем.: Theatrum Mundi; исп.: theatrum mundi.

Метафора, получившая распростране­ние во времена античности и в средние века. Использовалась в театре барокко: мир рассматривался как спектакль, ми- зансценированный Богом и разыгрыва­емый людьми-актерами, лишенными силы ума и таланта. (Ср.: «Е1 Gran Теаго del Mundo» КАЛЬДЕРОНА, 1645 и в XX в. — «Das Salzburger Grosse Welttheater» ГОФМАНШТАЛЯ, 1922).

театр народный

Франц.: theatre populaire; англ.: popular theatre; нем.: Volkstheater, исп.: teatro popular.

* 1. Понятие «народный театр», к которо­му так часто взывают сегодня, скорее ка­тегория социологическая, чем эстетиче­ская. Социология кулыуры так опреде­ляет искусство, которое обращается к народу и/ или имеет народное проис­хождение. Данное понятие становится крайне двусмысленным, когда задаются вопросом, о чем идет речь: о театре, вы­шедшем из народа, или о театре, пред­назначенном для народа. БРЕХТ, кстати, вопрошал, что такое народ и является ли еще народ народным?

Чтобы распутать этот клубок, проще всего определить, каким понятиям про­тивостоит понятие «народный театр», тем более что термин употребляется в полемическом и дискриминационном смысле:

* театру элитарному, ученому, назида­тельному;
* литературному театру, основанному на каноническом тексте;
* придворному театру, репертуар кото­рого, например в XVII в., адресовался знати, именитым гражданам, аристокра­тической и финансовой элите;
* буржуазному театру (бульвара, оперы, частному театру, мелодраме или серьез­ному жанру);

—театру итальянской традиции с зыбле- мой и иерархизированной архитектурой, размещающему зрителя на расстоянии;

* политическому театру, который, если даже и не подчиняется какой-нибудь идеологии или партии, все-таки стре­мится передать четкую и однозначную политическую идею.
  1. Из-за такого рода двусмысленностей народному театру весьма трудно опре­делиться. Он всегда существовал рядом с литературным театром (как, например, commedia delVarte \* существовала рядом с commedia erudita \* ) и лишь в конце XIX в. пытается создать собственный инсти­тут. Например, «Freie Volksbuhne» в Бер­лине (1889); народный театр Мориса ПОТТЕШЕРА в Бюсанге, венский «Volkstheater»; усилия в этом направле­нии, предпринятые Роменом РОЛЛА-

НОМ, его эссе «Народный театр» (1903) и пьесы «Дантон», «14 июля». Во Фран­ции после второй мировой войны по инициативе высокопоставленных ра­ботников культуры, таких, как Жан ЛО­РАН, режиссеры Жан ВИЛАР и Роже ПЛАНШОН, а также теоретиков, объе­динившихся вокруг журнала «7Ttf&tre populaire» (1953—1964), вновь возника­ет проект создания народного театра. Инициаторы пытаются определить его стиль, собрать публику и подобрать ре­пертуар, доступный самому массовому зрителю. На деле же такая народная аудитория состоит из небольшого коли­чества рабочих и крестьян и главным об­разом из мелкобуржуазной интеллиген­ции, служащих, преподавателей. Существует ли народный репертуар? Пьесы, исполнявшиеся деревенскими жителями, сюжеты, вдохновлявшие творцов commedia deU'arte, не сохрани­лись до наших дней в театральном ре­пертуаре. В XX в. именно великие клас­сические произведения должны соби­рать публику, будто эти пьесы непосред­ственно обращены к массам; двусмыс­ленность велика, ибо в одном театре ря­дом с САРТРОМ, например, репертуар может включать как традиционный на­родный театр, так и пьесы в традициях буржуазной культуры (САРТР, 572, 1973:69-80).

Кажется, в последнее время деятели те­атра утратили единодушие в понимании народного театра: ВИТЕЗ говорит о те­атре, «элитарном для всех», о том, что «народная публика всего-навсего [...]публика[...] все более широкая, но не обязательно очень народная» («1ошг», ноябрь 1967:17). С большей охотой го­ворят о межкультурном театре (БРУК), о театре участия \* (БОАЛЬ), о возрожде­нии театральных традиций (commedia deU'arte) или в другом смысле, о театре бульвара, о теле- и видео-ретрансляци- ях, наподобие очень популярной переда­чи «Сегодня вечером в театре», или о поп-кулыуре и средствах массовой ин­формации. Не исключено, что массовая культура сделала любую надежду на раз­витие творческого начала народных масс тщетной. Популярность немногого стоит в эпоху средств массовой инфор­мации.

'Дополнительная литература:

Rolland, 1903; Th. Mann, 1908;

Copeau, 1959; Balme, 1985.

ТЕАТР НЕВИДИМЫЙ

. Франц.: tht&tre invisible; англ.: invisible theatre; нем.: unsichtbares Theater, исп.: teatro invisible.

. >

Термин БОАЛЯ-(07, 1977:37). Импро­визированная игра актеров в окружении группы лиц, которые до последнего мо­мента не должны знать о своем участии в игре, чтобы вновь не стать «зрителя­ми».

ТЕАТР ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ

Франц.: tM&tre de l'environnement\ англ.: environmental theatre; нем.: environmental Theatre; исп.: teatro ambiental.

Современный термин, придуманный ШЕХНЕРОМ (575,1973b) для обозна­чения театральной практики, имеющей целью установить новые сценические отношения, рассматривать зрителей в зависимости от их близости или удален­ности к сцене с задачей сократить раз­ницу между сценой и залом и уменьшить количество напряженных моментов в спектакле.

'Дополнительная литература: Scheduler, 1972,1973b, 1977.

ТЕАТР ПЛАСТИЧЕСКИЙ

Франц.: tht&tre gestuel; англ.:

gestural theatre; нем.: gestisches

Theater, исп.: teatro gestual.

Театральная форма, в которой отдается предпочтение жесту и экспрессии тело­движения, не исключая, однако, исполь­зования слова, музыки и всех возможных сценических средств a priori. Этот жанр имеет тенденцию избегать не только по­вторения текстового театра, но и театра мимики который часто рабски зависит от закодированного и повествователь­ного языка классической пантомимы \* в духе Марселя МАРСО. Цель — превра­тить тело \* актера в исходную точку сце­ны и даже речи в той мере, в которой ритм \*, фразировка, голос \* воспринима­ются как выразительные жесты.

ТЕАТР

ПОВЕСТВОВАНИЯ

Франц.: tM&tre-r6cit\ исп.: teatro-

relato.

Форма текста и/ ил и постановки, ис­пользующая недраматический повест­вовательный материал (романы, поэ­мы, различные тексты), не структури­руя его в зависимости от персонажей и драматических ситуаций. Театр пове­ствования подчеркивает роль актера- рассказчика, избегая его отождествле­ния с каким-либо персонажем и поощ­ряя умножение и разнообразие повест­вовательных голосов («Мартин Идеи», поставленный театром «Саламандра», «Катрин» по мотивам «Базельских ко­локолов» АРАГОНА в постановке ВИ- ТЕЗА).

ТЕАТР

ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Франц.: quotidien (theatre du...); англ.: theatre of everyday life; нем.: Theater des AUtags; исп.: cotidiano (teatro...).

Вернуться к повседневности, которая всегда рассматривалась как незначи­тельная и частная проблема, недостой­ная сцены, показать ее — такова цель современного течения, получившего общее наименование театра повсед­невности.

ТЕАТР ПОВСЕДНЕВНОСТИ

С ним связывают самые различные те­атральные эксперименты: «Китчен синк драма» 50-х гг. в Англии (УЭС- КЕР), неонатурализм КРЁТЦА, сочи­нения и постановки ВЕНЗЕЛЯ, ДЕЙ­ЧА, ЛАССАЛЯ и т. д. С этим течением связано обновление исторических по­лотен в традициях критического реа­лизма (БРЕХТ); оно опровергает дра­матургию абсурда \*, зашедшую в тупик с метафизической концепцией «ни­что». До сих пор повседневности отво­дилось место декоративное, анекдоти­ческое, она связывалась с народом и отодвигалась на задний план, как в классических трагедиях и историче­ских драмах XIX в. Повседневность вплеталась в высший драматургиче­ский замысел (например, фон, на кото­ром действуют герои). По существу, никого не интересовало то, что было нетипичным или незначительным с точки зрения исторического развития. Даже БРЕХТ описывал повседневную жизнь народа лишь в перспективе гло­бальной социологической схемы, на­пример в контрапункте жизни «великих людей» (см. «Матушка Кураж»).

1. Тематика

Показать обычную, повседневную жизнь поставленных в неблагоприят­ные условия слоев населения — значит заткнуть брешь между большой исто­рией, историей великих людей, и «мел­кой», но настойчивой и навязчивой ис­торией людей маленьких, без «права голоса» (реабилитированной историей умонастроений, вещей, повседневной жизни). По нескольким фразам или эпизодам, прожитым день за днем, этот «минимальный» театр хотел бы вос­произвести in absentia среду, эпоху, процесс идейного становления. Будучи гиперреалистическим, этот театр вос­станавливает, хотя и критические, от­ношения с натурализмом сцены и ак­терской игры: зритель присутствует при нередко повторяющихся событи­ях, неизменно на уровне быта наблю­дает нагромождение вещей и стереоти­пов.

2. «Украденный» язык

Диалоги очень часто «уплощены» и сведены к минимуму, они постоянно превосходят мысль говорящих, кото­рые пережевывают языковые стерео­типы, внушенные им господствующи­ми представлениями (общие места, по­словицы, «изящные» конструкции фраз, подсказанные средствами массо­вой информации\*, слова о свободе са­мовыражения и т. д.). Для зрителя же важны только паузы и недомолвки. Го­ворящие «субъекты» лишены какой бы то ни было словесной инициативы, они всего лишь винтики в идеологической машине, воспроизводящей обществен­ные связи.

Т

Эта концепция человека, пропитанного средой, лишившей его даже языка, по- видимому, только возрождает эстетику натурализма, но не становится новым статусом театральности.

1. Блистательная театральность

Театральность не только не потонула в маниакальном представлении реаль­ности, но постоянно воспринимается как своего рода «бас лечато», который никаким эффектом реальности не за­глушить. За нагромождением подлин­ных фактов следует уловить упорядо­ченность действительности, за «естест­венностью» — насмешку, за общим ме­стом — разглядеть необычность. Субъ­ективное отношение к действительно­сти чаще всего лежит на личности ак­тера (ЛАССАЛЬ), на нереалистической сценографии (ср.: «Вдали отАгонданж» в постановке ШЕРРО). Идеологиче­ским гарантом этой театральной фор­мы является постоянный разрью меж­ду жизнью и ее театральным воспроиз­ведением: зритель не должен получать необработанные образы повседневной действительности. Сама многочислен­ность спектаклей о реальности и рас­хождения в ее подаче должны привести зрителя к осознанию их несообразно­сти и представлению о действительно­сти как «поправимой».

1. Преобразование повседневности

Однако, в отличие от критического ре­ализма БРЕХТА, который основывал­ся на вере в преобразование мира, те­атр повседневности демонстрирует двусмысленность идеи относительно возможности преобразования идеоло­гии и общества Определенное отвра­щение к отображению жизни и идеоло­гии в человеческом сознании ведет к смирению и косности: неуклюжесть общепринятого языка лишь иллюстри­рует почти вещее предвидение словес­ного отчуждения. Чтобы «выправить курс» в этом мифическом дрейфе к окостенению идеологии и обществен­ных отношений, непосредственно в текст иногда вводятся лирические от­ступления, в которых автор открыто критикует отчужденность персонажей и субъективизирует их проблематику (например, в последней пьесе ВЕНЗЕ­ЛЯ «Отныне I», 1977, во второй пьесе КРОЙТЦА и в некоторых сценах у ДЕЙЧА — «Тренировка чемпиона пе­ред забегом»). Подобно натурализму, театр повседневности не избежал тон­кой диалектики между научной точно­стью и субъективной ответственно­стью за реальность.

\*Другие'коррелятивные понятия: История, Натуралистическое (представление...), Реалистиче­ское (представление...), Реаль­ность представленная, Эффект реальности.

\* Дополнительная литература: Н. Lefevre, la Vie quotidienne dans le monde moderne; Vinaver, 1982; Sarrazac, 1985.

ТЕАТР

ПОЛИТИЧЕСКИЙ

Франц.: tMdtre politique; англ.: political theatre; нем.: poUtitsches Theater, исп.: teatro politico.

Если рассматривать политику в этимо­логическом аспекте, то согласимся, что любой театр непременно является по­литическим, ибо он включает протаго­нистов в качестве членов общества или группы людей. Это выражение гораздо точнее обозначает такие театральные жанры, как театр агитпропа театр народный \*, эпический театр \* БРЕХТА и после БРЕХТА, театр документаль­ный\*, театр политикотерапии БОАЛЯ (97,1977). Все эти подразделения харак­теризуют такие общие черты, как стрем­ление добиться торжества теории, соци­альное убеждение, философский замы­сел. Таким образом, эстетика подчиня­ется политической борьбе вплоть до те­атральной формы растворения в столк­новении идей.

'Дополнительная литература: Fiebach, 1975; Miller, 1977; Brauneck, 1982.

ТЕАТР ПРОГРАММНЫЙ

Франц.: thedtre й these; англ.: thesis drama; нем.: Thesensstiick; исп.: teatro de tesis.

Программный театр является система­тической формой театра дидактическо­го\*. Развивая какое-либо философское, политическое или моральное положе­ние, пьеса пытается убедить публику в его обоснованности и призывает дове­рять больше разуму и размышлению, чем эмоциям. Любая пьеса непременно подает какой-нибудь тезис в более или менее изящной упаковке: свобода или рабство человека, опасности той или иной позиции, власть судьбы или стра­стей. Однако программный театр реши­тельно излагает проблемы в форме ди­дактического комментария. Такие дра­матурги, как ИБСЕН, ШОУ, ГОРЬКИЙ или САРТР, писали пьесы с целью заста­вить публику задуматься даже о необхо­димости изменить общество. Сегодня этот жанр резко критикуется, ибо его отождествляют (иногда чересчур поспешно) с уроком катехизиса или лек­цией по философии марксизма, полага­ют, что его авторы относятся к публике как к ребенку вместо того, чтобы побуж­дать ее «искать выход» (БРЕХТ). Дейст­вительно, значение, которое придается упомянутым тезисам, нередко, к сожале­нию, чревато пренебрежением драмати­ческой формой, использованием ба­нальной, избитой драматической струк­туры, слишком уж прямолинейной, быс­тро приедающейся речи. Отсюда его эс­тетическая слабость и неудовлетворен­ность публики, которую пытаются «поу­чать». (Например: «Кукольный дом» ИБСЕНА, большинство пьес ШОУ, а для «философски развитых детей» — «При закрытых дверях» САРТРА.)

•Другие коррелятивные понятия:

Сообщение театральное, Театр

агитпропа.

ТЕАТР

СИНТЕТИЧЕСКИЙ

Франц.: thtdtre synUtique; англ.: synthetical theatre; нем.: synthetishes Theater; исп.: teatro sintetico.

См.: ТЕАТР ТОТАЛЬНЫЙ

ТЕАТР СПОНТАННЫЙ

Франц.: tht&tre spontand; англ.: spontaneous theatre; нем.: spontanes Theater, исп.: teatro espontdneo.

Спонтанный (или автономный, по опре­делению Н. ЕВРЕИНОВА, 227, 1930, и позже Т. КАНТОРА) театр пытается ус­транить границу между жизнью и игрой, между актером и зрителем. Спонтанное действие осуществляется с того момен­та, когда между зрителем и актером на­чинается творческий обмен, когда спек­такль принимает вид хэппенинга \*, игры драматической \* и импровизациикото­рая вторгается во внешнюю реальность.

•Другие коррелятивные понятия: Импровизация, Психодрама, Театр невидимый, Хэппенинг.

•Дополнительная литература: Portner, 1972; Kantor, 1977.

ТЕАТР ТОТАЛЬНЫЙ

Франц.: th6dtre total; англ.: total theatre; нем.: Totaltheater, исп.: teatro total.

Представление, направленное на ис­пользование всех имеющихся художест­венных средств для создания спектакля, обращенного сразу ко всем чувствам и создающего тем самым покоряющее публику впечатление исключительной полноты и богатства значений. В распо­ряжении этого театра находятся все тех­нические средства (уже существующие и только появляющиеся), в частности но­вейшие виды машинного оборудования, меняющиеся сцены, аудиовизуальные технологии. Наиболее полный прообраз такого театра осуществлен архитектора­ми Баухауса: «Тотальный театр должен представлять собой художественное творение, органическую системупучков связей между светом, пространством, поверхностью, движением, звуком и че­ловеком со всевозможными вариациями и комбинациями этих различных эле­ментов» (ШЛЕММЕР, in МОГОЛИ- НАДЬ, 457,1925).

1. Достижения и замыслы

Тотальный театр является скорее эсте­тическим идеалом, футуристическим проектом, чем конкретным достижени­ем в истории театрального искусства. Некоторые драматические формы мо­гут служить его прообразом: древнегре­ческий театр, средневековые мистерии, пышные барочные пьесы. Однако, только начиная с «Gesamtkunstwerk» ВАГНЕРА, эта эстетика прочно входит в реальный и воображаемый мир театра. Она свидетельствует о стремлении по­нимать театр как самостоятельную цен­ность, а не как литературный субпро­дукт. «То, что мы хотим, так это порвать с театром, рассматриваемым как от­дельный жанр, и возродить старую, но, в сущности, так и не осуществленную идею интегрального спектакля. Разуме­ется, никогда не путая театр с музыкой, пантомимой или танцем и особенно с литературой» (АРТО, 26,1964а).

2. Основополагающие принципы

Л Создавать «буквально и во всех смыслах» (РЕМБО)

Освобождаясь от вынужденной ограни­ченности, свойственной линейному дей­ствию, тотальный театр исследует все параметры сценических исскусств и не ограничивает текст одним смыслом, эксплицитно выраженным в постанов­ке, но дает все возможные интерпрета­ции и оставляет за каждой системой пра­во на собственную инициативу, пролон­гируя непосредственный смысл фабулы.

Б. Передавать первоначальный и окончательный жест

Поскольку актер обычно рассматрива­ется как базовый материал, тотальный театр придает большое значение пла­стике, помимо иероглифического свой­ства, передает и отношение человека к другим людям, к своему партнеру, к своей среде (брехтовскийдо/де\*). Пози­ции\*, возникающие в результате такого пластического обмена, дают ключ ко всему драматическому универсуму: «Слова еще не все говорят. Слова — для слуха, пластика — для глаз. Таким обра­зом, фантазия зрителя работает под дав­лением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пла­стика и слова подчинены каждое своему ритму, порой находясь в несоответст­вии» (МЕЙЕРХОЛЬД. О театре, т. 1, с. 135-136).

В. Оркестровать спектакль для постановки

Всякий тотальный театр заключает в се­бе объединяющее или по крайней мере организующее начало. От постановки зависит ощущение целостности или раз­дробленности. Так, Ж.-Л. БАРРО писал, когда ставил на сцене «Христофора Ко­лумба» КЛОДЕЛЯ (1953): «Самое важ- ноев постановке театрального произве­дения состоит в том, чтобы найти способ поднять уровень спектакля на достаточ­ную высоту (декорации, реквизит, осве­щение, шумовые эффекты, музыка), чтобы этому оформлению не отводилась второстепенная роль «обрамления» или смеси искусств, но достигалось такое очеловечивание, чтобы происходило включение в действие, вносилась лепта не менее важная, чем участие человека, короче, чтобы оно служило театру во всей своей совокупности, и именно тогда театр обретает единство» (World Theatre, 1965:543).

Г. Преодолеть разрыв «сцена—зал» и привычно участвовать Одной из целей тотального театра явля­ется обретение считавшегося утрачен­ным единения праздника с ритуалом или культом. Требование тотальности выхо­дит за пределы эстетического плана; оно относится к восприятию и к действию, осуществляемому публикой, и направ­лено на то, чтобы заставить участвовать в спектакле каждого во всей своей слож­ной индивидуальности.

ТЕАТР ТОТАЛЬНЫЙ

Д. Обрести социальную целостность Следует, однако, заметить, что даже эпи­ческий театр ПИСКАТОРА или БРЕХ­ТА требует от публики участия в собы­тии. ПИСКАТОР вместе с У. ГРОПИУ- СОМ был одним из первых, кто употре­бил выражение Totaltheater, переводи­мое как театр совокупности (а не тоталь­ный театр, означающий «эстетико-дра- матическое понятие, довольно неопре­деленную идею освобождения всех изо­бразительных искусств» — World Theatre, 1965:5). Театр совокупности для него — синоним эпического театра, то есть «те­атра квазинаучного анализа», критиче­ской объективности. На сцене больше изображали личные конфликты, не об­нажали чувства, резко и беспощадно там показывали социальные процессы. От публики требовали не наслаждения спектаклем, а определения своего отно­шения к происходящему. Театр больше не ограничивался тем, что ухватывал фрагменты реальности, он стремился к ней во всей ее всеохватности. Театр со­вокупности представляет собой некую конструкцию, целиком постигаемую че­рез игру, когда зритель в центре про­странства окружен «тотальной» сценой, с которой у него «тотальная очная став­ка». Симультанность исторических со­бытий, синхронизация «действия» и об­щественно-политической «реакции» могут на этой сцене, на этой совокупно­сти сцен, быть представлены одновре­менно. Тотальный театр, напротив, только намечает постоянный переход из одного рода игры, из одной выразитель­ной формы в другую, постулируя, что да­рования и профессиональная подготов­ка исполнителя позволяют успешно ис­полнить этот переход. В этом смысле то­тальный театр — вполне однородное единение всех изобразительных ис­кусств (что очень сильно напоминает «произведение тотального искусства» Рихарда ВАГНЕРА). Он ставит себя на сцене ради себя самого. Это «формали­стический театр» (World Theatre, 1966:5-7).

В сказанном выше следует, конечно, учитывать замысел и его осуществле­ние. Тон различных определений, не­редко пророческий и догматичный, на­поминает нам, что многое в нем от теат­ральной эстетики, а еще больше — от концепций всеобщности реального в те­атральном представлении. Тотальный театр, в сущности, есть не что иное, как театр в высшей степени этого слова.

'Дополнительная литература:

Moholy-Nagy, 1925; Barrault,

1959; Piscator, 1962; Resting,

1965; World Theatre, 1965, 1966;

Boll, 1971.

ТЕАТР УЛИЦЫ

Франц.: th^dtre de rue; англ.: street theatre; нем.: Strassentheater, исп.: teatro de caUe.

Театр, в котором играют за пределами традиционных помещений: подмостка­ми здесь служат улица, площадь, рынок, метро, университет и т. д. Желание поки­нуть театральное здание отвечает стремлению пойти навстречу публике, которая обычно не ходит на спектакль, добиться прямого социополитического эффекта, соединить культурную анима­цию\* и социальную манифестацию. Именно таким образом театр улицы получил особое развитие в 60-е гг. («Бред энд Паппет», «Мэджик Сёкис», хэппенинги\* и профсоюзные выступле­ния). В сущности, речь идет о возврате к истокам: говорят, что в VIв. до н.э. Ф. ТЭСПИС играл на телеге посреди рынка в Афинах, а средневековые мис­терии \* занимали паперти церквей и раз­ыгрывались на городских площадях.

'Другие коррелятивные пошггия: Театр агитпропа, Театр участия.

'Дополнительная литература: Kirby, 1965; Boal, 1977; Barba, 1982; Obregon, 1983.

ТЕАТР УЧАСТИЯ

Франц.: theatre de participation; англ.: theatre of participation; нем.: Mitspieltheater, исп.: teatro de participacidn.

Выражение «театр участия» выглядит плеоназмом, ибо очевидно, что театр не существует без эмоционального, интел­лектуального и физического участия публики.Тем не менее, несмотря на свои ритуальные и мифические истоки, театр временами терял характер непосредст­венно происходящего события, так что с начала века по самым разным причинам наметилось движение к возврату уча­стия. Причины этого следующие: крити­ческая деятельность, физический шок у АРТО и в ритуальном и в мифическом течении, которому он дал ход (БРУК, ГРОТОВСКИЙ), а также опыт «коллек­тивной эффективности» фашистского ритуала или драматического иллюзио­нистского представления, о котором, вряд ли преувеличивая, БРЕХТ писал: «Оглядевшись по сторонам, можно за­метить фигуры, почти неподвижно за­стывшие в довольно странном состоя­нии. Кажется, что их мускулы напряже­ны в необычайном усилии или же ослаб­ли от полного изнеможения. Они едва замечают друг друга, они собрались вме­сте, но словно спят и к тому же видят кошмарные сны. Они смотрят на сцену так, словно они заколдованы. Смотреть и слушать—по сути, та же деятельность, и подчас довольно увлекательная, но эти люди, кажется, уж не способны ни к ка­кой деятельности, напротив, с ними са­мими что-то делают другие» (БРЕХТ. Малый Органон, § 26). Это эмоционально напряженное уча­стие, по мнению БРЕХТА, является про­тивоположностью интеллектуальному и критическому: такова двусмысленность понятия, определяющего совершенно различные образы действия. Оно (уча­стие) то социальное, когда зритель на празднике или на просмотре популяр­ной пьесы, смеясь или сопереживая, присоединяется к другим зрителям, об­разуя с ними единое целое; то физиче­ское, когда зрителей приглашают проха­живаться между подмостками, играть вместе с актерами или... получить заряд электротока; то игровое, когда в драма­тической игре или в театре невидимом \* (БОАЛЬ) актеры являются актерами, не подозревая об этом. Таким образом, нет одной формы или одного театрального жанра участия, есть стиль игры и поста­новки, который делает зрителя актив­ным, приглашая его к соучастию в про­чтении пьесы, к расшифровке знаков, к воссозданию фабулы, к сравнению представляемой действительности с его личным миром.

'Дополнительная литература:

Pdrtner, 1972.

ТЕАТР ЧИСТЫЙ

Франц.: thMtre риг; англ.: риге theatre; нем.: reines Theater, исп.: teatro puro.

См.: ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

ТЕАТР

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ

Франц.: thi&tre experimental; англ.: experimental theatre; нём.: experimenteUes Theater, исп.: teatro experimental.

Чаще говорят об экспериментальной музыке или об экспериментальном ки­но, чем об экспериментальном театре, будто эксперимент в театре — дело оче­видное и необходимое либо ограничен­ное и второстепенное по отношению к незыблемой сущности театра. К тому же термин соперничает с другими: с теат­ром авангарда, театром-лабораторией \*, перфомансом театром поиска или про­сто с современным театром; он противо­поставляется традиционному коммер­ческому театру и театру буржуазному \*, цель которого—финансовая рентабель­ность и который существует на основе надежных «кассовых» спектаклей; экс­периментальный театр противопостав­ляется также театру с классическим ре­пертуаром, ставящему только пьесы ав­торов, завоевавших всеобщее призна­ние.

1. Эра новаторов

Было бы трудно точно определить время зарождения экспериментального театра, так как любая новая форма—обязатель­но эксперимент, когда она перестает до­вольствоваться воспроизведением су­ществующего и рассматривать смысл и воссоздание его как заранее предопре­деленные. Однако создание Свободного театра АНТУАНА (1887) и «Театра де л\*Эвр» ЛЮНЕ-ПО принято рассматри­вать как акт рождения театра, основан­ного на режиссуре. Этот элемент совпа­дает с институализацией режиссера и режиссуры, которая понимается отныне как полноправная артистическая дея­тельность. Зачастую эксперимент есть нечто гораздо большее, чем простое из­менение формы, начавшееся с апогея реализма на рубеже веков (СТАНИС­ЛАВСКИЙ, АНТУАН), со времени рас­цвета искусства авангарда 20-х гг. в Рос­сии (ВАХТАНГОВ, МЕЙЕРХОЛЬД, ТАИРОВ), деятельности пионеров в об­ласти сценических эффектов света и объемов (АППИА, КРЭГ), французских новаторов (АРТО, КОПО, БАТИ, ЖУ­ВЕ), критических реалистов (П ИСКА- TOP, БРЕХТ, ЖЕССНЕР), проекта Бау- хауса МОГОЛИ-НАДЯ и В. ГРОПИУ- СА. Эра «новаторов», если сослаться на Ж. КОПО, состоялась лишь наполовину, поскольку «новаторы» не смогли согла­совать свои теории с практикой и оста­лись на полпути, как бы в растерянности, между неудовлетворенным духовным стремлением и бесполезным професси­ональным мастерством, а главное — ог­раничили эксперимент техническими находками, «отклоняясь в сторону и ос­лабляя себя бесконечным эксперимен­тированием, внешними изысками, бес­цельными техническими поисками» ПСОПО, 252,1974).

Фактически для многих понятие «экспе­риментальный театр» вызывает в пред­ставлении просто театр, в котором но­выми являются архитектурная, сцено­графическая или акустическая техника, тогда как эксперимент должен бы был касаться прежде всего актера, его отно­шений с публикой, концепции поста­новки или нового прочтения текстов, об­новленного восприятия сценического события. Нельзя, безусловно, пренебре­гать влиянием технического прогресса на ход спектакля; новое архитектурное устройство залов, мобильность и много­целевое использование сцены, приме­нение легких материалов, поддающихся бесконечному моделированию, искус­ная модуляция освещения, озвучивания спектакля — все это средства, которые облегчают постановочную работу. Не­обходимо также, чтобы зрители понима­ли драматургическую функцию техниче­ских новаций, чтобы новые эффекты не становились самоцелью ради того, что­бы производить впечатление на зрителя, но чтобы эти эффекты участвовали в вы­работке смысла постановки. Эксперимент предполагает готовность искусства к поиску, даже к ошибкам ради того, что еще не существует, или ради скрытой истины. Поиск касается отбора неопубликованных текстов или же тек­стов, считающихся «трудными», он каса­ется игры актеров, восприятия публики. Периодически ход ведения спектакля может подвергаться изменениям, про­длевается время, отведенное на репети­ции и теоретические разборы, в сравне­нии с коммерческим прокатом спектак­ля. Право на поиск, а значит, и на ошибку побуждает создателей спектакля риско­вать в отношении восприятия публики (иногда вплоть до отказа от просмотра), без конца менять режиссуру, пытаться трансформировать взгляд зрителя, часто пребывающего во власти стереотипов, — отсюда нередкое обвинение в элитар­ности и герметичности театра

2. Расплывчатые контуры

За невозможностью описать точную программу экспериментального театра в его различных проявлениях, вместо того чтобы воспроизводить на словах его ис­торию в различных проявлениях, исто­рию, которая охватила бы всю совре­менную театральную деятельность, ос­тановимся лишь на некоторых его тен­денциях и «навязчивых идеях» и тем са­мым выявим несколько направлений его поиска

Л Маргинальность Экспериментальный театр стоит в сто­роне от «большого театра», того, кото­рый привлекает публику, где работают «звезды», который получает дотации и укрепляет институт театра Рядом с ним

13—1145 **экспериментальный театр выглядит до­вольно броско (благодаря своей экстра­вагантности), но занимает периферий­ное положение (с точки зрения бюджета и аудитории). Его маргинальность — не­редко болезненное неприятие офици­альной сцены или противопоставление ей: в 60-е гг. БРУК экспериментирует под покровительством «Ройял Шекспир компани», до того как ему удается совме­стить режиссуру с поисковой работой в Центре театральных исследований в Париже. ГРОТОВСКИЙ, а позже КАН­ТОР работают под негласным покрови­тельством весьма традиционного офи­циального театра и весьма жесткой по­литической власти. М. ШЕХНЕР в США, Ж. ЛАССАЛЬ, Р. ДЕМАРСИ или Ф. РЕНЬО во Франции совмещают пре­подавание с режиссурой. Часто успех подобного театра, его выход к большой публике кончаются официальным при­знанием эксперимента, а затем утратой его оригинальной сущности, что убивает в зародыше желание и потребность в нем.**

Б. Новое завоевание сценического пространства У экспериментального театра нет одно­го, свойственного только ему типа архи­тектоники или сценографии \*: театр-аре­на, театр с несколькими сценическими площадками не являются синонимами новаторства; наоборот, именно в подры­ве или утрировании театральных прин­ципов на итальянский манер происходят наиболее яркие достижения. Освоение пространства, не предусмотренного для театра (стадион, завод,виды транспорта, городские площади, квартиры), в конце концов дезориентирует публику. Необ­ходимый эффект дестабилизации до­стиг своего апогея: всеявляется театром, и ничто им больше не является.

В. Взаимоотношения с публикой Она находится в центре эксперимента, ибо театр не довольствуется более обы­вательским противопоставлением раз­влекательности и назидательности; он стремится воздействовать на понима­ние, излишне находящееся во власти по­вествовательных моделей и рекламных мифов, заставить зрителей вопрошать, вызывая его смятение в столкновении с абсурдностями текстов или сценических событий. Изменение прослушивания (физическое положение зрителей в про­странстве, сидение на чем-нибудь жест-

363

ком, — а ведь зритель приходит на спек­такль обычно уставшим, — но особенно психологическое положение, ибо меняет­ся именно отношение к произведению искусства) ставит зрительское восприя­тие в зависимость от произведения, а не наоборот, как раньше.

Г. Невостребованный актер

Появление театра-лаборатории ГРО- ТОВСКОГО вновь напомнило о том, что театром является то, что происходит между актером и зрителем. Большинст­во экспериментов заключается в расши­рении границы этих двух империй. Зри­тель увеличивает свою способность вос- принимать недосказанное и непред­ставленное. Актер управляет своим те­лом согласно двойному требованию: быть понятным в смысле выразитель­ности и зашифрованным — в смысле значимости и намерений. Его голос и те­ло — посредники между всеми сцениче­скими материалами и физическим при­сутствием зрителя.

Д. Создание смысла

Создание смысла не должно непремен­но приводить к однозначному означае­мому путем сложения и проверки сопо­ставлением различных означающих си­стем, ибо представление находится в по­стоянном развитии и нестабильно: более важен сам процесс значения (осмысле­ния), чем выявления отдельных знаков.

Е. Текст, а не произведение

Различие между произведением, закры­той и материальной системой, и тек­стом, оперативным и семиотическим концептом, устанавливает, по БАРТУ («От произведения к тексту», Revue d'estMtique, № 3, 1971), тот же водораз­дел между текстом, который надо интер­претировать (который читатель/зри­тель должен дополнить и закрыть), и текстом, подлежащим манипулирова­нию, в котором смысл не связан более с нарративной (повествовательной) структурой и рассеивается в зависимо­сти от того, как его слушают. Текст рас­сматривается как материал, как монтаж фрагментов, как сопротивление оконча­тельному и универсальному значению.

Ж Специфика

Современная практика ставит под со­мнение мысль о сущности или специфи­ке театрального искусства; она оспари­вает границы, воздвигнутые в XVIII в. между изобразительными искусствами, музыкой, пантомимой, танцем, церемо­ниалом, поэзией. Она обращается к кино или видео, размышляет о связи между человеческим и нечеловеческим, оду­шевленным и неодушевленным, считая себя постмодернистской, то есть вне всего того, что преэде считалось несом­ненной принадлежностью искусства и эстетики.

3. Сплав жанров и техник

Подвергается сомнению театральная традиция одной школы или одного уч­реждения; «отменяются» подразделение жанров и их ценностная иерархия; сопо­ставляются формы и культуры различ­ных контекстов до тех пор, пока не до­стигается метафорический эффект. В наши дни театр, который не стремится ошеломить публику или торговать шир­потребом, осознает, что он должен быть или экспериментальным, или не быть вовсе.

• Дополнительная литература: Schlemmer, 1927; Ginestier, 1961; Pronko, 1963; Kirby, 1965, 1969; Veinstein, 1968; Roose-Evans, 1971; Artioli, 1972; Corvin, s.d.; Bartolucci, 1977; Grimm, 1982; Ration presente, 1982; Banu, 1984; Berget Rischbieter, 1985;Thomsen, 1985; Rokem, 1986.

ТЕАТР ЭПИЧЕСКИЙ

Франц.: tMAtre epique; англ.: epic theatre; нем.: episches Theater, исп.: teatro ipico.

См.: ЭПИЧЕСКИЙ (ТЕАТР-)

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ

Франц.: theatralisation; англ.: theatralization; нем.: Theatra- lisierung; исп.: teatralizacion.

Театрализовать событие или текст — значит интерпретировать его сцениче­ски с использованием сцены и актеров для того, чтобы поставить ситуацию. Ви­зуальный элемент сцены и постановка дискурсов суть признаки театрализации.

Драматизация \*, напротив, направлена исключительно на текстовую структуру: постановку диалогов, создание драмати­ческого напряжения и конфликтов меж­ду персонажами, динамику действия (смДраматическое и эпическое \*).

•Другие коррелятивные понятия: Адаптация, Перевод театральный.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

Франц.: tM&traJUU; англ.: theat­ricality; нем.: Theatralik, Theatralitat;

исп.: teatralidad.

Понятие, сформированное, по-видимо- му, по типу оппозиции: литература/ли­тературность. Театральность —это то, что в представлении или драматургиче­ском тексте имеется специфически те­атрального (или сценического) в том смысле, который придает ему, напри­мер, А. АРТО, когда констатирует «от­лив» театральности на традиционной ев­ропейской сцене: «Как может случиться, что в театре, по крайней мере в таком, каков известен в Европе или вообще на Западе, все, что является специфически театральным, то есть все, что не может быть выражено речью, или, если угодно, все, что не содержится в диалоге (и сам диалог, рассматриваемый в зависимости от его возможного озвучивания на сцене и требований этого озвучивания), ока­зывалось бы на заднем плане?» (26, 1964:53). Современная театральная эпоха характеризуется поиском этой слишком долго закрытой театрально­сти. Но понятие содержит нечто мисти­ческое, слишком общее, даже идеали­стическое. Учитывая чрезмерное разли­чие его употреблении, выделим лишь некоторые ассоциации идей, которые вызывает термин «театральность».

1. Насыщенность знаков

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

Театральность можно противопостав­лять тексту драматургическому чита­емому и мыслимому без воображаемой постановки. Вместо того чтобы сглажи­вать драматургический текст прочтени­ем, расстановкой в пространстве, то есть главным образом показом субъектов высказывания, театральность дает воз­можность выделить слуховую и зритель­ную потенциальность: «Что такое теат­ральность? Это театр минус текст, это насыщенность знаков и впечатлений, которая создается на сцене на основа­нии краткого письменного содержания, это такое всеобщее восприятие чувст­венных приемов, жестов, тонов, дистан­ций, субстанций, света, какое наводняет текст изобилием его внешнего языка» (БАРТ,50,1964:41—42). Равным же об­разом в понимании АРТО, театраль­ность противопоставляется литературе, текстовому театру, письменным средст­вам, диалогам и даже иногда повествова- тельности и «драматичности» логически сконструированной фабулы.

1. Место театральности

В таком случае встает вопрос о месте и природе этой театральности: а) надо ли искать ее на уровне тем и содержаний, описанных в тексте (внешнее простран­ство, визуализация персонажей); б) надо ли, с другой стороны, добиваться теат­ральности в форме выражения, в стили­стической манере повествовать о внеш­нем мире и показывать (иконизировать) то, о чем упомянуто текстом и сценой?

Л

В первом случае театральное — про­странственное, визуальное, экспрессив­ное, в том смысле, в котором говорят об очень зрелищной и яркой сцене. Это употребление понятия театральности часто встречается в настоящее время, но в общем и целом банально и не слишком удачно.

Б.

Во втором случае театральное — специ­фический процесс театрального выска­зывания, движение слова, визуализиро­ванное удвоение субъекта высказыва­ния (персонаж/актер) и результатов вы­сказывания, искусственность представ­ления. Тогда театральность уподобляет­ся тому, что АДАМОВ именует пред­ставлением, то есть «проекцией в чувст­венный мир состояний и образов, кото­рые составляют его тайные пружины [...], демонстрацию скрытого, латентного со­держания, которое таит в себе ростки драмы» (АДАМОВ, 5, 1964:13).

1. Истоки театральности

Т

Театр — точка зрения на событие; ее со­ставляющие: взгляд, угол зрения и перс­пектива Только путем сдвига соотноше­ния между взглядом и рассматриваемым объектом он становится зданием, где имеет место представление. Долгое вре­мя в языке классицизма XVII и XVIII вв. театр — это также сцена в собственном смысле слова Путем второй метоними­ческой трансляции театр наконец ста­новится искусством, драматургическим жанром (отсюда столь часто фатальные для сценического искусства взаимоот­ношения с литературой), а также учреж­дением (Французский театр) и, наконец, репертуаром и творчеством автора (те­атр ШЕКСПИРА). В конце концов театр метафорически означает мир (театр мира \* ) или же место действия (театр во­енных действий) или деятельность гист- риона в повседневной жизни (представ­лять, изображать, как в театре или в ки­но).

По-французски слово «театр» сохраня­ет идею зрелищного искусства, однако ни одно слово не означает понятие текста; в отличие от немецкого или ан­глийского драма (drama) не есть пись­менный текст, но историческая форма (буржуазная или лирическая драма или мелодрама) или же значение, произ­водное от катастрофы (странная дра­ма).

4. Чистый театр или литературный театр?

Является ли театральность свойством текста драматургического \*? Нередко это утверждается, когда говорят об очень театральном или драматическом тексте, внушая таким образом мысль, что он легко поддается сценическому транспонированию (визуальность иг­ры, открытые конфликты, быстрый обмен репликами). Однако не в том со­стоит чисто сценическое свойство, и эта оппозиция между «чистым» теат­ром и театром «литературным» не строится на текстовых критериях, а на способности «театрального театра» — по выражению МЕЙЕРХОЛЬДА — максимально использовать сцениче­скую технику, заменяющую дискурсы персонажей и тяготеющую к самодо­статочности. Парадоксальным обра­зом театральный текст — текст, кото­рый не может обойтись без представ­ления и, следовательно, не содержит самодостаточных пространственно- временных или игровых указаний. По­добная же двусмысленность содержит­ся в определенном прилагательном «театральный»: то имеется в виду пол­ная иллюзия, то, напротив, слишком искусственная игра, что постоянно на­поминает, что вы находитесь в театре, в то время как предпочли бы перене­стись в другой, более реальный, чем наш, мир. Из этой путаницы в понятии театральности проистекает нередко бесплодная полемика относительно более или менее естественной актер­ской игры.

История театра, с другой стороны, полна нескончаемой полемики между сторон­никами только текста и любителями зре­лища, текста и литературы, почти всегда слывущей благородным жанром и име­ющей преимущество сохраняться не­тронутой (или же считающейся таковой) для будущих поколений, в то время как наилучшее сценическое воплощение так же эфемерно, как и улыбка красивой женщины. Это оппозиция идеологиче­ского порядка: в западной культуре име­ет место тенденция отдавать предпочте­ние тексту, письму, преемственности дискурса. К этому следует добавить поч­ти одновременное появление режиссера (именуемого в конце XIX в. лицом, от­ветственным за сценическое представ­ление текста) и театра как автономного искусства С тех пор именно театраль­ность — важнейшее и специфическое свойство театра, который в эпоху режис­суры становится предметом эстетиче­ских поисков современников. Однако изучение текстов крупнейших авторов (от ШЕКСПИРА до МОЛЬЕРА и МА­РИВО) оказывается недостаточным, ес­ли не попытаться определить место тек­ста в сценической практике, манере иг­ры и способе представления. Если нет непоправимой и абсолютной оппозиции между чистым и литературным театром, то имеет место диалектическое напря­жение между актером и его текстом, между значением, которое может при­нять текст при простом прочтении, и мо- дализацией, которую ему внушает по­становка, когда текст выражается вне- словесными средствами. Театраль­ность, следовательно, предстает не как качество или неотъемлемая сущность текста или положения, но как прагмати­ческое использование сценического ин­струментария, с тем чтобы компоненты представления взаимно выделяли друг друга и ярко прозвучал линейный харак­тер текста и речи.

5. Театральность и специфичность

Если нет сущности театра, то можно по крайней мере выделить элементы, необ­ходимые для любого театрального фе­номена. Два определения прекрасно и параллельно резюмируют функциони­рование театра.

Ален ЖИРО пишет: «Общим знамена­телем всего того, что принято имено­вать «театром» в современной цивили­зации, является [...] с точки зрения ста­тики игровое пространство (сцена) и пространство, откуда можно смотреть (зал); актер (язык жестов, голос) на сцене и зрители в зале. С точки зрения динамики создание «фиктивного» мира на сцене в противоположность реаль­ному миру в зале и одновременно уста­новление коммуникационного потока между актером и зрителем (Th6- dtre/public, июнь 1975, № 5—6:15). «Сущность феномена театра заключа­ется в соотношении меяеду ощутимой реальностью действующих и говоря­щих человеческих фигур, ибо эта ре­альность произведена сценическим построением и таким образом пред­ставленной фикцией» (РЕЙ, КУТИ, 530,1980:185).

'Другие коррелятивные понятия:

Мизансцена, Семиология теат­ральная.

\* Дополнительная литература: Jarry, 1896; Bums, 1972; Jachymiak, 1972; JaffiS, 1974; Bernard, 1976, 1986; Krysinsky, 1982; F£ral, 1985; Bernard, 1986.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ

Франц.: tM&tral; англ.: theatrical; нем.: theatralisch; исп.: teatral.

* 1. Относящийся к театру.
  2. Подходящий к правилам сценической игры (подходящая для театра часть ро­мана).
  3. Уничижительно: стремящийся произ­вести поверхностный эффект на зрите­ля, эффект искусственный и полный аф­фектации, воспринимаемый как неесте­ственный («игра, слишком рассчитан­ная на театральный эффект»).

'Другие коррелятивные понятия: Декламация, Драматическое и эпи­ческое, (Ре)театрализация, Теат­ральность, Эффект театральный.

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Франц.: sciences du spectacle; англ.: theatre studies; нем.: Thea- terwissenschaft; исп.: ciencias del espectdculo.

См.: ТЕАТРОЛОГИЯ

ТЕАТРОЛОГИЯ

Франц.: thtdtrologie; англ.: theatre

studies; нем.: Theaterwissenschaft;

исп.: teatrologfia.

Изучение театра во всех его проявле­ниях без методологической исключи­тельности. Этот термин, относительно узкий и ставший употребляемым не­давно, соответствует немецкому Theaterwissenschaft («театроведение»). Более чем требование научности, опре­деляющим является всеобъемлющий характер и автономность этой дисцип­лины. Появление термина совпадает с освобождением театра от «царства» ли­тературы, наступлением эры режиссу­ры и размышлениями режиссеров от­носительно соотношений театра с дру­гой культурой практической деятель­ности. Theaterwissenschaft — социоант- ропологическая дисциплина, цель ко­торой — определенные социальные отношения: «Когда в определенных пространственно-временных рамках имеет место символическое взаимо­действие между актерами и публикой, которое зиждется на производстве и восприятии совершаемых фиктивно действий и которое эволюционирует в означающей совокупности, связанной с некоей культурной практикой, театр предстает как социальная и специфи­ческая эстетическая манифестация» (ПОЛЬ, in КЛИЕР,368,1981:239). Театрология охватывает поиски дра­матургии, сценографии, режиссуры, актерской техники. Как и семиология она координирует различные знания и размышляет над эпистемологическими условиями театральных исследований.

•Дополнительная литература: Ingarden, 1931; Zichf 1931; Steinbeck, 1970; Kliinder, 1971; Knudsen, 1971; Slawinska, 1979, 1985; Klier, 1981.

TEATPOH

Франц.: tMdtron; англ.: theatron;

нем.: Theatron; исп.: theatron.

Греческое слово, обозначающее место, откуда зрители смотрят спектакль, про­странство зрителей. Лишь значительно позднее театр стал рассматриваться как здание в целом, затем как сценическое искусство или драматургическое твор­чество.

ТЕЗИС

Франц.: thdse; англ.: thesis; нем.: Thesis; исп.: tesis.

См.: ПЬЕСА ПРОГРАММНАЯ

ТЕЙХОСКОПИЯ

(От греч. teichoskopia — взгляд сквозь стену)

Франц.: teichoscopia; а н г л.: teichoscopia, teichoscopy, нем.: Teichoskopie, Mauerschau; исп.: teichoscopia.

Этим термином обозначалась сцена из «Илиады» ГОМЕРА, где Елена описы­вает Приаму греческих героев, которых видит она одна.

Этот драматургический прием заклю­чается в том, что один из персонажей изображает то, что происходит «за ку­лисами», именно в тот момент, когда он об этом говорит (см.: Внесцениче­ское \*). Этот прием избавляет от необ­ходимости показывать не подходящие для сцены или слишком жестокие дей­ствия, поскольку у зрителя и так созда­ётся иллюзия\*, что они действительно имеют место и что публика при этом хоть и опосредованно, но присутствует.

Подобно радиорепортажу (например, со спортивных соревнований), тейхо- скопия является эпическим приемом: она не требует визуальной поддержки, целиком фокусируя внимание на рас­сказчике и вызывая тем самым, быть может, еще большее напряжение, чем если бы событие могло быть увидено зрителем. Она расширяет сценическое пространство, устанавливает связь между разными сценами, что только ук­репляет ощущение подлинности обоз­римого для зрителя участка, с которо­го, собственно, ведется репортаж. Несколько, примеров тейхоскопии:



«Орлеанская дева»), БОМАРШЕ, БРЕХТ («Галилей»), ЖИРОДУ («Элект­ра», «Троянской войны не будет»).

•Другие коррелятивные понятия: Драматическое и эпическое, Рас­сказ.

ТЕКСТ

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ

Франц.: texte dramatique; англ.:

dramatic text; нем.: dramatischer

Text; исп.: texto dramdtico.

1. Трудности ограничительного определения

Достаточно трудно предложить опре­деление драматургического текста, ибо современная тенденция драматургиче­ского письма сводится к требованию пригодности любого текста к возмож­ному мизансценированию. Крайность в виде мизансценирования телефонного справочника уже не выглядит шуткой и неосуществимым предприятием! Лю­бой текст поддается театрализации, когда используется на сцене. То, что вплоть до XX в. считалось драматурги­ческим признаком — диалогиконф­ликт \*, ситуация драматическая \* (сце­ническое положение), понятие персо­нажа\*, — не является более sine qua поп (непременным условием) теат­рального текста. Ограничимся, таким образом, указанием нескольких при­знаков текста для западной драматур­гии.

2. Возможные критерии драматургического текста

Л Текст основной, текст

второстепенный \* Текст, предназначенный для произнесе­ния (актерский текст), часто вводится с помощью указаний сценических\* (или дидаскалий \*), текста, составленного дра­матургом или даже режиссером. И когда кажется, что второстепенного текста нет, его следы можно обнаружить в деко­рации словесной \* или вgestus'e \* персона­жа. Однако положение этой словесной декорации или gestus\*а коренным обра­зом отличается от второстепенного тек­ста. Указания пространственно-времен­ные\* являются неотъемлемой частью драматургического текста: читатель или зритель не могут их игнорировать; сце­нические указания не обязательно учи­тываются в мизансценировании.

Б. Текст распределенный и «объективный» Если исключить монолог, драматурги­ческий текст делится между различными персонажами-собеседниками. Диалог дает равный шанс каждому из них; он визуализирует источники речи, не сводя их к высшему иерархическому центру. Источник речи неясно эксплицирован: тирады или реплики даются как незави­симые от повествователя или же «цент- рапизирующим» голосом.

В. Вымышленность Структуральная поэтика, восходящая к структурализму и теории текста, в насто­ящее время, в период расцвета форм и текстовых материалов, не может охва­тить и однородно описать все практику­емые приемы и критерии. В определе­нии различия между литературным дра­матургическим текстом и обиходным языком имеется методологическая трудность: любой «обычный» текст мо­жет стать драматургическим, как только он ставится на сцене, так что критерий различия является не текстовым, а праг­матическим: будучи поставленным на сцене, текст прочитывается в рамках которые сообщают ему критерий вы- мышленности и отличают его от «обыч­ных» текстов, претендующих на описы- вание «реального» мира. Не существует текстовой, синтаксической или семан­тической особенности, которая позво­ляла бы идентифицировать текст как вымышленное произведение, считает СЁРЛЬ (587,1982:109).

Г. Установление взаимоотношений контекстов Для эволюционирования персонажей в одном и том же драматическом универ­суме они должны иметь хотя бы частицу совместного универсума дискурса Ина­че они вступают в диалог глухих или же вовсе не обмениваются информацией (театр абсурда \* ).

3. Конструкция драматургического текста

А. Цель конкретизации Было бы неверно рассматривать драма­тургический текст как фиксированную сущность, понимаемую один раз и на­всегда В действительности текст суще­ствует только по прочтении, которое всегда исторически обусловлено. Это прочтение зависит от социального кон­текста читателя и его знания контекста вымышленного текста У И Н ГАРДЕ НА (327, 1931-1949), МУКАРОВСКИ (468, 1934) и ВОДИЧКИ (678, 1975) речь идет о конкретизации текста и предпринимается попытка очертить цель конкретизации через восприятие текстовых означающих и социального контекста, чтобы добиться возможного прочтения текста (ПАВИ, 490,1983).

Б. Места неопределенности Различные прочтения и их расходящие­ся конкретизации высвечивают места неопределенности текста, которые не являются универсальными и навсегда фиксированными, а меняются в зависи­мости от уровня прочтения, в частности от выяснения социального контекста. Драматургический текст — это зыбучие пески, на поверхности которых перио­дически и по-разному локализуются сигналы, направляющие восприятие, и сигналы, поддерживающие неопреде­ленность или двусмысленность. В театре тот или иной эпизод фабулы, тот или иной словесный обмен приобретают очень разный смысл, в зависимости от ситуации высказывания, избранной ре­жиссурой. Но текст, и в особенности драматургический, — это еще и «песоч­ные часы»: читатель избирает, что следу­ет очистить пузырек, делая непрозрач­ным другой, и так далее до бесконечно­сти. Понятие неопределенности/опре­деленности диалектично: скажет тот, кто скажет последним. Доходчивость, уп­равление восприятием уловимо только гго отношению к процессу управле­ния/ антиуправления, который «водит» читателя по тексту, чередуя ориентиры и блуждающие пути. Это неровное прочте­ние драматургического текста удваива­ется от перманентного колебания в про­цессе представления, положения вы­мысла— между иллюзией и ее разруше­нием, идентификацией и отчуждением, миметическим эффектом реальности и навязыванием формы и игры.

В. Поддержание и устранение двусмысленностей

Ввиду этой нестабильности драматурги­ческого текста встает вопрос о его ис­пользовании и манипулировании им. Ведь именно читателю, режиссеру и зри­телю решать, где находятся зоны неоп­редел ениости/определенности, выска­зываться об их изменчивости и целесо­образности их идентификации. Самое важное, например, решить, вписана ли в текст двусмысленность структурно или она проистекает от незнания либо изме­нения социального контекста. Привле­кая внимание к словесному обмену и си­туации высказывания, любая постанов­ка говорит ясно о тех или иных опреде­лениях и двусмысленностях.

•Другие коррелятивные понятая:

Внесценическое, Внетекстовое, Дискурс.

'Дополнительная литература: Savona, 1980, 1982; Manceva, 1983; Prochazka, 1984; Pavis, 1985e, 1987.

ТЕКСТ ЗРЕЛИЩНЫЙ

Франц.: texte spectaculaire; англ.: performance text; нем.: Auf- fuhrungstext; исп.: texto espectacular.

Семиологическое понятие текста вызва­ло к жизни выражение «зрелищный текст» (или сценичный текст): это соот­ношение всех используемых в представ­лении систем означающихустройство и взаимодействие которых формируют постановку. Зрелищный текст, следова­тельно, есть абстрактное и теоретиче­ское, а не эмпирическое и практическое понятие. Оно рассматривает спектакль как уменьшенную модель, где наблюда­ется производство смысла. Бывает, что зрелищный текст записан и материали­зован в журнале заведующего постано­вочной частью\* или на любом другом метаязыке, который составляет краткий и, конечно, всегда неполный обзор кон­кретного спектакля. «Прочтение» зре­лищного текста раскрывает эстетиче­скую и идеологическую направленность режиссуры. '

* Другие коррелятивные понятия: Визуальное и текстуальное, Семи­ология, Текст и сцена.
* Дополнительная литература: Theaterarbeit, 1961; Ruffini, 1978; de Marinis, 1978,1979,1982.

ТЕКСТ И КОНТР-ТЕКСТ

Франц.: texte et contre-texte; англ.: text and countertext; нем.: Text und Gegentext; исп.: texto у contra-texto.

См.: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

ТЕКСТ И СЦЕНА

Франц.: texte et seine; англ.: text and perfomance; нем.: Text und Auf- fuhrung; исп.: texto у excena.

Размышления о соотношении текста и сцены вызывают серьезный разговор о мизансцене \*, положении слова в театре и интерпретации \* текста драматургиче­ского\*.

1. Историческая эволюция

А. Логоцентристская позиция Длительный период, со времени АРИ­СТОТЕЛЯ до начала мизансценирова­ния как систематической практики в конце прошлого века, за исключением народных спектаклей или пышно по­ставленных представлений, театр был включен в логоцентристскую концеп­цию. Будь то в драматургии классици­стической \*, аристотелевской или запад­ной традиции, эта позиция сводится во всяком случае к рассмотрению текста как первостепенного элемента, глубин­ной структуры и главного содержания сценического искусства. Сцена («спек­такль», опсискак говорит АРИСТО­ТЕЛЬ) отступает на второй план как по­верхностное и излишнее выражение, она адресована лишь к чувствам и вооб­ражению и отвлекает публику от литера­турных достоинств фабулы и размыш­ления о трагическом конфликте^ Между текстом, средоточием незыблемой ин­терпретации смысла и души пьесы, и сценой, периферическим местом вы­спренности, чувственности, несовер­шенства тела, нестабильности, короче, театральности происходит теологи­ческая ассимиляция.

Б\* Коперников переворот сцены

В конце XIX в. намечается поворот в ло- гоцентристской позиции. Недоверие к слову как хранителю истины и высво­бождение бессознательных сил образ­ности и мечты приводят к исключению театрального исстсства из сферы слова, рассматриваемой как единственно уме­стная; сцена и все то, что на ней можно совершать, выдвинуты в ранг высшего организатора смысла представления. А. AJPTO знаменует завершение этой эво­люции в эстетической ясности и вырази­тельности формулировки: «Театр, кото­рый подчиняет мизансценирование и постановку, то есть все, что в нем есть специфически театрального, тексту, есть театр идиотический, безумный, из­вращенный, грамматический, обыва­тельский, антипоэтический и позитиви­стский, это западный театр» (26, 1964:49-50).

2. Диалектика текста и сцены

Историческая эволюция соотношения между текстом и сценой лишь иллюст­рирует диалектику этих двух компонен­тов представления. Одно из двух:

* или сцена стремится передать и пере­сказать текст;
* или же она углубляет разрыв с ним, критикует его и делает относительным путем создания образности, которая его не удваивает.

А. Сценическая потенциальность текста

В первом случае, в случае сценической избыточности\*, постановка ограничи­вается поиском сценических знаков, ил­люстрирующих референт текста или да­ющих зрителю иллюзию такой иллюст­рации. Приходится констатировать, что для публики, даже для многих режиссе­ров-«реалистов» и критиков, «филоло­гов», а также для практиков сцены, это решение представляется как примерное, как желанная цель. «Хорошая постанов­ка — это глубокая, пункт за пунктом, трансформация, которая развивается лишь в своей целостности. Текст стал представлением в направлении потен­циальности, которая до тех пор была только имплицитной и, следовательно, скрытой, отныне же осуществляется на­столько, что кажется неизбежной» (ХОРНБИ, 320, 1977:109). Эта теория текста как скрытой потенциальности (ХОРНБИ) или «сценической возмож­ности»: (СЕРПИЕРИ, 501, 1978) в ко­нечном счете исходит из того, что текст уже содержит хорошую постановку, ко­торую надо только обнаружить, и что представление и сценическая работа не конфликтуют со смыслом текста, но слу­жат ему. В этом состоит концепция фи­лологического подхода к тексту (и в этом определении нет ничего обидного). Ее достоинство — не выбрасывать со сце­нической водой (текстового) ребенка, что, бесспорно, сегодня благо при нали­чии не всегда контролируемых экспери­ментов современных манипуляторов и фанатиков текста Но есть, с другой сто­роны, риск затормозить театральный поиск путем увековечения некоего лого- центризма

Б. Неумолимый герменевтический разрыв

Однако кажется гораздо более правиль­ным принять к сведению разрыв между текстом и постановкой. Едва последняя освобождается от роли служанки текста, возникаетзначительная дистанция меж­ду двумя компонентами и нарушение равновесия между визуальными и тек­стуальными. Это порождает новый взгляд на текст и новую манеру показа реальности, внушенной текстом. Разрыв этот подобен непроходимому рву между текстом и пространст­вом/временем, где он произносится. «Быть может, — пишет Бернар ДОР, — наше наслаждение театром зависит именно от того, что мы видим, что текст написан, по существу будучи чуждым времени и пространству, в мимолетный и ограниченный период спектакля. Та­ким образом, театральное представле­ние не есть, видимо, место обретенного единства, но место навеки неутолимого напряжения между вечным и преходя­щим, между универсальным и частным, между абстрактным и конкретным, меж­ду текстом и сценой. Спектакль не реа­лизует так или иначе текст, но критикует его, форсирует, вопрошает. Сопоставля­ет себя и его с собой. Спектакль — это не согласие, но борьба» (Le Monde du dimanche, 12 октября 1980).

3. Текстовой вымысел и сценический вымысел

Теория вымысла\* заставляет думать о соотношении текста и сцены в процессе создания вымысла, который осуществ­ляется через постановку ради зрителя. Вымысел может казаться пограничным средством и медиацией между тем, о чем повествует текст пьесы, и тем, что изо­бражает сцена, словно медиация была осуществлена текстовым и визуальным изображением возможного вымышлен­ного мира, вначале сконструированным путем драматургического анализа и про­чтения, а затем изображенным в сцени­ческой постановке. Эта гипотеза не яв­ляется неправдоподобной, если не вво­дить тайком вновь теорию актуализиро­ванного референта, который изображал бы эту медиацию. Если действительно есть очевидная связь между текстом и представлением, то не в форме перевода или удвоения первого во втором, а в фор­ме показа вымышленного универсума, структурируемого на основе текста и вы­мышленного универсума, созданного на сцене; следует вопрошать модальности этого показа

А. Два вымышленных положения Оба вымышленных положения, тексто­вое и сценическое, обладают специфи­ческими свойствами, если при этом иметь в виду, что вымышленный сцени­ческий универсум представляет собой одновременно:

* то, что охватывает и включает вы­мышленный универсум произносимого на сцене текста, то, что ему доставляет ситуация высказывания;
* то, что может в любой момент быть оспорено и разрушено изнутри вступле­нием высказываемого в рамках пред­ставления текста Этот драматургиче­ский текст есть действительно семиоло- гическая система, семантическую точ­ность и мгновенно понимаемый словес­ный характер которой предписывают другим означающим системам опреде­ленный угол зрения и возможность за­крепиться в означаемых, проистекаю­щих от лингвистического текста Показ обоих способов вымысла проис­ходит благодаря удвоенной фикции в случае театрального мизансценирова­ния.
  1. Сценическое создание вымысла: через сценическое высказывание, видимую и слышимую ситуацию, в которой произ­носится драматургический текст.
  2. Текстовое создание вымысла: через со­здание вымысла слушателями текста, ибо, даже если правда, что текст имеет смысл только в процессе сценического высказывания, зритель волен выстраи­вать иную фикцию, чем избранная по­становкой, и трактовать текст как мас­сив или «континент», доступ к которому открыт только благодаря прочтению и воображению («In the mind's eye», — ска­зал бы Гамлет).

Однако это реальное различие остается чисто теоретическим, ибо оба приема вымысла взаимодействуют и переплета­ются ради зрительского наслаждения и иллюзии. Сцена и изображение места и пространства сразу фиксируют рамку\*, которая представляется как место вы­мысла, мимесис вымышленного мира Это первое сценическое создание вы­мысла тем сильнее, что актеры, атмос­фера, ритм и т. д. служат тому, чтобы убедить нас, что они представляют собой воплощение вымысла Сценическое создание вымысла полно­стью «цементирует» текстовой вымысел (иногда даже слывя за воплощение речи, единственную возможную постановку и т. д.). Оба вымысла в конце концов вза­имопроникают настолько, что уже не из­вестно, драматургический ли текст со­здал ситуацию высказывания или про­цесс высказывания мог «выйти» только на заданный, а не какой-либо иной текст. Путаница этих двух положений вымысла словно для того и существует, чтобы лучше утвердить и усилить иллю­зию присутствия зрителя в чужом, вы­мышленном мире, настолько, что то, что он видит перед собой (актера, свет, шу­мовые эффекты), представляется ему существующим в ином месте, на «другой сцене», по выражению МАННОНИ.

Б. Присутствие/отсутствие Эта путаница двух типов создания вы­мысла, что можно было бы считать од­ной из специфических черт театрально­го восприятия, проистекает по крайней мере в отношении постановки из пред­шествующего драматургического тек­ста, из обмена двух семиотических прин- ципов в отношении лингвистического текста и сценического изображения.

* + 1. . Лингвистический текст есть вымыш­ленная реальность, ощущаемая как на­личествующая посредством только сво­их знаков.
    2. . Сцена подается как непосредствен­ная наличность того, что на самом деле есть отсутствие и смешение означаю­щего и референта.

Учитывая эти меры предосторожности относительно соотношений текстового вымысла и вымысла сценического, их сложного разъединения, теория вымыс­ла в состоянии уточнить некоторые опе­рации соотношений текста и представ­ления.

•Другие коррелятивные понятия: Визуальное и текстуальное, Пре- мизансцена, Сценарий.

•Дополнительная литература: Aston et a/., Pavis, 1983 b, 1986a; Fischer-Lichte, 1985.

ТЕКСТ ОСНОВНОЙ, ТЕКСТ

ВТОРОСТЕПЕННЫЙ

Франц.:/де/е principal, texte se­condare; англ.: dialoque, stage directions; нем.: Haupttext, Neben- text, Biihnenanweisungen; исп.: texto principal, texto secundario.

Различие, введенное P. ИНГАРДЕНОМ (327, 1931, 1971), согласно которому текст драмы параллельно содержит ука­зания сценические \*, или второстепенный текст, и текст, произносимый персона­жами, или основной текст. 1. Оба текста диалектически соотносят­ся: текст актеров дополняет сцениче­ские указания и позволяет предвидеть, как он должен быть высказан. Второсте­пенный текст, напротив, высвечивает ситуацию или мотивации персонажей, а следовательно, смысл их дискурсов. ИНГАРДЕН (327, 1971:221) считает, что оба текста неминуемо смешиваются путем медиации показанных на сцене объектов, о которых упоминает основ­ной текст. На деле же это соединение текстов осуществляется только в факте реалистической постановки, когда ху- дожник-декоратор заботится о выборе сценической реальности, проистекаю­щем из указаний второстепенного тек­ста Эта очень определенная по времени эстетическая концепция исходит из принципа, что при написании автор имел в виду некое видение/визуализа­цию сцены, которое должно непременно быть воссоздано в постановке. 2. В настоящее время во многих поста­новках опровергается информация, дан­ная драматургом во второстепенном тексте; основной текст освещается кри­тической (социологической, психоана­литической) иллюстрацией. Этот тип интерпретации, разумеется, трансфор­мирует текст пьесы или по крайней мере фиксирует и конкретизирует его в одной из его потенциальных возможностей. Современная режиссерская практика заключает, что второстепенный текст не является обязательной и необходимой подпоркой для конструирования смыс­ла, что он не берет на себя функции ру­ководства и надзора по отношению к ос­новному тексту. Добавим, что эта кон­цепция противостоит многим общепри­нятым идеям, в частности идее «хоро­шей», «верной тексту» постановки.

•Другие коррелятивные понятия:

Визуальное и текстуальное, Текст

драматургический, Текст и сцена.

•Дополнительная литература:

J. Steiner, 1968; Pavis, 1983b, 1987.

ТЕКСТ СЦЕНИЧЕСКИЙ

Франц.: texte scinique; англ.: stage text; нем.: Buhnentext; исп.: texto esctnico.

См.: ТЕКСТ ЗРЕЛИЩНЫЙ

ТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ

Франц.: textualisation; англ.: textualization; нем.: Textualisierung\ исп.: textualizacidn.

1. Термин генеративной грамматики и теории текста: способ перевода глубин­ных структур к поверхностной структуре текста (в результате трансформацион­ных операций) через семантико-син- таксические механизмы. Согласно син­таксической теории, драматургический текст есть конечный продукт, в то время как конфликты и актантные отношения суть основополагающие структуры по­вествования, логически предшествую­щие конечному тексту. 2. Значит ли, выражаясь терминами «пи­сательского ремесла», что написание пьесы состоит в осуществлении перехо­да некоторого количества логических оппозиций (конфликтов, межличност­ных отношений) к конечному тексту фа­булы\* и детализации действий\* и инт­риг\* , ибо этот переход осуществляется постепенно, с уточнением позиций ак- тантной схемы и перечислением раз­личных этапов продвижения вперед? Очевидно, драматург так действует ре­дко (даже если РАСИН и заявляет, что закончил план пьесы и ему остается только написать ее). Текстуализация не есть конкретный метод письма; она лишь абстрактная гипотеза, воспроиз­водимая теоретиком (грамматиком тек­ста) с целью осознания логических эта­пов генезиса текста и связи между глу­бинной актантной структурой и конеч­ным текстом. Неудивительно, что дета­ли различных фаз текстуализации мало­известны, ибо между абстрактной актан­тной моделью и законченным текстом значительная дистация. Более того, ме­ханизмы письма, в частности современ­ных текстов, не обязательно подчинены определенному типу текстуализации. Таким образом, не обязательно, чтобы автор исходил из определенной актант­ной схемы, и текстуализация может скрывать целую серию конфликтов, пе­рипетий в пяти строфах или четырех ак­тах. Следовательно, текстуализация — рудиментарный инструмент, ценный главным образом для теоретика повест­вования. Пока что единственный уро­вень, о котором мы имеем надежную ин­формацию, — это глубинный уровень ак- тантного кода и правил трансформации синтаксиса повествования.

'Дополнительная литература:

Bellert, 1970; Schmidt, 1973; Pavel,

1976; Greimas et Courtis, 1979.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И ТЕАТР

Франц.: tiMwision (et tM&tre); англ.: television and theatre; нем.: Fernsehen und Theater, исп.: televisidny teatro.

Театр играет на телевидении не послед­нюю роль. Очень большая масса публи­ки может увидеть театр только в форме передачи или телевизионной пьесы. В настоящее время весьма часто теат­ральная продукция хранится в форме видеозаписи. Поэтому очень важно по­думать о связях этих двух искусств и из­менениях, происходящих с театральной постановкой во время ее телепередачи.

1. Телевидение как новое средство массовой информации

Телевидение легко увеличивает количе­ство публики, присутствующей вечером в зале, в десять тысяч раз. Таким обра­зом, театральный репертуар, чаще всего классический, определяется в течение нескольких лет для значительной ауди­тории. Театр, кроме того, является объ­ектом внимания чутко реагирующих журналов или репортажей о текущих спектаклях. Предполагается, что отсня­тые фрагменты должны давать пред­ставление о театральной мизансцене. Выбор спектаклей и их представление, конечно, зависят от условий передачи. Вплоть до конца 50-х гг. записать изо­бражение было невозможно и поэтому приходилось вести прямые передачи (чаще всего из студии), связанные с не­предсказуемостью живого театра и тех­ническими неисправностями. Несмотря на передающую и приемную аппаратуру, телетеатр сохранял саму свою суть: хрупкость и непосредственность. Таким образом, ранее играемые классические пьесы, естественно, обрели свое единст­во. Но телевидение не смогло использо­вать преимущества этих непосредствен­ных передач: желание совершенства, на­дежности, законченности постановки стало преобладающим. Конечно, не­предвиденные остановки спектакля всегда могут быть интересны в театре, на телевидении они означают «слепой» эк­ран и конец передачи. В настоящее вре­мя съемка пьес и фильмов не произво­дится в прямом эфире, а осуществляется в студии или на открытом воздухе по принципу съемки кино. Телевидение все более и более удаляется от театральных принципов, приближаясь к кинемато­графу. Телетеатр существует только в специальных передачах «Сегодня вече­ром в театре» или «Отведите меня в те­атр», в которых при помощи записи с участием публики стараются создать у телезрителей эффект присутствия. В данной передаче присутствуют все теат­ральные атрибуты в виде образов (крас­ный занавес, звонок, три удара, аплодис­менты, известные «звезды» бульвара, зрители, покидающие зал). Как и ранее в прямых передачах, используемая техни­ка достаточно ограниченна: несколько камер передают фронтальное изображе­ние из зала, две тяжелые камеры исполь­зуются для ближних планов, одна легкая камера на кране — для общих планов и движений. Репертуар таких передач — наихудший из бульварных; иногда ста­вятся «проверенные» классические пье­сы, очень редко — современные; в ми­зансцене наибольшее внимание уделя­ется внешней отделке. Во Франции, в от­личие от Великобритании, театральные авторы редко приглашаются на телеви­дение для создания оригинальных сце­нариев.

2. Театр и телевидение: столкновение особенностей

А. Ситуация приема передан Маленький экран в центре дома являет­ся точкой притяжения и пуповиной, свя­зывающей зрителя с другой действи­тельностью, которую он плохо себе представляет. Во время передачи воз­можны помехи и сбои. Телезритель, ко­торый имеет возможность выбора раз­нообразных программ, не может счи­таться надежным зрителем, поэтому его необходимо заинтересовать и удержать, — все это и делает телеспектакль более нервным, чем обычный, который идет три и более часа. Таким образом, мизан­сцена телефильма не должна быть скуч­ной и терять повествовательную силу.

Б. Взаимосвязь между производителем

и получателем Типы ее бесчисленны: технологическая взаимосвязь, последовательное и семи­отическое трансформирование смысла игры актеров на сцене театра, затем в студии и при кадрировании и монтаже кино- или видеофильма, наконец, при адаптации и сокращении под размеры маленького экрана

В. Стирание театральных признаков Режиссер телевидения, работая над уже существующим театральным спектак­лем или телеспектаклем, может или уменьшить наиболее явные театраль­ные признаки при помощи эффектов кино, придавая натуралистический ха­рактер игре и декорациям, или выделить эти признаки, подчеркнув их абстракт­ными декорациями, речью нараспев и создавая эффект передачи непосредст­венно из театра

Г. Принципы преобразования театра на

телевидении В то время как в театре зритель сам дол­жен расставить смысловые акценты по ходу представления, на телевидении (так же как в кино) эта расстановка уже про­изошла во время кадрирования, монта­жа, движений камеры. В момент переда­чи телеспектакля основные акценты расставляются на конечной стадии в пе­риод видеозаписи. Наиболее закончен­ный и компактный театральный объект постоянно разбивается на части и пере­делывается во время съемки, монтажа и телепередачи (миниатюризация, осо­бенный частный прием и т. д.). Все это подтверждает необходимость особой те­левизионной драматургии.

3. Телевизионная драматургия

Оставим в стороне рассмотрение осо­бенностей передачи, прямой или кос­венной, уже существующего театраль­ного спектакля, поскольку этот процесс сродни репортажу, когда искажается и теряется смысл (в случае прямой транс­ляции сохраняется некоторая подлин­ность). Драматургия телефильма (теле­спектакля) зиждется на нескольких ос­новных принципах.

Л

Для того чтобы легко читаться, картинка должна быть плотно скадрирована и скомпанована, как того требуют неболь­шие размеры экрана. Из этого следуют некоторая стилизация, абстрактность элементов декора и костюмов, постоян- ные перемещения в пространстве. Уменьшение изображения предъявляет более высокие требования к звуковому изображению.

Б.

Звук по своему качеству и пространст­венной близости придает всей сцене эффект реальности. Слово гораздо луч­ше звучит на телевидении, чем в кино, и даже лучше, чем в театре, поскольку звук может быть смодулирован, пере­дан отдельно от изображения, согласо­ван с ситуацией и с картинкой: «дело- кализация» звука на телевидении го­раздо менее чувствительна, чем в кино. Телевидение часто выступает в роли радио с изображением: его слушают доверчиво и расслабленно, его убеди­тельность и близость подтверждается наличием изображения.

В.

На телевидении от декораций остают­ся только некоторые детали за спиной актеров, за исключением тех случаев, когда необходимо выделить какую-ли­бо деталь или охарактеризовать атмос­феру, тогда камера дает крупный план или панораму. Поскольку (во Франции до 1965 г.) сцены в основном записы­вались на студии, то и декорации, вос­созданные там, очень близки театраль­ной стилизации. Более поздние съемки на открытом воздухе приближаются к кино: на первый план выступает эф­фект пластичности за счет ясности и стилизации.

Г.

Освещение на телевидении редко быва­ет настолько разнообразным и гибким, как в кино и театре; оно должно учиты­вать количество черно-белых телевизо­ров, делать изображение более конт­растным и точно управлять световыми потоками.

Л

Во время монтажа используются эффек­ты сильных акцентов, драматические разрывы, ферматы, фабула должна лег­ко прочитываться и быть построена на умелом сочетании быстрых и взаимо­связанных напряженных моментов.

Е.

Игра актеров: камера выделяет акте- ров-рассказчиков, прибегая обычно к американским планам для показа пси­хологических и физиологических реак­ций (однако слишком многочисленные крупные планы выделяют недостатки кожи актеров). Актер, становясь одним из составных элементов фильма и те­левидения, подчиняется четкому по­рядку режиссера. Он теряет свой те­лесный облик, существуя только фраг­ментарно, метонимично, и является неотъемлемой частью киноповество­вания.

Ж

Фабула и тематика телепередач очень разнообразны, но в большинстве случа­ев они затрагивают социальную реаль­ность, сюжеты из повседневной жизни. Подобная повествовательная манера лучше всего соответствует телероману или телесериалу; телеспектакль, постро­енный на историях со страданиями, с не­счастными героями, трудными судьба­ми, является прямым наследником бульварной литературы и мелодрамы. На телевидении театр используется точ­но так же, как информация и реклама. Информация приобретает вид красоч­ного помпезного шоу с кровавыми сце­нами, смертью и свадебными церемони­ями, более смахивающими на мелодра­му или оперетку, напротив, телевизион­ная фантастика никогда не отказывается от своей реалистичной и обыденной ос­новы; ей лучше всего соответствует на­турализм и эстетика с эффектами реаль­ности.

3.

Телевизионная мизансцена состоит из вышеперечисленных элементов; это — конвейер, на котором постановка кад­ра и эпизода в конце концов подчиняет себе и соотносит составляющие части телефильма Чем чувствительнее сое­динение элементов, чем меньше форма отличается от содержания, тем больше телевизионная драматургия проявляет свою особенность, успешно переходя от элементов театра к элементам теле­видения.

ТЕЛО

Франц.: corps; англ.: body; нем.: Кдгрег; исп.: сиегро.

1. Живой организм или марионетка?

В диапазоне стилей актерской игры тело актера занимает промежуточное поло­жение между спонтанностью и абсолют­ным самоконтролем; меищу естествен­ностью живого тела и зависимостью корпуса марионетки\*, полностью удер­живаемого «на нитке», от манипулирую­щего им субъекта или его духовного про­куратора — режиссера.

1. Промежуточная инстанция или строительный материал?

Понимание использования человече­ского тела на сцене колеблется между двумя концепциями:

А.

Тело всего лишь промежуточная инс­танция и опора сценического творчест­ва, которое находится в другой плоско­сти — в тексте или в представляемом вы­мысле. В таком случае тело полностью подчинено психологическому, интел­лектуальному или моральному смыслу; оно стушевывается перед сценической правдой, играя всего лишь роль посред­ника в театральном ритуале. Пластика \* этого тела является типично иллюстра­тивной и не более чем дублирует слово.

Б.

Тело — справочный материал: оно от­сылает не к кому-либо иному, а к себе самому и не является выражением идеи или психологии. Вместо дуализма идеи и выразительности выступает монизм те­лесного созидания: «Актер не должен ис­пользовать свой организм для иллюст­рирования движения души; он должен выполнять это движение с помощью своего организма» (ГРОТОВСКИЙ, 287, 1971:91). Пластика созидательна и по­длинна, по крайней мере представляется таковой. Движения актера призваны вы­зывать эмоции в зависимости от мастер­ства и умения владеть телом.

1. Язык тела

В настоящее время в режиссерской практике, в частности в эксперимен­тальном театре, доминирует вторая тен­денция: тело как материал. Поэтому, считая себя независимыми от текста и психологизма, режиссеры авангарда не­редко пытались определить язык тела актера «Новый физический язык на ос­нове знаков, но не слов», — говорит АР­ТО (26,1964:81), — это всего лишь одна из многих метафор. Все эти метафоры схожи в попытке поиска знаков, не скалькированных с языка, но обретаю­щих символическое измерение. Образ­ный знак, стоящий на полпути от пред­мета к его символическому выражению, становится архетипом языка тела: иероглиф у АРТО и МЕЙЕРХОЛЬДА, идеограмма у ГРОТОВСКОГО и т. д.

Тело актера превращается в «тело-про- водник», с которым зритель отождеств­ляется и связывает свои мечты и жела­ния. Любая символизация и семиотиза- ция\* наталкивается на присутствие\* те­ла и голоса актера, с трудом поддающе­еся кодированию.

1. Иерархизацня тела

Тело не может означать монолит, оно всегда строго «подразделяется» и иерар- хизируется, ибо любое структурирова­ние соответствует определенному стилю игры или определенной эстетике. На­пример, если трагедия стушевывает дви­жения ног, рук и торса, то психологиче­ская драма использует только лицо и ру­ки. Народные же формы искусства при­дают большое значение пластике всего тела В противоположность психологи­ческому театру актер пантомимы нейт­рализует лицо и, в меньшей степени, ру­ки, зато концентрирует игру на пластич­ности поз и туловища (ДЕКРУ, 1963). На эту иерархизацию в зависимости от жан­ра накладывается общая зависимость тела от социально-бытовых взаимоот­ношений людей и культурного детерми­низма Одна из претензий в отношении выразительности тела\* состоит как раз в стремлении помочь осознать обуслов­ленность, связанную с его положением, и пластическое отчуждение.

1. Образ тела

По мнению психологов, образ тела — или телесная схема — структурируется на «стадии зеркала» (ЛАКАН); он явля­ется мысленным представлением о био­логическом, либидинальном или соци­альном. Любое использование тела на сцене, как и вне ее, требует мысленного представления телесного образа. Актер в еще большей степени, чем неактер, об­ладает мгновенной интуицией своего те­ла, переданного образа, его соотноше­ния с окружающим пространством, в ча­стности со своими партнерами по игре, с публикой. «Телесная схема, или образ тела, может рассматриваться как интуи­ция или мгновенное знание, которое мы имеем о своем теле в статичном состоя­нии или в движении, в соотношении его различных частей между собой и осо­бенно в его отношениях с пространст­вом и окружающими предметами» (Жан ЛЕ БУЛЕ). Владея своей жестикуля­цией, актер позволяет зрителю воспри­нимать действующее лицо и «сцену», фантазматически отождествлять себя с ним. Так, он контролирует образ спек­такля и свое воздействие на публику, обеспечивая идентификацию \* (отожде­ствление\*), акт передачи или катарсис.

•Другие коррелятивные понятия:

Актер, Актер (сотёШеп), Голос, Мимика, Присутствие, Проксеми­ка.

•Дополнительная литература: Mauss, 1936; Decroux, 1963; Lagrave, 1973; Bernard, 1976; Chabert, 1976; Dort, 1977b; Hanna, 1979; De Marinis, 1980; Pavis, 1981a; Laborit, 1981; Kiysinski, 1981; Marin, 1985.

ТЕМА

Франц.: thime; англ.: theme; нем.:

Thema; исп.: tema.

1. Идея или центральная организация

Общая тема — это резюме действия или драматического универсума, его цент­ральная идея или организующий прин­цип. Это достаточно избитое в языке критики понятие страдает недостатком точности.

Темы суть элементы содержания (силь­ные идеи, образы, лейтмотивы \*% это то, о чем говорят). Но как об этом говорят? Мотивы суть абстрактные и универ­сальные понятия (мотив измены), темы же есть конкретизированные и индиви­дуализированные мотивы (тема измены Федры своему супругу). Темы уместны, когда они сформированы в структуру, будь то подобие «сети, организованной из навязчивых идей» (БАРТ), «конкрет­ный организационный принцип» и «со­звездие слов, идей, понятий» (РИШАР), «невольный архетип» (ДЕЛЁЗ), «навяз­чивый личный миф» (МОРОН) или «на­вязчивый травматический образ» (ВЕ- БЕР). Данное понятие темы, несмотря на его очевидную педагогическую поль­зу» трудно применять в драматургиче­ском анализе, поскольку предполагается изначальное согласие относительно природы и количества тем одного про­изведения, что встречается редко. Иначе разговор об общих темах остается по­верхностной и мало относящейся к нау­ке деятельностью. Каждый исполнитель выкраивает в тексте и сцене бесконеч­ное количество тем, важно только орга­низовать их в соподчиненности и выде­лить в них равнодействующую силу или иерархию.

2. Масштаб темы

Почти невозможно описать все формы, в которых может быть обнаружена одна тема, так как это понятие растворяется в совокупности драматургического текста (и даже постановки, которая тоже созда­ет некоторые образы или рекуррентные возвратные темы). Изолировать одну тему, то есть содержание, извлеченное из своей формы, — дело также малоре­альное. Действительно, в поэтическом и драматургическом тексте форма и смысл (см.: Смысл и значение\*) недели­мы, но они накладываются друг на друга, уникальность и подвижность этого на­слоения свидетельствуют о поэтичности текста С выделением в пьесе некоторых тем начинается скорее внелитературная операция комментирования и интер­претации, чем научный анализ произве­дения. Таким образом, любая тематиче­ская критика должна быть структурной, а также описывать путь или аранжиров­ку. Так как тема есть более или менее сознательная и навязываемая схема тек­ста, критике предстоит вскрыть эти те­матические структуры, а также решить, через посредство каких тем легче всего объяснить произведение или выявить его продуктивность.

•Другие коррелятивные понятия: Мотив, Реальность представлен­ная, Сказание, Тезис.

•Дополнительная литература: Fergusson, 1949; Frenzel, 1963; Mauron, 1963; Tomachevski, 1965; G. Durand, 1969; Bradbrook, 1969; Starobinski, 1970; Monod, 1977a; Aziza et al., 1978; Trousson, 1981; Demougin, 1985; Dolezel, 1985.

ТЕМП

(От ит. tempo — время)

Франц.: tempo; англ.: tempo; нем.: Tempo; исп.: tempo.

Музыкальный термин, иногда исполь­зуемый в теории театра: указание отно­сительно движения, не обозначенного количеством ударов метронома Сино­ним ритма\*, интенсивности и скорости исполнения. В музыке и в постановоч­ной работе интерпретация темпа в зна­чительной мере отдается на усмотрение режиссера, иногда актера Сценические указания о качестве говорения и игры подробны только в натуралистическом тексте, психологической или разговор­ной пьесе.

ТЕОРИЯ АКТЕРА

Франц.: tMorie de Vacteur; англ.: theory of acting, нем.: Theorie der Schauspielkunst; исп.: teoria del actor.

См.: АКТЕР, АКТЕР (COM6DIEN)

ТЕОРИЯ ТЕАТРА

Франц.: tMorie du tM&tre; англ.: theory of theatre; нем.: Theatertheorie; исп.: teoria del theatro.

Дисциплина, занимающаяся театраль­ными феноменами (текстом и сценой) для их объяснения путем интегрирова­ния в более широкую совокупность, со­зданную системой законов, определяю­щих представление.

* 1. Театральность и литература

По примеру теории литературы, пред­мет которой — художественность, теат­ральная теория ставит перед собой цель изучения театральности \*, то есть спе­цифических и исторически засвидетель­ствованных свойств сцены и театраль­ных форм. Общая система, которую эта теория стремится сконструировать, дол­жна учитывать как исторические приме­ры, так и теоретически вообразимые формы: теория есть гипотеза относи­тельно функционирования изучаемого частного представления. С помощью этой гипотезы исследователь придет за­тем к уточнению модели и ограничению или расширению теории.

* 1. Теория и науки о спектакле

Единая теория театра еще далеко не со­здана ввиду широты и разнообразия ас­пектов, поддающихся теоретизирова­нию: восприятие\* спектакля, анализ ди­скурсов \*, описание \* сцены и т. д. Это раз­нообразие перспектив делает затрудни­тельным выбор объединяющей точки зрения и научной теории, способной ох­ватить драматургию, эстетику, семиоло­гию. До структуралистского поиска до­статочно обширной системы, позволя­ющей учесть проявления театральности, теоретизирование обеспечивалось раз­личными дисциплинами: драматур­гией\* (сочинение пьесы, соотношение места и времени вымысла, постановки); эстетикой (создание прекрасного и сце­нических искусств); семиологией\* (опи­сание сценических систем и конструи­рование смысла).

Эти три дисциплины, сближение кото­рых стремится к возможно большей «на­учности», суть инструменты театраль­ной теории; следовательно, им нужно не конкурировать, а допустить методологи­ческое движение между частным произ­ведением и теоретической моделью, возможный вариант которой они пред­ставляют. В этом смысле бесполезно за­даваться вопросом, какая дисциплина охватывает другие: это может быть эсте­тика как теория производства/восприя­тия искусства; или драматургия как схе­ма всех возможных взаимодействий меяеду пространством/временем вы­мысла и представления; и, наконец, се­миология, дающая анализ всех означаю­щих систем и их организации в теат­ральном событии. Однако вопрос оста­ется открытым: что же такое теория те­атра?

•Дополнительная литература: Bentley, 1957; Else, 1957; Nicoll, 1962; Clark, 1965; Goodman, 1968; Steinbeck, 1970; Adorno, 1970; Klunder, 1971; Artioli, 1972; Lioure, 1973; Dukore, 1974; Fiebach, 1975; van Kesteren et Schmid, 1975; Autrand, 1977; Slawinska, 1979, 1985; Angenot, 1979; Klies, 1981; Paul, 1981; Styan, 1981; Mrlian, 1981; Pavis, 1983a; Carlson, 1986; Schneilin et Brauneck, 1986; Heistein, 1986; Firzpatrick, 1986.

ТЕОРИЯ ТЕКСТА

Франц.: theorie du texte; англ.: theory of the text; нем.: Texttheorie; исп.: teoria del texto.

См.: ТЕКСТ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ

ТЕТРАДЬ (ПОСТАНОВКИ)

Франц.: cahier de mise en 5сёпе; англ.: production book~ нем.: Regiebuch; исп.: libro de direccidn.

См.: ЖУРНАЛ ЗАВЕДУЮЩЕГО ПО­СТАНОВОЧНОЙ ЧАСТЬЮ

ТИП (ИЛИ

ТИПИЧЕСКИЙ

ПЕРСОНАЖ)

Франц.: type (oupersonnage typique); англ.: type; нем.: Typus; исп.: tipo.

Условный персонажобладающий физическими, психологическими или моральными характеристиками, зара­нее известными публике и зафиксиро­ванными литетартурной традицией (великодушный разбойник, добрая проститутка, фанфарон, все персонажи commedta dett'arte\*). Этот термин не­сколько отличается от термина стерео­тип•: в отличие от стереотипа типу не свойственны ни пошлость, ни поверх­ностность, ни однообразие характера Тип представляет собой если не инди­вида, то по крайней мере роль \*, харак­терную для некоторого состояния или недостатка (например, роль скупца, предателя). Он обладает все же некото­рыми человеческими и исторически достоверными чертами, не будучи на­деленным индивидуальностью.

* + 1. Тип создается тогда, когда индиви­дуальные и оригинальные черты ха­рактера приносятся в жертву обобще­нию или преувеличению. Зрителю не­трудно идентифицировать тип, о кото­ром идет речь, по тем или иным психо­логическим чертам, социальной среде или определенной деятельности.
    2. У типа плохая репутация: ему ставят в упрек поверхностность и отсутствие сходства с живыми людьми. Он подо­бен комической фигуре, определяемой в бергсонианской перспективе как «ме­ханическое, наложенное на живое» (БЕРГСОН, 1899). Следует заметить, что трагические персонажи обладают более человеческими и индивидуаль­ными параметрами. Однако даже наи­более тщательно разработанный пер­сонаж на деле сводится к совокупности черт и не имеет ничего общего с жи­вым человеком. С другой стороны, тип — это не что иное, как персонаж, кото­рый откровенно обнажает свои преде­лы и свое литературное, следовательно искусственное, происхождение. Нако­нец, типы легче включаются в интригу и служат игровым выразительным объектом. Персонажи-типы встреча­ются чаще всего в театральных формах с яркой исторической традицией, где повторяющиеся характеры представ­ляют великие человеческие типы или недостатки, критикуемые драматургом. В историческом смысле появление та­ких стереотипов часто объяснимо тем, что каждый персонаж был сыгран од­ним и тем же актером, который в тече­ние многих лет вырабатывал ориги­нальную пластику и психологический рисунок. Некоторые виды драматургии не могут обойтись без типов (фарс, ко­медия характеров). Иногда изображе­ние типического, то есть общего, «фи­лософского», становится требованием драматурга

•Другие коррелятивные понятия:

Актантная (модель».), Актер, Ам­плуа, Состав исполнителей, Роль.

•Дополнительная литература:

Bentley, 1964; Aziza et al., 1978;

Herzel, 1981; Amossy, 1982.

ТИРАДА

Франц.: tirade', англ.: tirade; нем.: Tirade; исп.: portamento.

Реплика персонажа, чаще всего в тра­гедии. Тирада нередко отличается дли­тельностью и пылкостью; риторически она организована в цепь предложений, вопросов, аргументов или острот (ти­рада о носах в «Сирано де Бержераке»). Тирада часто встречается в классиче­ской драматургии, когда текст делится на достаточно длинные и автономные дискурсы, составляющие цепь моно­логов. Каждая тирада тяготеет к поэме со своей собственной внутренней орга­низацией, отвечающей предшествую­щим тирадам.

ТОН (МАНЕРА ГОВОРИТЬ)

Франц.: ton; англ.: tone; нем.: Tonfall; исп.: tono.

См.: ДЕКЛАМАЦИЯ

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Франц.: point de vue; англ.: point of view, нем.: Gesichtspunkt, Pers- pektive; исп.: punto de vista.

Видение автором, а вслед за ним читате­лем и зрителем рассказываемого или по­казываемого события. Этот термин пе­ресекается с термином перспектива\*. Его следовало бы отнести к авторской перспективе (в противоположность ин­дивидуальной перспективе действую­щих лиц).

1. Объективность драматического жанра

Точка зрения рассказчика характеризует позицию автора к истории, которую он рассказывает. В принципе форма дра­матического произведения не пользует­ся этим приемом или по крайней мере она не меняется на протяжении всей пьесы, оставаясь невидимой за действу­ющими лицами драмы (<dramatis personae\*).

В целом точка зрения зрителей вплот­ную следует за авторской. У зрителя нет другого доступа к произведению, кроме как через драматическую конструкцию, которую ему предлагает автор. После то­го как автор использует эпические эле­менты, меняется и глобальная точка зре­ния: вмешательство рассказчика от име­ни персонажа или лица, заменяющего автора, разрушает иллюзию и подрывает доверие к объективному внешнему представлению элементов (объективное видение).

2. Значение авторской точки зрения в драматических текстах

В той мере, в какой драматург не воспро­изводит в точности диалоги, выхвачен­ные из жизни, а создает монтаж\* ре­плик в соответствии со своей собствен­ной структурой, становится очевидно, что он напрямую выступает в тексте как аранжировщик материала, то есть как своего рода рассказчик. Постановщик также выполняет роль рассказчика, он аранжирует сценические материалы, добавляя тем самым к монтажу драмати­ческого текста второй монтаж видимых элементов и осуществляя их связь с тек­стом. Наконец, актер в некоторой мере играет роль не только исполнителя, но дирижера и организатора всех сцениче­ских систем (лингвистической, про­странственных и т. д.). В общем, закон­ченное театральное произведение про­низывает цепочка точек зрения — дра­матургии, постановки, актерской игры, — каждая из которых определяет после­дующую и отражается, таким образом, на заключительном элементе представ­ления.

•Другие коррелятивные понятия: Анализ повествования, Gestus («гест» ), Дискурс, Повествователь (нарратор), Позиция.

ТОЧКА ИНТЕГРАЦИИ

Франц.: point d'intdgration; англ.: point of integration\*, нем.: Inte- grationspunkt; исп.: punto de integracidn.

Момент, когда в одной сцене в конце пьесы сходятся различные сюжетные линии: разные судьбы людей, второсте­пенные интриги. Это «точка слияния, где множество сюжетных линий драмы со­гласуются воедино» (КЛОТЦ, 370, 1960:112).

ТОЧКА

КУЛЬМИНАЦИОННАЯ (КУЛЬМИНАЦИЯ)

Франц.: point culminant', англ.: culminating point', нем.: Hohepunkt', исп.: punto culminante.

Момент в трагедии или комедии, когда действие начинает приобретать иную окраску (ср.: тонка поворота \*), еще не достигнув апогея, то есть когда ситуация наиболее напряжена.

ТОЧКА ПОВОРОТА

Франц.:point de retournement, англ.: turning point; нем.: Wendepuhkt; исп.: punto desicivo.

Момент в пьесе, когда действие приоб­ретает другой оборот, часто противопо­ложный ожидаемому. Это понятие очень близко к понятию перипетии \*.

ТОЧКА ОТПРАВНАЯ

Франц.: point d'attaque; англ.: starting point, нем.: Einsatopunkt, der Handhmg] исп.: punto de ataque.

* + - 1. Для рассказа — будь то театральная пьеса, роман или другое произведение— отправная точка находится в моменте «запуска» действия и исторических со­бытий (часто во время первого или вто­рого акта). Драматургическая отправная точка зависит от представления (теоре­тического) актантноймодели \* в пьесе, и в частности от начала действия сюжета.
      2. Отправная точка добавляется к сцени­ческой отправной точке: несколько се­кунд спустя после того, как в зале уста­новились атмосфера сцены и общение со зрителем, реально начинается игра актера Иногда постановка растягивает это «мертвое» время, максимально его замедляет для того, чтобы установить состояние определенного ожидания. Для введения в разгар событий (in medias res), когда что-то уже происходит в мо­мент поднятия занавеса, напротив, от­правная точка дается с самого начала, даже до начала, пьесы, словно для того, чтобы произвести впечатление, что спектакль — это всего лишь эпизод, вы­рванный из реальной жизни.

•Дополнительная литература: Levitt, 1971; Pfister, 1977.

ТРАГЕДИЯ

(От греч. tragoedia — букв, «песнь козлов», как древние греки назы­вали дифирамбы, исполнявшиеся хором, изображавшим сатиров) Франц.: tragedie; англ.: tragedy, нем.: Tragddie; исп.: tragedia.

Пьеса о каком-либо роковом челове­ческом действии, часто заканчиваю­щемся гибелью главного героя. АРИ­СТОТЕЛЬ дал определение трагедии, которое до сих пор оказывает глубокое влияние на драматургов: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определен­ный] объем, [производимое] речью, ус­лащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее по­средством сострадания и страха очи­щение (iкатарсис•) подобных стра­стей» (1449b).

Трагическое произведение характери­зуют несколько существенных элемен­тов: катарсис, то есть очищение стра­стей посредством страха и сострада­ния; гамартия\*, или поступок героя, с которого начинается процесс, приво­дящий его к гибели; гибрисгордость и упорство героя, который сохраняет приверженность чему-либо, несмотря на предостережения, и отказывается изменить ей; пафос\*, страдания героя, которые трагедия передает зрителям. Типично трагическую последователь­ность можно выразить следующей «минимальной формулой»: mythos есть mimesis praxis'а через pathos вплоть до anagnoris'a. Короче говоря, трагическая история подражает человеческим по­ступкам, совершаемым под знаком страдания персонажей и сострадания \* вплоть до момента взаимного узнава­ния\* персонажей или до момента осо­знания источника зла. Не описывая историю трагедии, отме­тим три периода ее исключительного расцвета\* классическая Греция V в., ели­заветинская Англия и Франция XVII сто­летия (1640-1660).

•Дополнительная литература: см.

библиографию к ст. Трагическое.

ТРАГЕДИЯ ДОМАШНЯЯ (БУРЖУАЗНАЯ)

Франц.: tragedie domestique (bourgeoise); англ.: domestic tragedy, нем.: bUrgerliche Tragddie; исп.: tragedia domistica.

Название жанра, применявшееся в XVIII в., в частности ДИДРО, для обоз­начения буржуазной драмы \*.

ТРАГЕДИЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ

Франц.: tragtdie politique; англ.: Political tragedie; нем.: politische Tragodie; исп.: tragediapolitico.

Трагедия, восстанавливающая подлин­ные исторические факты или факты, претендующие на подлинность. Траги­ческое проистекает из решений, кото­рые так или иначе навязываются герою антагонистическими группами. Напри- мер:«Гораций», «Цинна» КОРНЕЛЯ, «Британию» РАСИНА, «Смерть Данто­на» БЮХНЕРА.

ТРАГИКОМЕДИЯ

Франц.: tragi-comedie; англ.:

tragicomedy, нем.: Tragikomodie;

исп.: tragicomedia.

Пьеса, обладающая признаками как тра­гедии, так и комедии. Впервые термин (tragico-comoedia) был употреблен ПЛАВТОМ в прологе к «Амфитриону». В истории театра для определения траги­комедии необходимы три критерия тра­гикомического\* (персонажи, действие, стиль).

Настоящее развитие трагикомедии на­чинается в эпоху Ренессанса: «Пастор Фидо» ГУАРИНИ (1590) в Италии, ФЛЕТЧЕР в Англии; во Франции, где ее расцвет приходится на период между 1580 и 1670 гг., она была предшествен­ницей, а затем соперницей классици­стической трагедии. В эпоху классициз­ма так обозначалась любая трагедия со счастливым концом (KOPHEJIb так на­зывает «Сида»). В трагикомедии можно увидеть приключенческий и рыцарский романы. В ней происходит многое: встречи, узнавания, квипрокво, любов­ные приключения. Если классицистиче­ская трагедия уважает правила, то траги­комедия, например РОТРУ или МЕРЕ, заботится главным образом о зрел и щ- ности, о поразительном, волнующем, вычурном.

Этот смешанный жанр, способный сое­динить возвышенное с гротеском и вы­светить человеческое существование с помощью резких контрастов, привлек внимание ГЁТЕ («Буря и натиск»), ЛЕН­ЦА, а затем нашел выражение в буржу­азной и романтической драме. В искус­стве реализма или предабсурда трагико­медия выражает безнадежность челове­ческого существования (ГЕББЕЛЬ, БЮХНЕР), тогда как современная эпоха видит в ней свое отражение (ИОНЕСКО, ДЮРРЕНМАТТ).

ТРАГИКОМИЧЕСКОЕ

Франц.: tragi-comique; англ.: tra­gicomical; нем.: tragikomisch; исп.: tragicdmico.

1. Смешанный жанр

Трагикомический жанр отвечает трем главным критериям:

* + - * 1. Персонажи относятся к низшим и аристократическим слоям. Тем самым стирается грань между комедией и тра­гедией.
        2. Серьезное, даже драматическое дей­ствие не заканчивается катастрофой \*, а герой \* не погибает.
        3. В стиле смешивается «высокое и низ­кое», возвышенная и высокопарная речь трагедии и обыденный, вульгарный язык комедии.

2. Идеологическое сближение комического и трагического

Согласно ГЕГЕЛЮ, в трагикомедии сближаются и взаимно нейтрализуются комедия\* и трагедия\*: естественная ко­мическая субъективность трактуется в ней в серьезном свете; трагическое смягчается в примирении (буржуазное примирение в драме, светское, по выра­жению ГОЛДМАНА, — в классицисти­ческой трагедии со счастливой концов­кой). С другой стороны, каждый жанр, кажется, исподволь выделяет свое «про­тивоядие»: в трагедии всегда обнаружи­вается момент трагической иронии или комическая интермедиякомедия не­редко открывает тревожные перспекти­вы (ср.:«Мизантроп»,«Скупой»). Неко­торые критики доходят до структурного наложения этих двух жанров. По мнению ФРАЯ (257,1957), комедия имплицитно содержит в себе трагедию, которая в свою очередь есть всего лишь неокон­ченная комедия.

3. Трагикомическое как поражение трагического

Будучи двусмысленной и двойственной структурой, трагикомическое вскрывает неспособность человека противостоять достойному противнику: «Оно возника­ет всюду, где трагическая судьба прояв­ляет себя в нетрагической форме, где, с одной стороны, есть борющийся чело­век, который устраняется, с другой — вместо нравственной силы лежит тряси­на обстоятельств, затягивающая тысячи людей, того не заслуживающих» (ГЕБ- БЕЛ Ь. Трагедия в Сицилии, Предисло­вие, 1851; ср. также ЛЕНЦ. Заметки о театре, 1774).

Вот почему драматургия предпочитает сегодня насмешку, абсурд \* и трагикоми­ческий гротеск ДЮРРЕНМАТТ видел в современной эпохе трагические эле­менты, которые, однако, не вписывают­ся более в трагедию. Для ИОНЕСКО также комическое и трагическое взаи­мозаменяемы и косубстанциальны: «Когда что-то механическое накладыва­ется на живое, это комично. Но если ме­ханического все больше и больше, а жи­вого все меньше и меньше, это душит, это трагично, ибо кажется, что мир не поддается нашему осознанию».

•Дополнительная литература:

Frye, 1957; Guthke, 1961, 1968;

Styan, 1962; Durrenmatt, 1966;

Girard, 1968.

ТРАГИЧЕСКОЕ

Франц.: tragique; англ.: tragic; нем.:

tragisch; исп.: trigico.

Следует четко различать трагедию• как литературный жанр со своими собствен­ными правилами и трагическое как ант­ропологическую и философскую катего­рию, которая обнаруживается во многих других художественных формах и даже в человеческой жизни. Но именно в траге­диях (от греческих до современных, будь то ЖИРОДУ или САРТР) лучше всего рассматривать трагическое, ибо, как за­метил П. РИКЁР, «сущность трагиче­ского (если оно есть) раскрывается только через поэзию, через представле­ние, создание образов, короче, трагиче­ское прежде всего очевидно на примерах трагических произведений, трагические действия совершаются героями, цели­ком и полностью вымышленными. Здесь трагедия просвещает филосо­фию» (535, 1953:449). Это разделение обнаруживается при рассмотрении раз­личных философских концепций траги­ческого:

литературная и художественная кон­цепция трагического, относящаяся главным образом к трагедии (АРИСТО­ТЕЛЬ);

утвердившаяся в XIX в. метафизиче­ская и экзистенциальная концепция трагического, которая выводит трагиче­ское искусство из трагизма человеческо­го существования (ГЕГЕЛЬ, ШОПЕН­ГАУЭР, НИЦШЕ, ШЕЛЕР, ЛУКАЧ, УНАМУНО).

Невозможно дать всеобъемлющее и за­конченное определение трагического, так как феномены и типы рассматрива­емых произведений, будучи слишком разнообразными и исторически опреде­ленными, не сводимы к какому-либо пе- речню свойств трагического. Самое большее, на что можно претендовать, — это нарисовать классическую систему трагедии и ее эволюции на современном этапе.

1. Классическая концепция трагического

А. Конфликт и время Герой совершает трагическое действие, когда ради каких-либо высших интере­сов добровольно отказывается от неотъ­емлемой части своего естества, даже от жизни. Определение, данное ГЕГЕЛЕМ, показывает, что герой разрывается меж­ду противоречивыми требованиями: «Трагическое заключается в следующем: обе противостоящие в конфликте сторо­ны могут быть правы, но в состоянии совершить истинный смысл конечной цели, только отрицая и нанося ущерб другой силе, у которой те же права, и таким образом они становятся виновны­ми по отношению к своим нравствен­ным принципам и благодаря им» (300, 1832:377). Трагическое порождается неизбежным и неразрешимым конф­ликтом, не чередой катастроф или страшных стихийных явлений, а фа­тальностью, неистовствующей в челове­ческом существовании. Трагическое зло непоправимо. По словам ЛУКАЧ А, «ког­да поднимается занавес, будущее уже су­ществует с незапамятных времен».

Б. Главные действующие лица Какова бы ни была истинная природа действующих сил, классический траги­ческий конфликт всегда противопостав­ляет человека высшему нравственному или религиозному принципу. Для того чтобы появилась греческая трагедия, «чтобы возникло трагическое действие, предварительно должно было выде­литься понятие человеческой природы с ее характерными признаками, следова­тельно, должны определиться достаточ­но четкие различия между человеческим и божественным началами, чтобы они противостояли друг другу и вместе с тем продолжали оставаться нерасторжимы­ми» (ВЕРНАН, 665, 1972:39). Так, по ГЕГЕЛЮ, истинная тема трагедии — бо­жественное, притом не божественное в религиозном понимании, а человече­ское осуществление божественного че­рез нравственный закон.

В. Примирение

Какими бы ни были мотивировки героя, нравственному порядку принадлежит последнее слово: «Нравственная суб­станция и ее единство восстанавливают­ся с гибелью индивидуальности, нару­шающей ее покой» (ГЕГЕЛЬ. Эстетика, т. 3:576). Несмотря на возмездие или смерть, трагический герой примиряется с нравственным законом и вечной спра­ведливостью, ибо понимает, что его же­лание было односторонним и затрагива­ло абсолютную справедливость, на кото­рой зиждится нравственный мир боль­шинства смертных. Это превращает его в персонаж, достойный восхищения, да­же если он повинен в самых тяжких гре­хах.

Г Рок

Божественное предстает иногда в форме фатальности или рока, который сокру­шает человека, а его действие обращает в ничто. Герой осознает эту высшую ин­станцию и решается противостоять ей, понимая при этом, что, вступая в борьбу, он подписывает себе приговор. Трагиче­ское действие состоит из серии эпизо­дов, сцепление которых с неизбежно­стью приводит к катастрофе. В то же вре­мя внутренняя мотивировка героя зави­сит от внешнего мира, от воли других персонажей. В истории литературы трансцендентность получала различные выражения: фортуны, нравственного за­кона (КОРНЁЛЬ), таинственного боже­ства (у РАСИНА, по мнению ГОЛДМА-

НА, 1955), страсти (РАСИН, ШЕКС­ПИР), социального детерминизма или наследственности (ЗОЛЯ, ГАУПТ- МАН).

Д. Свобода и жертва «Величайшая мысль и высшая победа свободы — добровольно нести также на­казание за неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы до­казать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю» (ШЕЛ­ЛИНГ. Философия искусства). Следова­тельно, трагическое лишь постольку яв­ляется знаком фатальности, поскольку герой свободно принимает фатальность; принимая трагический вызов, ввязыва­ется в борьбу, берет на себя вину (кото­рую ему иногда ошибочно приписыва­ют) и не стремится к компромиссу с бо­гами; он готов умереть, чтобы утвердить свою свободу, основанную на осознании необходимости. Принося жертву, герой оказывается достойным трагического величия.

Е. Трагическая ошибка Она составляет одновременно и источ­ник, и смысл трагического. По АРИ­СТОТЕЛЮ, герой совершает ошибку и «в несчастье попадает не из-за порочно­сти и подлости, а в силу какой-то ошибки (гамартия\*)» (Поэтика, 1453а). Этот трагический парадокс (соединение нравственной ошибки и ошибки сужде­ний) — составное действие, а различные формы трагического объясняются пере­смотром оценки этой ошибки. В любом случае золотое правило для драматурга заключается в том, чтобы представлять героев ни слишком виновными, ни со­вершенно безвинными. Трагический ак­тер либо преуменьшает значение ошиб­ки, делает из нее нравственную дилемму, непосильную для отдельно взятой лич­ности и свободы героя (КОРНЕЛЬ), ли­бо он превращает героя в существо, без­жалостно отданное во власть таинствен­ного божества: так, согласно ГОЛДМА- НУ, трагическое расиновского героя рождается «из коренной оппозиции между миром без подлинной совести и человеческого величия и трагическим персонажем, величие которого как раз и состоит в отказе от этого мира и жизни» (272,1955:352).

Вина разнится в зависимости оттрагиче- ских конфликтов, но прав БАРТ, когда он говорит, что «любой трагический герой невиновен от рождения: он берет на себя вину, дабы спасти Бога» (59, 1963:54). Так, в случае с РАСИНОМ «дитя обна­руживает, что отец его плох, и, однако, желает оставаться его ребенком. Един­ственный выход из создавшегося поло­жения следующий (и в том и состоит трагедия): сын должен взять на себя вину отца, чтобы виновность креатуры была в пользу божества» (59, 1963:54). Но эта гамартия весьма двусмысленна: ее оп­ределяют (в христианской традиции) то как вину, то как заблуждение, то как грех~

Ж. Произведенный эффект: катарсис Трагедия и трагическое определяются главным образом в зависимости от про­изводимого на зрителя эффекта. Поми­мо знаменитого очищения страстей (о котором в точности неизвестно, идет ли речь об устранении страстей или об очи­щении страстями), трагический эффект должен оставлять у зрителя впечатление возвышения души, психологического и нравственного обогащения: вот почему действие становится трагическим лишь тогда, когда герой, принося себя в жерт­ву, вызывает у публики чувство преобра­жения (сострадание и страх\*).

2. Другие критерии трагического

Различные эстетики не довольствуются рассмотрением трагического на онтоло­гическом или антропологическом уров­нях. Нередко смешивая трагическое и трагедию, они определяют трагическое в зависимости скорее от драматургиче­ских и эстетических, чем философских норм, и это происходит со времен изве­стного определения АРИСТОТЕЛЯ, со­гласно которому трагическое действие есть подражание действию, вызываю­щему страх и сострадание в сказании. Французский классицизм требует со­блюдения правил трех единств. Некото­рые авторы, например РАСИН, превра­щают эти правила, в частности правило единства времени, во внутреннюю необ­ходимость. Комментируя АРИСТОТЕ­ЛЯ, ГЁТЕ указывает, что трагедия харак­теризуется законченностью построения; под катарсисом\* «он разумеет именно эту умиротворяющую з авершенность, которая требуется от любого вида дра­матического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений» (ГЁТЕ. Примечание к «Поэтике» Ари­стотеля, т. 10:399). В большей степени, чем публика, герой испытывает искуп­ление и трагическое примирение; «~.то же самое произойдет и а душе зрителя: запутанность его запутает, примиряю­щая же развязка разрядит его тревоги; но домой он уйдет неисправившимся» (там же, с. 400).

Иные авторы дают трагическому конф­ликту бесконечное число смыслов: в каждой из этих концепций меняется ко­нечная цель действия героя. Для ШИЛ­ЛЕРА трагическое рождается в борьбе характеров со всемогущим роком, в нравственной стойкости перед лицом страдания, что и поднимает героев до возвышенного.

Психологизация трагического превра­щает нравственный конфликт в субъек­тивность, раздираемую двумя противо­речивыми страстями или стремления­ми: Гамлет стоит перед дилеммой — жаждой мести и невозможностью дейст­вовать в согласии со своим гуманизмом. Как замечательно показывает ГЁТЕ, ШЕКСПИРУ удается уловить перелом­ный момент в трагическом сознании, момент ослабления трагедии, границу между старым и новым, между долгом (SoUen) и желанием (WoUett): «Долженст­вование делает трагедию великой и мощной, воля — слабой и мелкой». Этот последний путь привел «к возник­новению так называемой драмы, в кото­рой гигантское долженствование рас­творяется в воле. Но так как это идет на помощь нашей слабости, то мы чувству­ем известную растроган ность, когда по­сле мучительного ожидания под конец получаем жалкое утешение» (ГЁТЕ. Примечание к «Поэтике» Аристотеля, т. 10:311). ШЕКСПИР «выступает как со­вершенно особое явление, мощно связу­ющее старое и новое. В его вещах долг, воля всегда и во что бы то ни стало стре­мятся к равновесию; они яро схватыва­ются, но всегда так, что воля остается внакладе.

Никто, пожалуй, великолепнее его не изобразил первое великое воссоедине­ние долга и воли в характере отдельно­го человека. Каждая личность, рас­сматриваемая с точки зрения характе­ра, долженствует, она стеснена и пред­назначена к чему-то искл ючительному, но, рассматриваемая как личность че­ловека, изъявляет волю, не ограничена, взывает ко всеобщему (ГЁТЕ. При­мечание к «Поэтике» Аристотеля, т. 10:312).

3\* Выход за пределы классицистической концепции

Л Обезвреживание трагического Сама возможность трагического связана с общественным устройством. Она предполагает всемогущество трансцен­дентности и отвердение ценностей, ко­торым герой решает подчиниться. В ко­нечном итоге порядок, каким бы он ни был — божественным, метафизическим или человеческим, — всегда восстанав­ливается.

История и трагедия представляют собой противоречивые стихии: когда в судьбе трагического героя угадывается истори­ческий фон, пьеса утрачивает характер трагедии и отдельной личности и при­ближается к объективности историче­ского анализа.

Поэтому при более углубленном истори­ческом видении мира концепция траги­ческого в корне меняется. Если, напри­мер, следуя учению МАРКСА, отказать­ся от понимания персонажа как вневре­менной субстанции и видеть в нем пред­ставителя определенных классов и тече­ний, его мотивации предстают не в фор­ме мелких личных желаний, а в виде ус­тремлений, свойственных целому клас­су. Таким образом, трагическое сводится к коллизии между «исторически необхо­димыми устремлениями и практической невозможностью их реализации» (МАРКС). Отныне трагическое заклю­чается в разрьюе между индивидуальны­ми желаниями и социальной действи­тельностью, в гибели индивида в резуль­тате столкновения с существующим или идущим ему на смену общественным порядком. С позиции марксизма, или просто с позиций приверженцев обще­ственных преобразований, трагическое коренится в противоречии (между инди­видом и обществом), которое могло быть или может быть преодолено лишь ценою предварительной борьбы и жертв: «Трагизм Кураж и ее жизни, глу­боко ощущаемый зрителем, состоит в том, что здесь возникало страшное про­тиворечие, которое могло быть разре­шено, но только самим обществом в длительных, кровопролитных боях» (БРЕХТ. Диалектика на театре, т. V, 2, с. 246).

ГОЛДМАН справедливо различает тра­гедию с ее неразрешимой коллизией и драму, где конфликт носит случайный характер: «Трагедией мы называем лю­бую пьесу, конфликты которой заведомо неразрешимы, тоща как «драма» есть всякая пьеса, где конфликты разреша­ются (по крайней мере в нравственном плане) или остаются неразрешенными из-за случайного вмешательства како- го-либо фактора, который, согласно за­конам создания пьесы, мог бы и не иметь места» (РАСИН).

Б. Трагическое видение, ироническое видение

Н. ФРАЙ (1957) показал, каким образом эволюция трагедии привела его к иро­нии \*, то есть к осознанию неизбежности («трудному восхождению», как сказал бы БРЕХТ) трагического события и его по­следствий. Трагическая инстанция по­степенно принимает человеческую или социальную форму, и выражение «так должно быть» превращается в ирониче­ское «во всяком случае, это так», концен­трируется на очевидных фактах и отбра­сывает мифическую надстройку (250, 1957:285). Такая переоценка трагиче­ского приводите XIX в. к возникновению Schicksalsdrama (трагедии рока) (БЮХ­НЕР, ГРАББЕ, ГЕББЕЛЬ, ИБСЕН и да­же ГАУПТМАН), где высшая инстанция состоит в застое общества и отсутствии перспектив на будущее.

В. Трагическое видение, абсурдное видение

Путь от трагического до абсурдного бы­вает очень короток, в частности если че­ловек не в состоянии понять природу по­давляющего его трансцендентного или если индивид сомневается в справедли­вости или обоснованности трагической инстанции. Любая метафора, представ­ляющая историю в виде слепого меха­низма, обнаруживает зачатки абсурда в трагическом действии: БЮХНЕР, пы­тавшийся объяснить историю, не обна­руживаете ней никакого смысла и ника­кого способа действия: «Я почувствовал себя как бы раздавленным страшным фатализмом истории. Я вижу в человече­ской природе ужасающее единообразие, в человеческих отношениях неодоли­мую силу, принадлежащую всем и нико­му. Индивид — всего лишь пена на греб­не волны, величие — лишь чистая слу­чайность, власть гения — кривлянье ма­рионеток, смехотворная битва с неумо­лимым законом, признать который бы­ло бы беззаветно, а обуздать немысли­мо» (122,1965:162). В наше время сме- ?пение трагического и абсурдного тем более велико, что творцы театра абсурда (КАМЮ, ИОНЕСКО, БЕККЕТ и др.), по-видимому, занимают позиции ста­ринной трагедии и обновляют жанры пу­тем смешения трагического и комиче­ского в качестве основных составляю­щих абсурдного человеческого сущест­вования. Традиционной трагедии более не существует, есть только стойкое чув­ство трагичности существования.

'Дополнительная литература: Benjamin, 1928; Scherer, 1950; Goldmann, 1955; Frye, 1957; Steiner, 1961; Szondi, 1961; 1975b; Jacquot, 1962; Barthes, 1963; More!, 1964; Vemant, 1965, 1972; Drrenmatt, 1966; Green, 1968, 1969,1982; Romilly, 1970; Vickers, 1973; Girard, 1974; Truchet, 1975; De Того, 1985; Bollack et Bollack, 1986.

ТРЕВОЖАЩАЯ СТРАННОСТЬ

Франц.: inquiiXante ttrangt; англ.: disquieting, uncanny• нем.: Unheim- lich; исп.: inquitante extra ftamiento.

См.: ЭФФЕКТ ОЧУНЩЕНИЯ

ТРИЕДИНСТВА

Франц.: unites (trois); англ.: unities, units; нем.: Einheiten; исп.: unidades.

Система трех единств — краеугольный камень и одновременно ключ драматур­гии классицистической\*. Эта система имеет смысл только в эстетико-идеоло­гическом контексте своей эпохи.

1. Истоки

Правило трех единств сложилось в эсте­тическую доктрину в XVI и XVII вв., ос­новой которой явилась «Поэтика» АРИ­СТОТЕЛЯ, неправильно рассматривае­мая как законотворческий источник трех единств. К единству действия \*, дей­ствительно рекомендованному АРИ­СТОТЕЛЕМ (Поэтика, гл. 5), добави­лись единство места \* и единство време­ни\* под влиянием традиции комменти­рования КАСТЕЛЬВЕТРО (1570) уче­ния АРИСТОТЕЛЯ. Эти два единства не всегда соблюдались, ибо они накладыва­ют на драматургию жесткие ограниче­ния; они сыграли роль «барьера» глав­ным образом в эпических эксперимен­тах и соблазнах драмы.

1. Драматургические последствия

Несмотря ни на что, правила основыва­ются на сценической конвергенции вре­мени/места представления и време­ни/места представляемого материала. Догма единства тяготеет к совпадению временности/пространственности представления и представляемого мате­риала, к созданию протяженности и од­нородности процесса действия, что яв­ляется одной из основных задач класси­цистической драматургии (по соображе­ниям правдоподобия и хорошего вкуса, способности охватить разумом ограни­ченную совокупность). Драматургический материал оказывает­ся перед жестким испытанием: концен­трации, искажения фактов, изолирован­ности привилегированных моментов (кризис\*), организации повествования внешних событий и перевода действий в область психологии.

1. Другие типы единств

А. Единство тона Классицизм требует единства в подаче действия. Нельзя мешать один уровень языка с другим, путать жанры. Атмосфе­ра должна оставаться одной и той же. Должно иметь место единство интереса, «подлинный источник непрерывной эмоциональности» (УДАР ДЕ ЛЯ МОТ. Первая речь о трагедии, 1721).

Б. Единство сознания героя: система единств

Это единство близко к единству дейст­вия, но оно возвышается над ним и со­здает основополагающее единство клас­сицистической драматургии, от которо­го зависят все остальные: герой \* опреде­ляет себя, как показано ГЕГЕЛЕМ, в си­лу самосознания, неотделимого от его поступков.

Герои не может противоречить себе и прекрасно контролирует обстановку. Нет ни одного социального противоре­чия, которое он не брал бы на себя и которое не отразилось бы в его созна­нии. Единство его сознания требует единства его действия, которое не может разлагаться на противоречивые процес­сы (как, например, у БРЕХТА), но со­ставляет одно целое. Единство времени проистекает из единства действия; вре­мя действительно может быть только полным и непрерывным, оно является эманацией единства сознания и дейст­вия. Единство места в свою очередь про­истекает из единства времени: в неболь­шой промежуток однородного времени нельзя уйти слишком далеко, нельзя пе­репрыгнуть из одного временного пла­ста в другой (так МАГГИ в 1550 г. ввел единство места, не существующее у АРИСТОТЕЛЯ).

4. Функция единств

Если в классицистических трактатах с яростной энергией и доказывается не­обходимость этих объединяющих пра­вил с опорой на авторитет древних путем регламентации весьма конформистской продукции своего времени, в них не го­ворится, чему в философском и эстети­ческом плане соответствует подобная регламентация. Функция единств никог­да вполне ясно не выражена, или, во вся­ком случае, она варьируется с каждым текстом. Главнейшее оправдание — правдоподобие: унифицированная и «сгущенная» сцена должна создать ил­люзию у зрителя, который не согласился бы в течение двух часов представления переноситься в многочисленные места действия и разные временные пласты: иначе он увидел бы пустоты и прерыв­ность драматургической конструкции, что вызвало бы недопустимый эффект дистанцирования. Но можно было бы высказать также и противоположное ос­нование: концентрирование события обязывает к далеким от правдоподобия купюрам и манипуляциям. ГЮГО в своей критике классицистической тра­гедии замечает, «что странно, так это претензии рутинеров опираться в своих правилах о двух единствах (времени и пространства) на правдоподобие, тогда как именно реальность убивает его. Что может быть менее правдоподобного, чем этот вестибюль, этот перистиль, эта передняя, банальнейшее место, где на­ши трагедии с таким наслаждением раз­вертывают свое действие, где появляют­ся, неизвестно каким образом, заговор­щики, чтобы высокопарно разглаголь­ствовать по поводу тирана, и сам тиран, чтобы высокопарно разглагольствовать против заговорщиков» (Предисловие к драме «Кромвель», 1827). Следовательно, надо искать в ином, не­жели в понятии правдоподобия, оправ­дание правил о единствах, и прежде все­го объяснять их материальными услови­ями сцены XVII в.: несмотря на всевоз­можные механизмы, изменения места и времени сразу же видны зрителям и за­ставляют публику принимать символи­ческую условность, ибо сцена еще не мо­жет трансформироваться, как в конце XIX в., чтобы представлять иное место или иное время.

Но прежде всего следует вспомнить, что понятие правдоподобия, столь часто упоминаемое в защиту или против пра­вил единств, — понятие исторически гибкое, что оно теоретически и абсолют­но не обосновывает использование или игнорирование единств. Условность, ко­торая предписывает эти единства, на­против, — решающий фактор; просто речь идет о том, чтобы определить, есть ли стремление ее замаскировать и игно­рировать, чтобы дать иллюзию реали­стической передачи человеческого дей­ствия, или она принимается и подчерки­вается, чтобы согласиться с художест­венным и театральным характером представления. В классицистической драматургии и ее правилах царит дву­смысленность: с одной стороны, она принимает абстракцию, сгущенность, условность игры, и в таком случае един­ство — скорее козырь, чем препятствие; с другой стороны, она претендует на ре­алистическую иллюзию, она уже провоз­глашает реализм и натурализм одним только своим желанием обеспечить сов­падение представления реальности с этой представленной реальностью. Но в обоих случаях единства суть скорее ус­ловности и театральные коды, чем веч­ные принципы, извлеченные из анализа реальности.

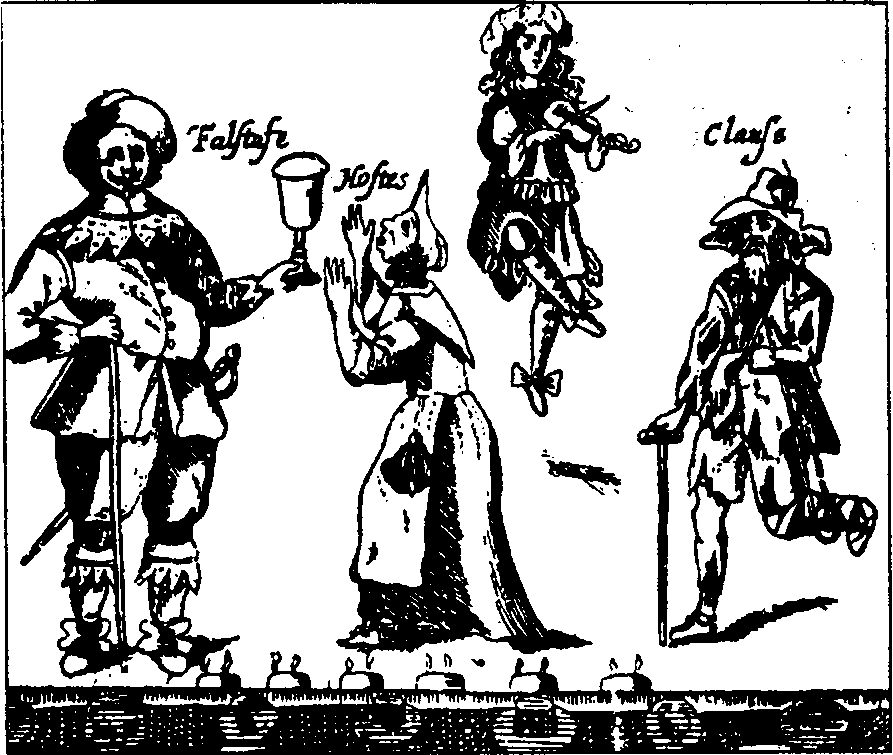
Оправдание единств — в другом, и если классицизм об этом не упоминает, то не по причине недоброкачественности, а из-за недостатка исторической дистан­ции, по причине универсалистской и за­стывшей веры в человека, который пре­тендует на то, что раз и навсегда выска­зывает суждения относительно челове­ческой природы, а также изобразитель­ных художественных средств. Единства — и, в частности, единство действия, ко­торое принимается подавляющим боль­шинством ученых и драматургов, — суть выражение унитарного, однородного восприятия человека. Человек эпохи классицизма — прежде всего неотчужда­емое и неделимое сознание, которое можно свести к чувству, свойству, един­ству (каковы бы ни были конфликты, яв­ляющиеся темой пьес, они существуют ради их разрешения). Опираясь на это единство мотиваций действий, теоретик ни на один миг не предполагает, что со­знание также может расколоться, едва оно перестанет отражать унифициро­ванный, универсализированный мир, и выявится как псевдосознание, социаль­ный или психологический разрыв. Как только имеет место разрыв, диалогизм (каку ПОГО, БЮХНЕРА или МЮССЕ), спасительное единство разбивается вдребезги. Персонаж и театральное представление перестают быть недели­мыми целыми. Драматургическое пись­мо не выдерживает подобного деления, и представление перестает быть миме­тическим автономным миром, скальки- . рованным с унифицированной реально­сти; она нуждается в конструировании повествователя (и только в конце XIX в. драматургическая форма пересекается различными эпическими включениямиу БЮХНЕРА, ГРАББЕ, а также у ПОГО или МЕТЕРЛИНКА). Начиная с этого момента никакое единство — времени, места, действия, тона или «интереса» — не в состоянии скрьггь эту множествен­ность. Если современная эпоха (в твор­честве ПИРАНДЕЛЛО, БРЕХТА или БЕККЕТА) распыляет единства, то по­тому, что конец человека и его объеди­няющего сознания ни для кого не секрет. Кстати, относительное распыление, не­медленно обретающее целостность, ибо неловко допускать, что человеческое действие, последний бастион в споре сторонников единства, может рухнуть, продолжая привлекать внимание совре­менной публики, которая, даже если все плохо, не решается расстаться с прин­ципом, ясно сформулированным в XVII в. аббатом Д'ОБИНЬЯКОМ, в необхо­димости порядка, свойственного чело­веческому разуму.

'Дополнительная литература: Plat on, Phidre, Symposium (sur Гипйё du discours); Aristote, Peltique, ch. 5; Horace, Artpo6&<\ue, I sidcle avant J.-C.; Maggi, in AristoteUs librum de Poetica communes explicationes, 1550; Scaliger, Poetices libri Septem, 1561; Castelvestro, Commentaire d'Aristote, 1570; Laudun, Art /wltique franqois, 1593; Mairet, Pr6fdce de Silvanire, 1630; Sophonisbe, 1634; La Mesnardtere Pottique, 1639; d'Aubignac, Pratique du tMdtre, 1657; Corneille, Discours sur les trois unit6s, 1657; Dryden, Essay of dramatic Poetry, 1668— 1684; Boileau, VArt/wltique, 1674; Gottsched, Versuch einer critischen Dichtung fur die Deutschen, 1750; Johnson, Preface de Wdition de Shakespeare, 1765; Lessing, Dramaturgic de Hambourg, 1767— 1769; Herder, Shakespeare, 1773.

ТРИТАГОНИСТ

Франц.: tritaganiste; англ.: tritagonist; нем.: Tritagonist; исп.: tritagonista.

См.: ПРОТАГОНИСТ



УЗЕЛ

Франц.: noeud; англ.: knot, nodus, node; нем.: Knoten, Verflechtung; исп.: nudo.

В повествовательной системе узел — это «сумма мотивов, которые разрушают неподвижность начальной ситуации и являются началом действия» (ГОМА- ШЕВСКИЙ, 643,1965:274).

1. Узел и развязка

Узел — сумма конфликтов, которые бло­кируют действие и препятствуют развяз­ке, напротив, разблокирующей дейст­вие: «Поскольку узел пьес является не­ожиданным событием, останавливаю­щим ход представленного действия, а развязка — еще одним непредвиденным событием, облегчающим ее осуществ­ление, мы считаем, что эти две части драматической поэмы очень четко про- являются в «Сиде» (Sentiments de VAcaactemie sur «le Cid»). Развязать узел — значит перевести дей­ствие от счастья к несчастью или от не­счастья к счасью. Драматургия хорошо сделанной пьесы\*, виртуозно использует прием узла и даже слишком, по мнению, например, ЗОЛЯ, который жалуется на тех, кто владеет искусством «завязывать сложные узлы, чтобы потом с удоволь­ствием их развязывать» (ЗОЛЯ, 701, 1881).

2. Подача узла

Узел является одной из составных час­тей любой драматургии, где действие вступает в конфликт, но он может быть более или менее заметным. Для драма­тургии классицизма противоречие и за­тягивание узла происходят непрерывно и подспудно. В эпической драматургии БРЕХТА, напротив, все внимание сосре- дочено на узловых невралгических точ­ках действия; требуется показать «стре­лочный перевод» фабулы, причинность и столкновение противоречий: «Различ­ные элементы должны бьггь сцеплены таким образом, чтобы образовались уз­лы» (БРЕХТ, 117, 1963, § 67). Часто действие прерывается «извне», в тот мо­мент, когда могла бы произойти траге­дия.

3. Природа узла и развязки

Узлы завязываются по тысяче причин, которые могут быть сведены к одной принципиальной схеме: неразрешимые противоречия двух сознаний, двух уст­ремлений или требований, одинаково обоснованных (в классической траге­дии), либо, напротив, конфликт \*, возни­кающий из социальных противоречий, созданных самим человеком, которые таким образом могут бьггь преобразова­ны (БРЕХГ). В первом случае узел в кон­це концов ликвидируется путем воздей­ствия чувства примирения, которое «нам внушает трагедия через показ извечной справедливости, властно пронизываю­щей относительное оправдание целей и односторонних страстей» (ГЕГЕЛЬ,300, 1832:379). Во втором случае узел требу­ет внешнего вмешательства зрителя, лишь одного способного устранить со­циальные противоречия, в которых за­путались действующие лица

УЗНАВАНИЕ

Франц.: reconnaissance; англ.:

recognition; нем.: Wiedererkennen;

исп.: reconocimiento.

В классической теории драмы часто бы­вает так, что один персонаж узнает дру­гого, что либо помогает разрешить кон­фликт, лишая его оснований (в случае комедии), либо, наоборот, подводит к трагической развязке. АРИСТОТЕЛЬ в «Поэтике» писал, что узнавание является одним из трех возможных вариантов развития фабулы. Оно следует за траги­ческой ошибкой героя (гамартия \*). Са­мым известным примером такого рода является «Эдип» СОФОКЛА.

Кроме ограниченного в целом по своим возможностям узнавания персонажа персонажем, любая постановка систе­матически апеллирует к зрительской способности к узнаванию (будь то в об­ласти идеологии, психологии или лите­ратуры). Именно узнавание порождает необходимую для развития художест­венного вымысла иллюзию Драма за­канчивается только тогда, когда персо­нажи осознали свое положение, смири­лись с судьбой или постигли силу нрав­ственного закона, поняли свою роль в мире драмы или трагедии. БРЕХТ, под­вергая критике создание иллюзии в на­туралистических спектаклях, пытался подменять узнавание/отождествление критическим узнаванием, отдаляя от зрителя изображаемый объект: «Вос­произведение «в удалении» представля­ет собой такой вид изображения, кото­рый безусловно позволяет узнать восп­роизводимый объект, но в то же время делает его более необычным и интерес­ным» («Малый Органон», 1963, § 42). В таком случае уже не важно, насколько сам персонаж осознал противоречи­вость своего существования и возмож­ности выхода из создавшегося положе­ния, поскольку зритель уже все понял за него и полностью овладел идеологиче­скими механизмами, лежащими в осно­ве его собственного мира и мира изобра­женного.

'Другие коррелятивные понятия: Имитация, Катарсис, Мимесис, Переодевание, Эффект узнавания.

'Дополнительная литература: Althusser, 1965.

УКАЗАНИЯ

ПРОСТРАНСТВЕННО-

ВРЕМЕННЫЕ

Франц.: indications spatio- temporeUes; англ.: spatio-temporal indications; нем.: Information йЬег Raum und Zeit; исп.: indicaciones espacio-temporales.

Имея в виду четкое отличие от указаний сценическихт, так можно назвать экспли­цитные пометки в тексте пьесы относи­тельно места, времени, а также в дейст­вии, сценическом положении или игре персонажей. Читатель-зритель воспри­нимает их, и они благоприятствуют со­зданию вымысла; в постановке они не обязательно выполняются, но невыпол­нение их (вплоть до полного искажения) непременно отразится на результатах, и внимательный зритель обратит на это внимание. С другой стороны, режиссер не обязан конкретизировать сцениче­ские указания в постановке, неуслышан­ные зрителем и обладающие статутом совершенно иным, нежели текст драма­тический \*, к которому принадлежат про- сгранственно-временные указания.

•Другие коррелятивные понятия:

Дидас калии, Пространство (те­атральное), Текст и сцена, Текст пьесы.

УКАЗАНИЯ СЦЕНИЧЕСКИЕ

Франц.: indications sctniques; англ.: stage directions; нем.: Buh- nenanweisungen; исп.: indicaciones esctnicas.

Любой текст (чаще всего написанный драматургом, иногда издателями, как, например, в случае с некоторыми произ­ведениям ШЕКСПИРА), не произноси­мый актерами и предназначенный для облегчения понимания или указания ма­неры представления пьесы.

1. Эволюция указаний

А

Существование сценических указаний и их значение существенно менялись на протяжении истории театра, начиная от их отсутствия (в древнегреческом теат­ре), их крайней редкости (во француз­ском классицистическом театре) до эпи­ческого изобилия (в мелодраме, натура­листической драматургии) и заполнения ими всей пьесы (БЕККЕТ, ХАНДКЕ). Текст пьесы не нуждается в сценических указаниях, когда в нем содержится вся необходимая для определения обста­новки информация: самопредставление персонажей как в древнегреческом теат­ре или мистериях, декорация словесная\* в «елизаветинской драматургии», ясное выражение чувств и намерений.

Б.

Классицизм отказывается от сцениче­ских указаний как от текста внешнего по отношению к пьесе, настаивает на их не­двусмысленной подаче в самом тексте, в частности в повествованиях. По мнению Д'ОБИНЬЯКА, «все мысли поэта, каса­ются ли они театральных декораций или перемещений персонажей, одежды или жестов, необходимых для понимания сюжета, должны быть выражены в сти­хах, предлагаемых для прочтения» (35, 1657:54). Однако уже в это время поэты- драматурги, преступая правила (напри­мер, КОРНЕЛЬ), предпочитали писать свои указания на полях текста пьесы, тем самым освобождая его: «Я придер­живаюсь мнения, что поэту следует весь­ма заботиться об указаниях на полях ка­сательно тех действий, которые не за­служивают того, чтобы он обременял ими свои стихи, и которые отчасти ли­шили бы даже их достоинства Актер своей игрой легко восполняет их, но в книге довольно часто остается лишь до­гадка» (Рассуэедения о трех единствах [...], 1657). Сценические указания вво­дятся в полном объеме в начале XVIII в. в творчестве таких авторов, как УДАР ДЕ ЛЯ МОТ (в его «Инее де Кастро», 1723) и МАРИВО; они систематизиру­ются у ДИДРО, БОМАРШЕ и в реали­стической драматургии. И действитель­но, текст пьесы не является более само­достаточным; он выходит за пределы сценического письма, и театр, рассмат­риваемый как автономное пространст- во-время, становится неотъемлемой ча­стью спектакля.

Почему это происходит? Положение сценических указаний в совокупности текста, написанного для театра, дает на это первый ответ.

2. Текстуальное положение сценических указаний

А

Если персонаж не примитивен, инди­видуализирован, черты его натуральны и правдивы, важно извлечь его харак­теристику из сопровождающего текста Исторически это происходит в XVIII и XIX вв.: поиск социально определен­ного индивида (буржуазная драма) и осознание необходимости постановки влекут за собой разрастание дидаска- лий\*. В дискурсе не содержится собст­венной премизансцены \*, но от читателя требуется внешняя визуализация, ко­торая точно вводила бы его в контекст. Сценические указания касаются в та­ком случае не только пространствен - но-временных координат, но и внут­реннего мира персонажа и атмосферы сцены. Эти сведения столь точны и тонки, что требуется голос повествова­теля. Таким образом, театр сближается с романной формой, и небезынтересно заметить, что именно тогда, когда он стремится к правдоподобию, объектив­ности, «драматичности» и реализму, он склоняется к психологическому описа­нию и, следовательно, к эпическому. Но длинное описание помещается вне текста (в сценических указаниях) и конкретизируется в сценическом поло­жении и среде (эпизация \*). В условиях бурного развития театральных форм сценические указания трансформиру­ют театр изнутри. Он то превращается в длинный внутренний монолог, опи­сывающий вещи на сцене (например, «Акты без слов» БЕККЕТА), то в пан­томиму, подготавливающую диалог, который так и не происходит, то в «текст», который имеет такое же отно­шение к поэзии, как и к роману, и к сценической работе, вплоть до нескон­чаемой дидаскалии, представляющей собой такой же текст, как и любой дру­гой, хотя и претендующий на то, чтобы быть чем-то иным.

Б.

Парадоксально, но этот авторский текст, где предполагается, что автор говорит от собственного имени, нейтрален с точки зрения эстетической ценности, ибо чис­то утилитарен: как правило, уделяется мало внимания стилю сценических ука­заний, но прежде всего есть сильный со­блазн превратить их в один из тех «ре­дких типов литературного текста», где существует определенная уверенность, что авторское Я — которое, однако, ни­когда не проявляется — не принадлежит никому другому (ТОМАССО, 639, 1984:83). Текст дидаскалий вовсе не обязательно соответствует знаковой си­стеме представления, как этого хотели бы приверженцы авторского замысла. Мы полагаем даже, что было бы оши­бочно стремиться «вывести» постановку из «паратекстуальных возможностей ди- алогизированного текста» (ТОМАССО, 639, 1984:84). Постановка «достаточно велика», чтобы выводить ее дискурс за пределы текста, не думая обрести в нем то, что текст пьесы уже содержит. Это, однако, не означает, что он написан без учета сценической практики,уже осуще­ствленной или будущей.

В.

Положение сценических указаний, как видно, всегда двусмысленно и неполно: это не автономный жанр, единообраз­ный код, это вспомогательный для диа­логов текст, часто с трудом дополняю­щий прагматический процесс высказы­вания текста (отсутствующий, напри­мер, в драматургии классицизма). Сце­нические указания можно изучать лишь в рамках целого и замкнутого текста пье­сы, как некую систему условных отсы­лок, то есть в тесной связи с драматур­гией. Они вызваны нуждами драматур­гии (в зависимости от традиций игры, кода правдоподобия и благопристойно­сти), но, с другой стороны, они предпи­сывают некий тип драматургии в соот­ветствии с ситуацией и развертыванием текста. Таким образом, они составляют механизм сцепления между текстом и сценой, между ситуацией, возможным референтом и текстом пьесы, между драматургией и воображаемым соци­альным миром эпохи, ее кодексом чело­веческих отношений, возможных дейст­вий.

3. Функция в постановке

Речь идет о том, чтобы определить соот­ветствующее отношение пьесы и сцени­ческих указаний. Можно предусмотреть две позиции.

А.

Сценические указания рассматривают­ся как основная часть целого: текст + указания — и превращаются в метатекст, определяющий для диалогов и имею­щий над ними приоритет.В таком случае проявляется «верность» автору, указа­ния соблюдаются в постановке, интер­претация пьесы им подчиняется: это способ принятия в качестве истинных интерпретации и постановки, предлага­емых драматургом. Таким образом, сце­нические указания уподобляются указа­ниям постановщика, ремаркам к буду­щему спектаклю.

Б.

Напротив, когда первостепенность и метатекстуальный характер сцениче­ских указаний оспариваются, есть воз­можность либо их игнорировать, либо использовать диалектически вопреки тексту диалогов. В таком случае поста­новка выигрывает в изобретательности и новое прочтение текста легко компен­сирует кажущуюся «измену» автору и те­атральной традиции. Иногда даже ре­жиссер предлагает прочтение их либо одним из персонажей, либо голосом за сценой либо выписыванием их на панно (БРЕХТ). Их функция перестает быть металингвистической; это функция строительного материала, которым по­становщик вправе воспользоваться в за­висимости от прочтения пьесы. Поста­новка полностью берет на себя процесс высказывания, то есть способ прочте­ния текста. Она лишь между прочим ис­пользует акт высказывания, который имел в виду драматург, делая сцениче­ские указания. В таком случае режис­сер — комментатор текста и сцениче­ских указаний; он является единствен­ным носителем критического метаязы­ка произведения.

•Другие коррелятивные понятия: Дидаскалии, Текст и сцена, Текст основной, текст второстепенный, Текст сценический.

^Дополнительная литература: Enciclopedia dello spettacolo, 1954; J. Steiner, 1968; Ingarden, 1971; Thomasseau, 1984.

условность

Франц.: convention; англ.: con­vention; нем.: Konvention; исп.: conventidn.

Совокупность эксплицитных или имп­лицитных идеологических и эстетиче­ских «предпосылок», позволяющих зри­телю правильно воспринимать пред­ставление; соглашение между автором и публикой, согласно которому первый сочиняет и ставит на сцене свое произ­ведение в соответствии с известными нормами, принятыми вторым. Услов­ность включает все, относительно чего сцена и зрительный зал должны прийти к согласию ради создания театрального вымысла и удовольствия, получаемого от драматической игры.

1. Обращение к условности

Как поэзия или проза, так и театр созда­ются лишь благодаря некоторому соуча-

14—1145 **стию между передающим и принимаю­щим (реципиентом). Но это соучастие не должно переступать некую грань, в противном случае автор не сможет ув­лечь зрителя, создав произведение, ко­торое бы шло далее протоптанной ко­леи, могло бы его удивлять. Условность как правдоподобие (см.: Правдоподобное, правдоподобие\*) или прием \* — трудноопределяемое в деталях понятие, настолько жанры, публика, разновидности режиссуры менялись на протяжении истории. Основной ее принцип—установление и поддержание коммуникации театральной\*, поиски средств подключения зрителя к игре.**

2. ТИПОЛОГИЯ

Таким образом, типология условности — понятие крайне хрупкое, ибо параметры театральной игры слишком многочис­ленны, чтобы можно было окончательно устанавливать список условностей.

А. Условности представляемых реальностей Первостепенное значение имеют знание и способность распознавать предметы драматического универсума; понимание психологии персонажа, его социальной принадлежности, понятие об идеологи­ческих традициях представляемой сре­ды — все это условности, строящиеся на совокупности кодов (см.: Коды в теат- ре').

Б. Условности восприятия Эти условности включают материаль­ные и интеллектуальные элементы, не­обходимые для правильного «прочте­ния»: например, представление вещей сквозь призму оптического восприятия зрителя, использование законов пер­спективы (для итальянской сцены), ма­нера говорить громко, говорить по- французски, даже если герой — Гамлет и т. д., необходимость верить в вымысел, увлеченность спектаклем или, напротив, осознание производимой иллюзии.

В. Условности специфически театральные К ним относятся:

* четвертая стена \*
* монологи и опарте\* как способ ин­формации о внутреннем мире персона­жа;
* использование хора;
* полиморфность места;

395

* драматургическая трактовка времени;
* просодическая структура.

Г. Условности, свойственные жанру или специфической форме:

* характерность актеров (например, commedia dett'arte \*);
* система цветов (китайский театр);
* декорация симультанная\* (француз­ский классицизм;;
* декорация словесная \* (ШЕКСПИР).

3. Условности характеризующие и условности оперативные

Для того чтобы избежать такс ином иче- ский беспорядок предшествующей ти­пологии, имеет смысл различать: (А) условности, служащие характери­стике, правдоподобию, условности, ко­торые не признаются как таковые; (Б) условности оперативные, которые пода­ются сразу как искусственный инстру­мент, используемыи в течение несколь­ких минут, а затем устраняемый. Это сводится к поискам своего рода структу­ры условностей одного типа спектакля и иерархизации различных условностей.

Л Условность характеризующая

Служит средством конструирования по­длинности спектакля, облегчающим со­здание гармонического мира, которому можно верить (например, все элементы костюма или же физическая манера, мгновенно идентифицирующая дейст­вующее лицо).

В. Условность оперативная

Часто используется в эпической игре, не признающей подражания: речь идет о кратковременном согласии, нередко ус­танавливаемом в ироническои манере: стул означает комфорт, шкурка бана-на — опасность; кирпичи — про­дукты питания (ср.: «Король Юбю» П. БРУКА в театре Северный Буфф, 1977). Здесь условность заявляет о себе как об игровом методе. Кстати, во многих со­временных постановках эта псевдоус­ловность становится ожидаемой публи­кой модной новинкой, в результате чего оперативная условность превращается в условность характеризуюигоо (некий авангард). Очевидно, таким образом, что режиссура и театр непрестанно создают (оперативные) условности до такой сте­пени «привычные», что они кажутся присущими театру вообще «с незапа­мятных времен», очёвидно также то, что существует постоянная диалектика между оперативной условностью и ус­ловностью характеризующей.

* 1. Условности и театральные коды

Семиологическая критика объясняет функционирование театрального сооб­щения структуральными законами и со­вокупностью кодов, действующих в тек­сте и спектакле. Таким образом, есть со­блазн уподобить условности одноот ти­пу кодов восприятия (ДЕ МАРИ НИ, 276,1978; ПАВИ,400,1976а:124-134). Это, однако, совершенно законно лишь при условии, что коды не создаются (как в семиологии коммуникации), то есть как заранее заданные эксплицитные си­стемы (например, азбука Морзе или до­рожная сигнализация). В подобном слу­чае, действительно, не все условности — коды, ибо далеко не все они эксплицит­ны и поддаются проверке, в частности идеологические и эстетические услов­ности, которые не образуют закрытые и уже истолкованные системы. Условности — скорее «забытые» прави­ла, психологически усвоенные практи­ками театра и распознаваемые после ин­терпретации, вовлекающей зрителя. Для определения условности вместо идеи постоянного кода следовало бы предпо­честь идею герменевтической (см.: Гер­меневтика •) гипотезы или инструмента функционирования/расшифровки.

* 1. Диалектика условностей

Условности совершенно необходимы для функционирования театра, этого требует любая форма спектакля. Исходя из этой истины, некоторые эстетики ре­шительно выступают за их использова­ние, доведенное до крайности (см.: Тип0). При этом возрастает соучастие публики и типизированные формы (опера, пантомима, фарс) представля­ются как превосходные искусственные конструкции, где все наполнено точным смыслом. Но злоупотребление условно­стями чревато опасностями утомить публику, которая уже ничего не ждет от действия, от характерности и особого смысла произведения. Поэтому при ис­пользовании условностей требуется ог­ромное чувство меры со стороны деяте­лей театра. Кстати, история литературы насчитывает множество примеров по­добных диалектических поворотов: ус­ловность — образование нормы — одно­образие — нарушение нормы путем изо­бретения противоположных условно­стей — формирование новых норм и т. д.

•Дополнительная литература:

Bradbrook, 1969; Swiontek, 1971;

Burns, 1972; De Marinis, 1982.

УСПЕХ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Франц.: fortune de Vceuvre; англ.: reception; нем.: Aufnahme des WeHces, Rezeption; исп.: bdto de la obra

См.: ВОСПРИЯТИЕ

УСТРОЙСТВО СЦЕНЫ

Франц.: dispositif sctnique\ англ.: stage arrangement; нем.: Buhnen- gestaltung; исп.: dispositivo esctnico.

Нередко употребляемое в настоящее время словосочетание в смысле «сцена». Это понятие означает, что сцена не есть нечто неизменное, что одна и та же деко­рация не устанавливается от начала и до конца пьесы: сценограф располагает пространством для организации игры предметами, планами развития в зави­симости от сценического действия и смело варьирует всю структуру в ходе спектакля. Театр — это также игровой механизм, более схожий с детским кон­структором, чем с декоративной фре­ской. Устройство сцены делает види­мым актантные отношения и облегчает пластические переходы актеров.

'Другие коррелятивные понятия:

Перемещение, Подмостки, Про­странство сценическое.

УЧАСТИЕ

Франц.: participation; англ.: participation; нем.: BeteUigung, TeUnahme; исп.: participacidn.

См.: ТЕАТР УЧАСТИЯ

УЧРЕЖДЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ

Франц.: institution /A&trale; англ.: theatre institution; нем.: The- aterinstitution; исп.: institucidn teatrdL

См.: СОЦИОКРИТИКА

ФАБУЛА .

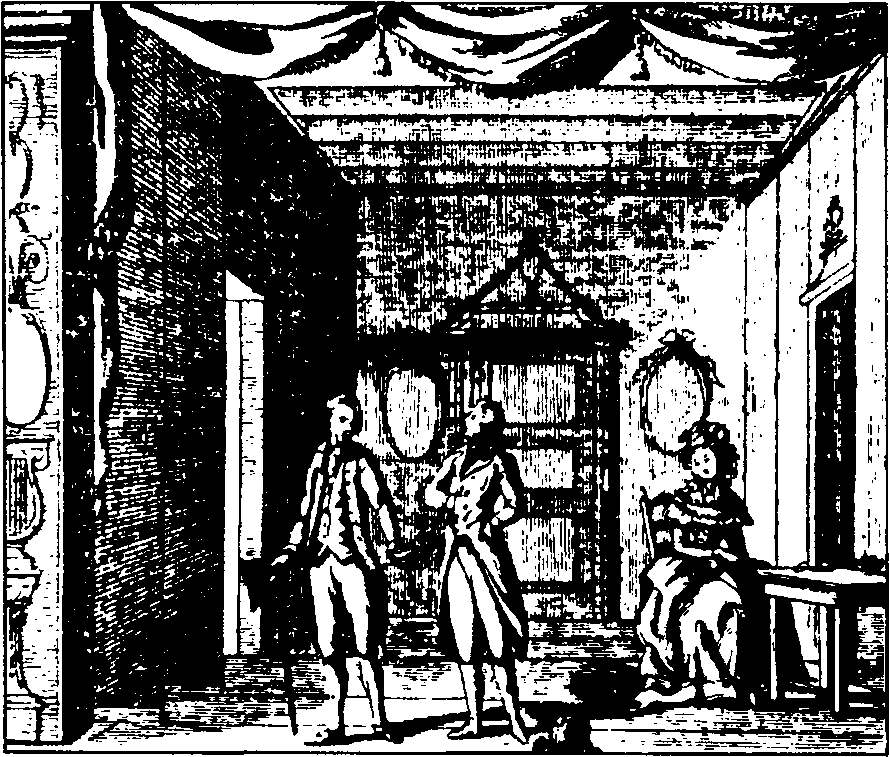
(От лат.fabula — речь, рассказ)

Франц: fable; англ.: plot, fable; нем.: Fabel, HamUung; исп.: fdbula (relato).

1. Противоречия в понятии фабулы

А. Происхождение Термин, соответствующий греческому слову mythos, обозначает «последова­тельность фактов, которые составляют повествовательный элемент произведе­ния» (словарь Робера). Латинское слово fabuHa — это мифологическое или вы­мышленное повествование и, в более широком смысле, театральная пьеса и сказка. В данном случае речь пойдет только о фабуле театрального произве­дения. Исследование басен (ЭЗОПА или

ЛАФОНТЕНА) показало бы, однако, что теоретические проблемы, связанные с понятием фабулы, касаются одновре­менно и сказки, и эпопеи или драмы (см.: ЛЕССИНГ. О фабуле). Обзор многочис­ленных употреблений термина «фабула» позволяет выделить две противополож­ные концепции ее места в произведе­нии: 1) фабула как материал, предшест­вующий композиции пьесы; 2) как нар­ративная структура рассказа Это двой­ное определение смешивает оппозицию терминов риторики \*inventio» и «disposition или «story», противопоставля­емую \*plot\* {интриге\*) в англосаксон­ской критике.



Сочинить фабулу (в смысле 2) означает для автора пьесы структурировать дей­ствия — мотивации, конфликты, разре­шение, развязку — в «абстрактном» про­странстве/времени, построенном, исхо­дя из пространства/времени и поведе­ния людей. Фабула текстуализирует дей­ствия, которые могли произойти до на­чала пьесы или последуют за ее оконча­нием. Она осуществляет отбор и упоря­дочение эпизодов по более или менее жесткой схеме: схема классицистиче­ской драматургии потребует, например, соблюдения хронологического и логиче­ского порядка событий: экспозиции, на­растания напряжения, кризиса, завязки, трагического разрешения и развязки. «Поэт, составляющий фабулу, должен следить за тем, чтобы все образующие ее события настолько зависели друг от дру­га, что одни должны вытекать из других, словно по необходимости; чтобы в дей­ствии не было ничего такого, что, каза­лось бы, произошло иначе, чем оно дол­жно было произойти после происшед­шего; так, чтобы все присутствующие там элементы были настолько связанны, что вытекали бы один из другого в спра­ведливой последовательности» (JIA МЕНАДЬЕР. Поэтика, 1640, гл. 5J. Исходя из этой классицистическои кон­цепции, фабула очень близка к story: иногда ее называют «историей», в то вре­мя как plot соответствует интриге, при­чинной последовательности действий. «История» — story — это рассказ о собы­тиях, представленный во временной по­следовательности. «Интрига» — plot — это также рассказ о событиях с упором на причинность (ФОРСТЕР).

Б. Фабула как материал а) Фабула, то есть сюжет. В греческом театре фабула часто заимствуется из из­вестного зрителям, следовательно, предшествующего драматическому произведению мифа Фабула или миф в таком случае — материал, источник, из которого поэт черпает темы для своей пьесы. Этого смысла придерживаются до эпохи классицизма: РАСИН, исполь­зуя греческие источники, все еще упот­ребляет слово «фабула», противопостав­ляя его сюжету: «...отнюдь не следует развлекаться уличением поэтов в изме­нениях, внесенных ими в старинные предания, лучше постараться вникнуть в то, какое прекрасное употребление они сделали из этих изменений и как изобре­тательно они сумели приспособить миф к своему сюжету» (Второе предисловие к «Андромахе»). Следовательно, фабула в этом значении слова есть совокупность мотивов, воспроизводимых в логиче­ской или событийной системе, к которой прибегает автор. «Причина событий, — отмечает МАРМОНТЕЛЬ (426, 1787, ст. Интрига), — таким образом, незави­сима от персонажей, предшествует са­мому действию или предполагается из­вне». Имея любой текст пьесы, можно воспроизвести фабулу как цепь мотивов или тем, которые сообщаются нам по ходу произведения в специфической форме сюжета. Это различие достигает своей самой систематической формули­ровки в творчестве русских формали­стов: «Фабула противостоит сюжету, складывающемуся из тех же событий, но он соблюдает порядок их появления в произведении и последовательность сведений, которая указывает нам на них[...]. Короче, фабула — это то, что на деле произошло; сюжет— это способ оз­накомления с этим читателя» (ТОMA­UI ЕВСКИЙ).

В этом первом смысле фабула определя­ется, таким образом, как хронологиче­ская и логическая расстановка событий, составляющих каркас представляемой истории. Что касается специфической связи между фабулой и сюжетом, то она дает ключ к драматургии \*. б) Фабула, или «склад событий» (АРИ­СТОТЕЛЬ). В «Поэтике» АРИСТОТЕЛЯ фабула означает подражание действию, «сочетание событий» (22,1450а). «Стало быть, начало и как бы душа трагедии — именно сказание и только во вторую очередь — характеры» (22,1450b). Здесь фабула связана с ее составляющим эле­ментом: драматическим действием. Та­ким образом, точка зрения слегка сме­стилась от «сырого» драматического ма­териала источников до уровня повество­вания (наррации) о действиях и событи­ях. Эти действия являются общими как для источников, так и для использующей их пьесы: здесь мы встаем на почву ло­гики действий или нарратологии. В то же время фабула «есть подражание не (пас­сивным) людям, но действию [...], цель трагедии составляют события, сказа­ние» (22, 1450а). Это уподобление «фа­булы-материала» «фабул е-действию» подготавливает переход к концепции фабулы как нарративной структуры пье­сы.

В. Фабула как структура повествования Часто фабула также становится поняти­ем специфической структуры истории, о которой рассказывается в пьесе. Таким образом, имеется в виду способ, с по­мощью которого поэт трактует свой сю­жет и располагает отдельные эпизоды интриги: «Любой вымысел, к которому поэт приобщает некое намерение, со­ставляет фабулу» (ЛЕССИНГ). Так, уже с начала XVIII в. фабула представляет собой элемент структуры драмы, кото­рый следует отличать от источников по­вествуемой истории. Требуется прояс­нить термины: «действие», «сюжет», «фабула». Четко их различает МАР­МОНТЕЛЬ: «В эпических и драматиче­ских поэмах фабула, действие, сюжет обычно воспринимаются как синонимы; но в более узком значении сюжет поэмы есть содержательная идея действия; сле­довательно, действие есть развитие сю­жета; фабула — то же самое расположе­ние, рассматриваемое со стороны эпи­зодов, составляющих интригу и служа­щих завязыванию и развязыванию дей­ствия» (426,1787, ст. «Фабула»).

Г. Фабула как точка зрения на историю (фабула по БРЕХТУ)

а) Воссоздание фабулы. В этих добрехтов- ских концепциях фабулы последняя рас­сматривалась как очевидная и само со­бой разумеющаяся данность. Как только начинается чтение пьесы и есть стремле­ние выделить фазы действия, то для БРЕХТА, критикующего АРИСТОТЕ­ЛЯ, фабула не есть непосредственная данность, она должна стать предметом воссоздания, поиска всех, начиная с дра­матурга " (значение 3) до актера: «Глав­ной задачей театра является изложение фабулы и ее воплощение с помощью со­ответствующих приемов очуждения\*[.„\. Театр выражает, излагает и представляет фабулу при участии всего своего коллек­тива — актеров, режиссеров, художников, костюмеров, музыкантов и хореографов. Все они объединяют свои усилия в одном общем деле, не теряя, однако, при этом своей самостоятельности» (227, 1963 §70:95). Для БРЕХТА выстроить фабулу — значит одновременно иметь точку зре­ния на историю (повествование) и Исто­рию (события, рассматриваемые в свете марксизма).

б) Прерывистость фабулы, по БРЕХТУ. Фабула, по БРЕХТУ, строится не на не­прерывной и единой истории, но на принципе прерывности: она повествует не о последовательной истории, но вы­страивает автономные эпизоды, кото­рые зрителю предстоит сравнивать с со­ответствующими процессами действи­тельности. В этом смысле фабула не то, что в классицистической драматургии (то есть не в эпической), — неразложи­мая совокупность эпизодов, связанных друг с другом отношениями времени и причинности, — а дробная структура. Отсюда, кстати, двусмысленность этого понятия у БРЕХТА: фабула должна, с од­ной стороны, «идти по течению», воссоз­давать нарративную логику и в то же вре­мя непрестанно прерываться соответст­вующими остранениями. в) Точка зрения создателя фабулы. Отсю­да, видимо, проистекает недоразумение относительно идеи фабулы у БРЕХТА: имеется одновременная попытка ее вос­произвести, повествуя о событиях, сле­довательно, абстрагируясь от располо­жения эпизодов в пьесе; и в то же время есть желания «играть фабулу»: она долж­на прочитываться в повествовании о со­бытиях. В действительности поиск фа­булы требует воссоздания логики пред­ставляемой реальности (семантическо­го содержания повествования), одно­временно поддерживая логику и авто­номность повествования. Именно из на­пряжения между этими двумя замысла­ми и противоречиями между представ­ляемым миром и способом представ­лять мир проистекают эффект очужде- ния и верное восприятие истории/ Ис­тории.

Выделить фабулу — это не значит для БРЕХТА открыть историю, универсаль­но дешифруемую и записываемую в текст в окончательной форме. «Поиском фабулы» читатель и режиссер излагают собственную точку зрения на действи­тельность, которую они хотят предста­вить. Сюжет представляет собой не про­сто какую-то цепь событий социальной жизни, копирующую их реальную после­довательность, а определенный замыс­лом автора ряд процессов, в которых вы­ражаются его мысли о человеческом об­ществе.

Каждый творец фабулы, а также каждая эпоха имеют собственное видение фабу­лы, которую предстоит создать: так, БРЕХТ «прочитывает» Гамлета и, следо­вательно, «адаптирует» его в результате анализа того общества, в котором он жи­вет.

Фабула находится в состоянии постоян­ной разработки не только на уровне ре­дакции и текста пьесы, но также и на уровне процесса постановки и игры: предварительная работа литературного советника, отбор сцен, указания относи­тельно мотивировок действующих лиц, критика персонажа актером, координа­ция различных сценических искусств, усложнение произведения постановкой самых прозаических вопросов (напри­мер: «Почему Фауст не женится на Мар­гарите?») и т. д. прочесть фабулу — зна­чит дать интерпретацию (текста — для режиссера, представления — для зрите­ля), значит избрать некую расстановку значимых акцентов пьесы. Постановка \* уже не предстает только как окончатель­ное выявление смысла, но как драматур­гический, игровой и, следовательно, гер­меневтический выбор, г) Определение основной расстановки сил (gestus'а). Восприятие фабулы, по БРЕХ­ТУ, проходит сначала через понимание расстановки сил, которая не дает сведе­ний относительно самих действующих лиц, но об их «взаимоотношениях» внут­ри общества. Анализируя такого рода представление о жестах, артист осваива­ет образ тем, что осваивает «фабулу» (117,1963, §68:92). Таким образом, фа­була, по БРЕХТУ, тесно связана с со­звездием действующих лиц в микрокос­мосе произведения и макрокосмосе из­начальной реальности: «Важнейшим моментом в театре является фабула, ох­ватывающая все внешне проявляющие­ся события, содержащая те факты и мгновенные порывы, которые должны доставлять удовольствие зрителям» (там же).

Фабула, по БРЕХТУ, определяется, та­ким образом, в ходе диалектического, никогда по-настоящему не законченно­го процесса. Это ясно показывает срав­нение с концепцией АРИСТОТЕЛЯ.

нелогичность сцепления событий, эпи­ческая фабула, по БРЕХТУ, заставляет нас это осознавать, затрудняя гармони­ческую непрерывность действия. Перс­пектива события всегда историческая, показывающая идеологический и соци­альный задний план, который нередко высвечивает псевдоиндивидуальные мотивировки персонажей.

2. Значение и трудности понятия фабулы

Л Двусмысленность фабулы: интерференция нарративного и дискурсивного Понятие фабулы, двойственное опреде­ление которой какматериала (повеству­емая история) и как структуры повест­вования (повествующий дискурс) было подчеркнуто ранее, самой своей дву­смысленностью показывает, что критик, который собирается рассмотреть текст пьесы, должен интересоваться одновре­менно как означаемым (повествуемой историей), так и означающим (способом повествования), а также соотношением между ними.

Неустойчивость в обозначении термина «фабула» (материала или структуры) как раз отражает переплетение внутри этого понятия, с одной стороны, актантной модели, воспроизведенной на основе нарративных материалов (нарративной или «глубокой» структуры), и, с другой —

|  |  |
| --- | --- |
| **АРИСТОТЕЛЬ** | **БРЕХТ** |
| **1. Фабула 2. Персонажи** | **Основная расстановка сил** |
| **(индивидуальные** | **Социальные""^** |
| **характеры)** |
|  | **взаимоотношения Фабула** |
|  | **Персонажи** |

д) Поиск противоречий. В фабуле не дол­жно довольствоваться воссозданием об­щего движения действия — она должна обнажать его противоречия, указывая на их причины. В «МатушкеКураж», напри­мер, фабула настаивает на невозможно­сти противоположных действий: жить войной и ничего не приносить ей в жер­тву; любить своих детей и использовать их для бизнеса и т. д. Вместо того чтобы скрывать «неправдоподобие сюжета», поверхностной структуры повествова­ния (дискурсивной структуры). Фабула должна считаться как с актантной мо­делью (нарративной), так и с организа­цией материалов по линии развития пье­сы (дискурсивной).

В первом случае рассматривается пове­ствуемая история в систематической форме до того, как располагаются мате­риалы дискурса. Во втором случае, нао­борот, важно соблюдать сцепление, по­следовательное развитие мотивов. Эта оппозиция смешивает оппозицию дей­ствия\* и интриги: действие на общем, даже потенциальном уровне отчитыва­ется о возможных отношениях между наличествующими силами; интрига в де­талях воспринимает конкретную (как сценическую, так и текстовую) форму, которую принимает это действие.

Б. Фабула или фабулы Брехтовская конструкция различных фабул на основе одного и того же текста вновь ставит под сомнение идею фабулы как единственной и указующей интер­претации текста. Фабула теперь, видимо, не может играть роль нейтральной и окончательной «души драмы». Она не существует вне текста как застывшая и нерушимая система, но складывается в результате каждого прочтения, каждой игры, каждой постановки. Таким образом, опасно рассматривать фабулу как инвариант текста или как об­щее для всех указание, к которому мож­но было бы привить совокупности зна­чений спектакля. Фабула никогда не яв­ляется объективной данностью, но тре­бует для своего воспроизведения крити­ческой точки зрения на текст и сообща­емую им реальность. В этой проблеме полезного содержания фабулы обнаруживается понятие изото- пии , которое позволяет сосредоточить фабулу вокруг плана единственной ре­ференции и ликвидировать двусмыс­ленности, возникающие в результате не­скольких прочтений фабулы.

В. Фабула и повествование текста С другой стороны, у текста нет права ис­ключительного взгляда на фабулу: она воспроизводима на основе всех сцени­ческих знаков, даже если на практике труднее дешифровать сообщение жес­тов или музыки, чем повествование, пе­редаваемое языковыми средствами. Следует распространять понятие фабу­лы на совокупность сценических сис­тем, соединение которых и «конкурен­ция» составляют фабулу.

Г. Общие свойства фабулы а) Сводимость к резюме. Фабула может быть сведена к нескольким фразам, опи­сывающим события сжато. Резюме по­вествования (если оно ведется согласно структуральным критериям) поддержи­вает индивидуальность сообщения.

Иначе говоря, повествование переводи­мо без существенного ущерба (БАРТ).

б) Возможность транспонирования. Ме­няя субстанцию выражения (кино, сказ­ка, театр, живопись), следует уметь со­хранять смысл фабулы. Как повествова­ние, «регламентирующее сохранение и трансформацию смысла внутри ориен­тированного высказывания» (AMОН, 293,1974:150), фабула приспосаблива­ется к тем изменениям, к которым при­ходит режиссер в использовании сцени­ческих средств: то, что меняется от по­становки к постановке, может быть, ко­нечно, общей интерпретацией фабулы, но это иногда всего лишь использование материалов, которое не ставит под со­мнение смысл, придаваемый фабуле.

в) Разложимость. (См.: Анализ повест­вования\*.)

Д. Конец фабулы, возврат к тексту? Поиск фабулы — таков отныне лозунг любителей сцены. Подобный поиск дал повод к многочисленным новым про­чтениям классицистических текстов, которые рассматривались некоторым образом как дело, окончательно оценен­ное и решенное. Нередко такие поста­новщики и режиссеры по-новому осве­щали фабулу (например, ПЛАНШОН, поставив «Тартюфа» и «Второй сюрприз любви», Б. СОБЕЛЬ и А ЖИРО — «Дон Жуана» и «Тимона Афинского»). Отсюда иногда неизбежны упрощение и опош­ление текста как значащей структуры: зритель ясно воспринимал линию инт­риги и вымышленный мир, но при этом терял свою способность чувствовать форму и драматическую и сценическую риторику; кроме того, пьеса казалась ему исторически очень далекой и удаленной от его собственной ситуации зрителя, вовлеченного конкретной игрой (и не только пересказанным вымыслом). Выяснилась другая тенденция — необ­ходимый противовес первой: показать текстуальность, риторику, искусство де­кламации (так у ВИТЕЗА), подход к тек­сту, как к живому, провоцирующему ор­ганизму (так у БРУКА, СОБЕЛЯ послед­них лет). В настоящее время режиссура стоит перед дилеммой: играть фабулу или тексТ? Кажется, полагает А. ЖИРО, литературный советник Б. СОБЕЛЯ, в этом заключается «центральное проти­воречие любого представления старин­ной пьесы: с одной стороны, необходи­мо держать текст на расстоянии», чтобы придать ему историчность, с другой, у текста есть шанс стать «театральной пьесой» только тогда, когда он спроеци­рован непосредственно на зрителя; и в этом случае победа близка Короче гово­ря, сегодня едва только фабула выделя­ется из текста, как появляется тенденция вернуть к нему тело и душу актера и зри­теля.

• Дополнительная литература:

Tomachevski, 1965; Todorov, 1966;

Gouhier, 1968а; Olson, 1968а;

Hamon, 1974; Prince, 1973;

Brlmond, 1973, 1977; Kibedi-

Varga, 1976,1981.

ФАНТАЗМА (ТЕАТР...)

Франц.: fantasme (thtdtre du...);

англ.: fantasy, imagination; нем.:

Phantasie; исп.: fantasia (teatro de...).

В психоанализе фантазм — это действие, воображаемое субъектом в прерванном сне и выражающее его неосознанные желания: «Фантазм колеблется, так ска­зать, между тремя временами, тремя временными моментами нашей способ­ности представления. Работа психики исходит из настоящего впечатления, из случая, предложенного настоящим, спо­собного пробудить одно из самых боль­ших желаний субъекта; отсюда оно рас­пространяется на воспоминание о собы­тии, случившемся некогда, чаще всего в детстве, во время которого это желание было реализовано; тогда оно выстраива­ет ситуацию, соотносящуюся с будущим, которая представляется в форме реали­зации этого желания, это и есть разбу­женный сон, или фантазм, который не­сет в себе следы своего происхождения: настоящий случай и воспоминание. Так, прошлое, настоящее и будущее распола­гаются в определенной последователь­ности по сплошной линии желания» (ФРЕЙД, 248,1969, т. 10:174). Эта работа сновидения на сцене осуще­ствляется в феномене отрицания те­атр, пишет JIE ГАЛЛИО, «есть перма­нентное колебание между символом и воображаемым, поле обменов и метафо­рических потоков, пространство, куда устремлено желание, но для своего фи­нального решения, место, где фантазм разворачивается в недоступном и откуда «реальное»Я возвращается более одино­ким и более оголенным, чем прежде, в ностальгическом воспоминании об этой «другой сцене», в которую опрокинулась сцена подлинная» (397,1977:121).

1. Театр и фантазм

Театральное представление разделяет с фантазмом эту смесь временности и сдвиг сцены реальной и фантастиче­ской. Присутствуя при настоящем со­бытии, зритель должен для его восприя­тия обращаться к своему предшествую­щему опыту и одновременно задумы­ваться о будущем универсуме. Точно так же и в деятельности режиссера: едва он освобождается от подражательной и ил­люстративной тирании текста и модели­рует пространство сценическое соеди­няя несколько «сырых» образов, он уже примешивает образность к своему виде­нию. Для зрителя театральная сцена — фантазм, ибо в ней всегда смешивается образ (представляемого вымысла) и факт (восприятия в настоящем). В этом смысле театральная сцена всегда дает возможность рассматривать себя как другая сцена, сцена воображаемого. Вся драматургическая работа, связанная с монтажомколлажемметафориза- цией и метонимизацией, основана на коллективных фантазмах (автора, деко­ратора, актера). Она позволяет опреде­лить в общих чертах риторику\* основ­ных сценических фигур\*, определить их начало и конечную цель, изыскать спо­собы уплотнения или перемещения в сценической риторике.

1. Фантазм

в классицистическом спектакле

К фантазму (воображению) прибегают в любом драматическом тексте, как толь­ко актер представляет место, внешнее по отношению к сцене, с которой он гово­рит. ГОНЗЛ (in МАТЕЙКА и ТЮТЮ- НИК, 435,1976:124-126) называет это дейксисом, направляемым фантазмом. В случае классицистического повество­вания\* персонаж воспроизводит пере­житую в прошлом сцену, окрашивая ее благодаря настоящему видению и добав­ляя экстраобъективное измерение. У РАСИНА, в частности, повествования о трагических действиях имеют ясность и деформированность сновидения (БАРТ, 59,1963).

1. Искушения театра фантазма

Опровергая театр подражания, театр субъективности и, следовательно, фан- тазмов иногда пытается определиться (ИБСЕН, ВЕДЕКИНД, МЕТЕРЛИНК, СТРИНДБЕРГ, ПИРАНДЕЛЛО, О'КЕЙСИ, УИЛЬЯМС, ОЛБИ, АДА­МОВ). Но именно в постановке эта дра­матургия находит свое адекватное выра­жение: она «в поиске сюрреальности, ко­торая могла бы более ярко обнаружить реальность, это театр, где представле­ние, становясь непосредственной транскрипцией воображаемого в про­странстве, с трудом старается тем са­мым отрицать себя как представление» (БЕНМУССА, 80,1974:29). Таков, в са­мом деле, парадоксальный характер те­атра фантазма\* он ничего не имитирует извне, не является образом вещи или бессознательного, но есть эта вещь и это самое бессознательное. Это требование искренности означает одновременно невозможность непосредственной по­становки фантазма Следовало бы ско­рее говорить не о театре фантазма (с собственными законами, стилем, техни­кой), но о фантазме театра как о месте фантазма, своего рода гамлетовского комплекса, который хотел бы, чтобы на театральной сцене было представлено то, что смутно происходит на внутренней сцене художников.

В театре фантазма зрители и художники встречаются в герменевтическом кругу создания и восприятия знаков. Каждый проецирует на сцену свои фантазмы (во­ображение) и свои бессознательные же­лания, и постановка создается в ходе этого обмена. Известно, что зритель получает удовольствие, проецируя себя в мир героя: «Герой — это место встречи между властью аэда, дающего жизнь фантазму, и желанием зрителя, который видит, как его фантазм воплощается и представляется» (ГРИН, 280,1969:38).

1. Театр фантазма и политический театр

Долгое время — конечно, опять по вине БРЕХТА—театр, исследующий истори­ческие процессы, полностью отделяли от драматургии «фантазматической ин­тимности». У подобного разделения — объективные причины: трудность в со­гласовании внешнего, «объективного» видения и внутренней лирической вос­приимчивости, идеологической и эпи­стемологической конкуренции марк­сизма и психоанализа, а также невыска­занных и в то же время фантазматиче- ских причин: отказ от установления свя­зи между индивидуальным неврозом и социальным угнетением; допущения, что историческое видение может быть всего лишь порождением фантазма и что общество также отчасти переживает фантазм. А АДАМОВ был одним из пер­вых, кто держал пари (и проиграл) отно­сительно необходимости объединения политического и фантазматического. Театр повседневности \* делал такого ро­да попытки, заинтересовавшись скорее идеологическим и языковым стереоти­пом, чем архетипом фантазма Режис­серские поиски стремятся иногда свя­зать фантазматическое с реализмом — так происходит со спектаклями ЧЕХО­ВА и других известных реалистов (опы­ты ВИТЕЗА, КРЕЙКА, БРУКА).

•Другие коррелятивные понятия:

Пространство внутреннее, Текст

и сцена.

•Дополнительная литература:

Freud, 1969, vol. 10:161-168;

Mauron, 1964; Green, 1969, 1982;

Mannoni, 1969; Vernois, 1974;

Ubersfeld, 1975; Marranca, 1977;

Le Galliot, 1977.

ФАНТАСМАГОРИЯ

Франц.: fantasmagorie; англ.: phantasmagoria; нем.: Phantas­magoric, исп.: fantasmagortia.

См.: ФЕЕРИЯ

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ

Франц.: fantastique; англ.: fantastic, нем.: das Phantastische; исп.: fantdstico.

Фантастическое не свойственно театру, но сцена является прекрасной сферой для его проявления, поскольку всегда имеет место производство иллюзии \* и отрицание\*.

Однако альтернатива между вымыслом и реальностью не является единствен­ной; противопоставляются также есте­ственное и сверхъестественное: «Необ­ходимо, чтобы текст вызывал у читателя [...] сомнения между естественным и сверхъестественным объяснением опи­сываемых событий» (ТОДОРОВ. Введе- ние в фантастическую литературу. 1970:37).

Именно потому, что театр исходит из ви­димой ирреальности и, следовательно, ему нелегко противопоставить естест­венное и сверхъестественное, он не по­родил в отличие от рассказа или кинема­тографа великой драматической фанта­стической литературы. Напротив, эф­фект очуждения \*, театр чудесного, фее­рия\* нашли свои сценические приемы, находящиеся на грани фантастического.

•Другие коррелятивные понятия:

Правдоподобное, правдоподобие, Сцена другая, Фантазм.

ФАНТОМ

Франц.: fantdme; англ.: phantom; нем.: Phantom, Gespenst; исп.: fantasma.

См.: ПРИЗРАК

ФАНФАРОН

(От исп.fanfarrdn, заимствовано из араб, farfllr— болтун, ветреный че­ловек)

Франц.: fanfaron: англ.: braggart; нем.: РгаЫег, исп.: fanfarrdn.

Традиционный тип хвастуна, похваляю­щегося воображаемыми подвигами. Традиция восходит к древнегреческому алазону \*, к латинскому милее глориусус

S

miles gloriosus), к испанскому капитану capitan) или английскому braggadocio («Королева фей» СПЕНСЕРА). Мата- мор в «Комической иллюзии» КОРНЕ­ЛЯ или Фальстаф в хронике «Генрих IV» ШЕКСПИРА — известнейшие образцы фанфаронов.

ФАРС

Франц.: farce; англ.: farce; нем.: Schwank; исп.: farsa.

1. Жанр, подобный торбе

Этимология слова фарс — фарш, рубле­ная масса, приправленная пряностями для фаршировки мяса, — указывает на инородный характер этого типа духов­ной пищи в мире драматического искус­ства. В самом деле, изначально в средне­вековых мистериях давались вставные номера ради разрядки и смеха; фарс был задуман как нечто делающее пикантным и дополняющим «культурную» и серьез­ную пищу «высокой» литературы. Иск­люченному, таким образом, из царства хорошего вкуса фарсу по крайней мере удалось избежать ограничений или до­полнений, будь то по приказу, по воле общества или по правилам благородных жанров, трагедии или высокой комедии. С фарсом обычно ассоциируется гроте­скное, комическое или шутовское, гру­бый смех и стиль, которому не хватает утонченности. Таковы снисходитель­ные определения, заранее и часто про­извольно устанавливающие, что фарс противоположен уму, что он безраздель­но связан с телом, социальной реально­стью, повседневностью (по этому пово­ду открытие БАХТИНЫМ заново коми­ческого в фарсе развивает эту точку зре­ния, даже если его оценка противопо­ложна\* фарс = реализм, тело; комедия = идеализм). Фарс по-прежнему расцени­вается как грубая и примитивная форма, не способная подняться до уровня коме­дии. Что касается этой грубости, опять- таки неизвестно, идет ли речь о приемах, слишком очевидных и по-детски коми­ческих, или о скатологической (непри­стойной) тематике.

2. Непотопляемый жанр

Фарсы встречаются уже в Древней Гре­ции (АРИСТОФАН) и Древнем Риме (ПЛАВТ). Как жанр фарс складывается только в средние века (их около тысячи, до нашего же времени дошло не более сотни, например: «Мэтр Патлен», «Куле­бяка и Сладкий пирог», «Жестянщик», «Лохань») и продолжает свое существо­вание до начала XVII в. (в творчестве ТЮРЛЮПЕНА, ГРО-ГИЛЬОМА, ТА- БАРЕНА, ГОТЬЕ-ГАРГИЯ). У МОЛЬЕ­РА фарс сплавляется воедино с коме­дией интриги. Авторы водевилей (ЛА- БИШ, ФЕЙДО или КУРТЕЛИН) или же драм театра абсурда (ИОНЕСКО, БЕК­КЕТ) упрочивают в наше время тради­цию комического нонсенса. Своей веч­ной популярностью фарс обязан могу­чей театральности и тому вниманию, ко­торое уделяется сценическому искусст­ву и блестящей пластической технике актерской игры.

3. Триумф тела

Жанр, традиционно презираемый и од­новременно вызывающий восхищение, «популярный» во всех смыслах этого слова, фарс подчеркивает пластическое измерение персонажа и актера. В коми­ческом жанре критика противопостав­ляет фарс комедии языка и интриги, где торжествуют остроумие, интеллектуаль­ность, острое словцо. «Фарс, напротив, вызывает простонародный откровен­ный смех; для этого он использует испы­танные средства, которые каждый варь­ирует по своему усмотрению и в зависи­мости от своего таланта и воодушевле­ния: типические персонажи, гротескные маски, клоунада, мимика, гримасы, лац­ци, каламбуры — целый арсенал коме- дийности ситуаций, жестов и слов, раз­ворачивающийся в тональности, насы­щенной скатологическим или непри­стойным. Чувства примитивны, интрига сколочена кое-как, безраздельно торже­ствуют веселье и движение» (МОРОН, 439, 1964:35—36). Эта быстрота и сила придают фарсу ниспровергающий ха­рактер: ниспровержение моральной и политической власти, сексуальных табу, рационализма и правил трагедии. Благо­даря фарсу зритель берет реванш над не­свободой действительности и благора­зумия; импульсивность и освободитель­ный смех под маской буффонады и «по­этической вольности» торжествуют над закомплексованностью и трагической тревогой.

•Другие коррелятивные понятия:

Гротеск, Интермедия, Фигляр.

•Дополнительная литература:

Aubailly, 1975,1976; Ussier, 1976;

Rey-Flaud, 1984.

ФЕЕРИЯ

Франц.: fterie; англ.: fairytaly play, немj Marchendrama; исп.: comedia demagia.

Феерия — пьеса, основанная на эффек­тах магии, чуда, яркой зрелищности, включающая вымышленных персона­жей, обладающих сверхъестественной силой (фея, демон, силы природы, ми­фологическое существо и т. д.).

1. Место действия чуда

Феерия существует лишь при условии создания эффекта чудесного или фанта­стического, которое противопоставляет миру реальному и «правдоподобному» мир, управляемый иными физическими законами. Чудо происходит тогда, когда вопреки нашим ожиданиям случаются события, в которых «что-то одно оказы­вается следствием другого» (АРИСТО­ТЕЛЬ. Поэтика, 22,1452а), иначе гово­ря, когда «в результате ряда не форсиру­емых и не вызванных извне причин, про­исходят события либо вопреки нашим ожиданиям, либо вопреки обычному» (ШАПЛЕН. Предисловие к Адонису). Чудесное противится реальному, но, со­гласно эстетике классицизма, является необходимым и диалектическим допол­нением правдоподобного. Оно не огра­ничивается только темами, но охватыва­ет форму, язык и манеру повествования. Удовольствие восхищенного зрителя сродни радости ребенка при виде огром­ной сценической игрушки, которую он не понимает, но которая его покоряет неожидан ностью своего действия. Чу­десное требует от него забыть на время о своем критицизме и верить визуаль­ным эффектам сценической машине- рии: сверхъестественной мощи мифо­логических героев (полету невесомости, силе пророчества), абсолютному иллю­зионизму декораций, позволяющему любые манипуляции. Здесь царит услов­ность, требующая поверить на время феноменам, о которых нам хорошо из­вестно, что это всего лишь сценические эффекты. Наслаждение от театра — это не что иное, как удовольствие наблюдать чудесное и сверхъестественное, которое усиливает и приукрашивает вымысел, поддерживает в зрителях ту хрупкую ил­люзию, в которой и состоит радость вос­приятия театра, где эта иллюзия порож­дает еще чудесное (ЛАБРЮЙЕР). Сце­на, место свершения нереального, есте­ственным образом является излюблен­ным местом чудесного. Спектакль стре­мится отбросить текст, литературу и правдоподобие: в таком театре, где вы­ражается удовольствие от регрессии, привлекательны только чувства и вооб­ражение. Иногда, однако, за чудесным скрывается тщательно закодированная манера описания реальности «Путеше­ствия Гулливера», «островные» пьесы МАРИВО и политические параболы под маской ирреального). Феерия произво­дит полную инверсию этих признаков реальности и таким образом поддержи­вает с ней скрытый контакт; она вовсе не обязательно свидетельствует, как часто утверждается, об идеалистической и аполитичной концепции мира, которая ускользает от нашего анализа; иногда, напротив, она становится перевернутой и «буквально перевернутой» картиной реальности, а потому подлинным источ­ником реализма Тем не менее гораздо чаще чудесное должно вызывать лишь эйфорическое и подобное сновидению состояние, отдаляющее от повседнев­ной жизни (оперетта, музыкальная ко­медия или «полнометражная» опера). Теоретики классицизма (П. РАПЕН в «Размышлениях о поэтике») ратуют за использование чудесного для изображе­ния божественных персонажей, как у ЕВРИПИДА и СОФОКЛА. Для них чу­десное — место существования упро­щенной, народной или аристократиче­ской мифологии; они стараются прими­рить с правдоподобием, превращая его в крайнии случай чудесного в жизни лю­дей. Для чудесного божественного (или христианского) чудеса и проявления сверхъестественного оправдываются «необыкновенным могуществом богов». Стремясь определить границы воздей­ствия чудесного, теоретики классицизма ограничивают его формой и вырази­тельностью: «Чудесное проявляется случайно, когда фабула поддерживается только благодаря концепции и богатству языка, так что читатель забывает о пред­мете, чтобы остановиться на украша­тельстве» (ШАПЛЕН. Предисловие к Адонису).

Чудесное облекается во всевозможные сценические формы: появление сверх­человеческих существ, призраков\* или мертвецов, сверхъестественные сцени­ческие действия (магия), предметы, за­полняющие сцену и т. д. Не обязательно, чтобы публика, нередко скептическая сегодня, верила в эффекты чуда; ей до­статочно оценить их как поэтические и театральные достижения высокого класса, как символы, требующие рас­шифровки (как в театре абсурда).

2. Формы феерии

Феерия может принимать различные формы в театре оперы, балета, пантоми­мы или пьес с фантастической интригой («Сон в летнюю ночь» ШЕКСПИРА) с использованием всевозможных визуаль­ных приемов (костюмы, освещение, фейерверк, балет на воде). Она была по­пулярна в эпоху барокко в ХУШ в. (поста­новки ТОРЕЛЛИ, спектакли по сказкам ПЕРРО, создание «Андромеды» и «Золо­того руна» П. КОРНЕЛЯ, «Психеи» МОЛЬЕРА). В ХУШ в. артисты Итальян­ской комедии, Опера и Театр деляФуар создали жанр «большого представления», который имеет отношение одновремен­но и к драматическому театру, и к опере. В Италии commedia deU arte \* и комедианты фиабесок \* Карло ГОЦЦИ, поставленные А. САККИ, используют сценическую раз­вертку, в которой царят условность и фантазия. В конце ХУШ в. во время пред­ставления фантасмагорий в темных за­лах создаются иллюзии фантомов (при­зраков). В XIX в. феерия сочетается с ме­лодрамой, оперой, пантомимой, а затем с водевилем\* в спектаклях, где песни, тан­цы, музыка, постановочные эффекты, настоящие герои и сверхъестественные силы создают ансамбль. Феерия сопутст­вует народной пьесе в постановках вен­ского «Volksstucke» XIX в. (РАЙМУНД), спектаклям театров «бульвара Крим» или в наше время пышным спектаклям опе­ретты, эротическим ревю («Казино де Пари») или спортивным представлениям («Холидей он Айс»). Прямым наследни­ком этой формы, в которой техника дол­жна производить дорогостоящие фанта­стические эффекты, является кино (трю­ки Мельеса, мультфильмы, фантастиче­ские фильмы).

'Дополнительная литература:

Winter, 1962; Christout, 1965.

ФЕСТИВАЛЬ

Франца festiva I; англ.: festival (performance); нем.: Festspiel; исп.: festival.

1. Иногда забывают, что фестиваль — прилагательное от слова/Ste — праздник: в Афинах в V в. во время религиозных (дионисийских или ленейнских) празд­неств разыгрывались комедии, траге­дии, исполнялись дифирамбы. Эти еже­годные церемонии представляли самый привилегированный момент развлече­ний и встреч. Фестиваль унаследовал от этих ежегодных событий некоторую торжественность, характер исключи­тельности и пунктуальности, которые нередко обессмысливаются в результате многочисленности и заорганизованно- сти фестивалей современных. 2. Западный театр продолжает традицию подобных празднеств (страстей Христо­вых) в Обераммергау — с 1033 г. «Культ» ШЕКСПИРА праздновался уже в 1769 г. актером ГАРРИКОМ; культ ВАГНЕРА, им же организованный, — в Байрейте, с 1876 г. Европе известны престижные культурные мероприятия: в Стратфорде, Зальцбурге,«Флорентийский май», «Пражская весна». Во Франции в июле многочисленную публику привлекает Авиньонский фестиваль, основанный в 1947 г. Жаном ВИЛАРОМ. В первую очередь здесь собирается огромное ко­личество театральных трупп и экспери­ментальных коллективов, добивающих­ся известности и признания со стороны критики и публики. За рамками офици­ального фестиваля в Авиньоне проводят­ся параллельные инициативы — встречи и «эскизные» спектакли (открытый те-

З^Культурную жизнь Франции оживля­ют также другие мероприятия: Осен­ний фестиваль, в рамках которого в Париже устраиваются музыкальные спектакли, театральные и хореографи­ческие представления, открывающие театральный сезон; с 1963 г. в Нанси собираются менее официальные и экс­периментальные труппы; известна се­рия летних фестивалей, во время кото­рых драматический театр, опера и му- зыканты-исполнители дают смешан­ные представления (например, в Экс- ан- Прованс).

Интерес к фестивалям объясняется в ос­новном предоставляемой возможностью любителям театра увидеть новые спек­такли в одном месте и в одно и то же вре­мя, познакомиться с малоизвестными тенденциями и экспериментами, встре­титься с руководителями театральных трупп.

4. В современную эпоху расцвет тради­ции фестивалей свидетельствует о глубо­кой необходимости иметь время и место, где публика могла бы периодически встречаться для того, чтобы быть в курсе театральной жизни, восполнять недоста­точность посещений театра в течение зи­мы и, в более глубоком смысле, испыты­вать чувство сопричастности к интеллек­туальному сообществу, приобщаться к современной форме культа и ритуала.

Фестиваль, таким образом, все более ак­центирует почти безумный разрыв между заполняющей год работой и временем отпусков, когда человек в огромн ых дозах потребляет искусство и в виде компенса­ции, и «про запас».

ФИАБЕСКА

(От итал.: fiaba — сказка)

Франц.: fiabesque; англ.: fiabesco;

нем.: Fiabesco; исп.: fiabesco.

Это феерические комедии, заимство­ванные из народных сказок, в частности в творчестве Карло ГОЦЦИ («Любовь к трем апельсинам», «Принцесса Туран­дот»).

ФИГЛЯР

Франц.: bateleur, англ.: juggler, нем.:

Gaukler, исп.: malabarista.

Фигляры — артисты из народа, высту­павшие на городских площадях, чаще всего на подмостках; они показывали фокусы, акробатические номера, имп­ровизированные спектакли, а затем про­давали зрителям различные предметы, мази, лекарства.

Фигляр — бродячий актер, шарлатан, ба­лагур, ярмарочный зазывала, дресси­ровщик, балаганный шут. В средние века фигляры собирались в наиболее оживленных местах: на Новом мосту в Париже, на площади Св. Марка в Венеции. Они были представителями нелитературного народного, порой са­тирического или политического театра. Бесплатный спектакль был местом встречи не только людей из народа, но нередко и аристократов, которые не гну­шались толпы.

Представление фигляров чаще всего со­стояло из акробатических номеров, ли­шенных символического смысла, зало­женного в текстах. Главным были физи­ческая ловкость или шутовские трюки. Тем не менее фигляры разрабатывали и более отточенную форму сатирических текстов, комических диалогов, бурлеск­ных сцен (см.: Бурлеск\*). С 1619 по 1625 г.ТАБАРЕН (1584-1633) и МОН- ДОР исполняют также «табаринические (шутовские) фантазии», народные и в то же время хитроумные монологи, фарсы на подмостках под открытым небом.

В настоящее время, с возрождением ин­тереса к народному театру, фигляры сно­ва в чести: это рукодители передвижных трупп, ораторы, заводилы и мелкие ком­мерсанты. Некоторые постановщики, например Дарио ФО, возобновляют та­ким образом старинную традицию, нахо­дя зрителей, увлеченных политической или социальной сатирой, на заводах, пло­щадях, в парках или пригородных теат­рах.

ФИГУРА

(От лат. figura — конфигурация, стуктура)

Франц.: figure] англ.: figure, charac­ter, нем.: Figur, исп.: figura.

1. В языке французского классицизма (XVII в.) фигура есть внешность, облик и поведение человека Это слово употреб­ляется в таких выражениях, как «фигура героя» или «фигура матушки Кураж». Речь идет о типе без уточнений особен­ных черт персонажа, которые характери­зуют его целиком. Фигура — неопреде­ленная форма, означающая своей струк­туральной позицией больше, чем своей внутренней природой (так, немецкий терминFigur одновременно означает и силуэт и персонаж). Фигура какроль\* и тип \* составляет совокупность достаточ­но общих отличительных черт. Она пред­стает как силуэт, еще неопределенная масса, которая значима тем, что занимает свое место в ансамбле протагонистов, подобно «форме трагической функции» (БАРТ, 59,1989:143).

То, что фигура проигрывает в семанти­ческой точности, она выигрывает в син­таксической связи (в актантной конфи­гурации): она становится понятием структуральным, способным формали­зовать отношения между персонажами и логику действий смыслом.

1. Рассматриваемая как стилистическая (или риторическая) фигура, целая сцена за пределами реальности всегда пред­ставляет абстрактный или иносказатель­ный смысл, на котором основываются вымысел и иллюзия\*.

•Другие коррелятивные понятия: Конфигурация, Персонаж, Стати­сты, Характер, Характеристика.

•Дополнительная литература: Genette, 1966, 1969; Francastel, 1967; Fontanier, 1968; Lyotard, 1971.

ФОКУСИРОВАНИЕ (ФОКАЛИЗАЦИЯ)

Франц.: localisation; англ.: foca- lization; нем.: Fokalisierung, Fokus- lenkung; исп.: fbcalizacidn.

Выделение автором того или иного дей­ствия в определённом ракурсе с целью выявления его важности. Этот, главным образом эпический, приём (ЖЕНЕТТ, 259,1972) применяется также и в театре: драматург, теоретически не принимаю­щий участия в драматическом действии, воздействует тем не менее на развёрты­вание конфликта, он выделяет главных действующих лиц, подчиняя всё осталь­ное «выделенным», сфокусированным элементам. Фокусирование воздействует на точку зрения \* персонажей и, соответ­ственно, автора и зрителя. В театре фокусирование часто произ­водится путём использования прожек­тора, направленного на одного из пер­сонажей или на какой-то участок сце­ны с целью привлечения к ним внима­ния зрителей. Это своего рода «круп­ный план». Но такой крупный план — приём, заимствованный из кинемато­графа, — можно получить не только при помощи освещения. Взгляд одного актёра на другого, на какой-либо сце­нический элемент или же эффект ак­туализации \* являются такими же дей­ственными способам получения круп­ного плана. Построение мизансцены осуществляет своего рода «раскадров­ку»: акцент ставится на тот или иной момент, то или иное место в спектакле.

ФОРМА

Франц.: forme; англ.: form; нем.: Form; исп.: forma.

1. Форма в театре

Форма в театральном представлении обнаруживается на всех уровнях: 1) конкретном: сценическое место, ис­пользуемые сценические системы, сценическая игра и выразительность тела; 2) абстрактном: драматургия \* и композиция фабулы; декупаж дейст­вия в пространстве и во времени, эле­менты дискурса\* (звуки, слова, ритмы, метрика, риторика).

1. Форма и содержание

Форма возникает при оформлении оп­ределенного содержания и означаемого. Театральная форма существует не сама по себе, она обретает смысл в глобаль­ном сценическом плане, то есть слива­ясь с излагаемым содержанием или с со­держанием, которое предстоит изло­жить. Высказывание о том, что сущест­вует, например, эпическая форма, не имеет смысла; необходимо уточнить функцию этой формы (раздробленная, прерывная, обеспеченная игрой рас­сказчика) по отношению к конкретному содержанию: брехтовская эпическая форма нарушает отождествление \* и ил­люзию\* органического развития фабу­лы\* или эпическая форма классического рассказа вводится в драматическую ткачь в качестве объективного повест­вования от третьего лица и используется с целью достижения правдоподобия (у БРЕХТА с целью критического наруше­ния иллюзии).

1. Гегелевская проблематика содержания и формы

Гегель считает, что форма и содержание произведения искусства находятся в ди­алектической зависимости. Отделить содержание от формы (и наоборот) воз­можно только в теоретических целях: форма является оформленным, про­явившимся содержанием. Именно поэ­тому гегелевская эстетика гласит, что «только те произведения искусства, в ко­торых содержание и форма тождествен­ны, представляют собою истинные про­изведения искусства» (ГЕГЕЛЬ in ШОНДИ, 627,1956:10; 1985:8). Эта эс­тетика выдвигает на первый план гармо­нию формы и содержания, постулируя, что содержание первично по отноше­нию к форме. Продолжая рассуждение в том же ключе, можно сказать, что клас­сицистическая драматургия является наиболее приспособленной формой для «выражения» сущностной и идеалисти­ческой концепции человека Изменение формы, в частности разрушение драма­тической формы в пользу эпических элементов, рассматривается как упадок и отклонение от канонической формы драмы (эпизация •). Это, как показывает ШОНДИ (627, 1956), означает недо­оценку нового знания о человеке и эво­люции общества, новизны идеологиче­ских содержаний, которые больше не могут использовать закрытую форму, не искажая ее, не лишая содержания и не вводя критические эпические элементы, разрушающие чрезмерно классицисти­ческую драматургию хорошо скроенной пьесы. Таким образом, появление новых содержаний (изолированность и отчуж­дение человека, невозможность индиви­дуального конфликта и т. д.) взорвало в конце XIX в. драматическую форму и сделало необходимым использование эпических приемов \*.

4. Уровни наблюдения формы

Л Искусство и общество

Спектакль не использует форму, создан­ную ех пЯШо (из ничего), а заимствует ее из социальных структур: «Живопись, ис­кусство, театр во всех своих формах — и я предпочел бы сказать: спектакль — ви­зуализируют на определенное время не только литературные высказывания и легенды, но и общественные структуры. Не форма порождает мысль и вырази­тельность, а мысль — выражение со­циального содержания, общего для эпо- хи, — создает форму» (ФРАНКАСТЕЛЬ, 244,1965:237-238).

Б. Семиологические единицы Любая сколь угодно минимальная еди­ница обретает смысл в семиологиче- ском декупаже, если есть возможность соотнести ее с глобальным эстетиче­ским и идеологическим планом/проек­том производства смысла и внутреннего функционирования представления.

'Другие коррелятивные понятия:

Драматургия, Форма закрытая,

Форма открытая, Формализм.

'Дополнительная литература:

Langer, 1953; Rousset, 1962;

Heflher, 1965; LukEcs, 1960,1965;

Ktotz, 1969; Todorov, 1965;

Tynianov, 1969; Erlich, 1969;

Witkiewicz, 1970; Jolles, 1972.

ФОРМА ЗАКРЫТАЯ

Франц.: forme fermee; англ.: closed form; нем.: geschlossene Form; исп.: forma cerrada.

Противопоставление формы закрытой форме открытой\* не является абсо­лютным, так как оба типа драматургии в чистом виде не существуют. Речь скорее идет об удобном инструменте сопоставления формальных тенденций конструирования пьесы и способа ее представления. Это различие имеет смысл лишь в том случае, если можно установить соответствие каждой фор­мы с определенными характеристи­ками драматургического видения и даже концепции человека и общества, на которую оно опирается. Оно лишь частично совпадает с парами драма­тическое—эпическое\*, аристотелев­ское неаристотелевское, драматур­гия классицистическая \*—театр эпиче­ский\*.

1. Фабула

Фабула образует «законченное целое», расчлененное на ограниченное количе­ство последовательных эпизодов, ко­торые ориентированы на основной конфликт \*. Каждая тема или мотив за­висят от общей схемы, которая в свою очередь подчиняется строгой времен­ной и причинно-следственной логике. Интрига диалектически развивается от «действия к противодействию», разре­шенные противоречия всегда порож­дают новые до самого заключения, окончательно разрешающего основной конфликт. Все действия включены в основную идею, которая совпадает с центральной сюжетной линией. Эпизоды, сценическое воплощение ко­торых представляется особенно слож­ным, передаются на уровне сознания или речи персонажа рассказами или длинными монологами. Действие име­ет тенденцию к дематериализации и существует только посредством дис­курса (повествования \*) протагонистов; оно часто приобретает типичный или даже иносказательный характер. Боль­шое внимание уделяется симметрии в последовательности действий и ре­плик; каждое действие повторяет об­щую линию драматического развития. Закрытая форма свойственна жанру трагедии; действительно, фабула стро­ится таким образом, что все действия не­избежно стремятся к катастрофе \*. Эпи­зоды следуют один за другим, подчиня­ясь безупречной логике механизма, иск­лючающего любую случайность и любое отклонение героя от заданной траекто­рии (аналитическая техника\*).

* 1. Пространственно-временные структуры

Обязательным является не столько единство времени\* и единство места\*, сколько их однородность. Ценность времени заключается в продолжитель­ности, в компактности и неделимости субстанции, в кратком кризисе, концен­трирующем все драматические фазы единого действия. Оно сохраняет одно и то же качество в течение всего представ­ления: как только возникает опасность искажения внутреннего действия глав­ного героя, время опосредуется расска­зом и восстанавливается дискурсом. Пространство тоже может бьггь подвер­жено лишь незначительным изменени­ям; оно не дифференцируется в зависи­мости от изображаемых мест, а всегда сохраняет однородность: оно нейтрали­зовано, «асептизировано» и восприни­мается как пространство значения, а не как конкретное место.

* 1. Персонажи

Некоторые персонажи совпадают со своими дискурсами и характеризуются, несмотря на разнообразие, многими об­щими чертами. Они обретают смысл в соответствии с относительным местом в актантной конфигурации\*. Эти персона­жи обладают в первую очередь интел­лектуальными и нравственными (место в драматическом или трагическом уни­версуме), а не материальными (обще­ственный статус и натуралистическое физическое описание) свойствами.

* 1. Дискурс

Дискурс также подчиняется правилу од­нородности и художественной условно­сти: александрийский стих, последова­тельность тирад, почленные репризы. Язык стремится не к эффекту реально­сти\*, а к объединению протагонистов, обладающих общим культурным и вер­бальным багажом.

Закрытая форма приводит в наиболее типичном случае к хорошо поставленной пьесе\*, то есть построенной по канонам классицистической драматургии, пред­ставляющей независимую и «абсолют­ную» вымышленную вселенную (ШОН- ДИ, 627, 1956:18) и создающей иллю­зию гармоничного, замкнутого на самом себе мира и безупречной структурной за­вершенности.

'Дополнительная литература:

Wdlfflin, 1956; Klotz, 1969; Bickert, 1969.

ФОРМА ОТКРЫТАЯ

Франц.: Jorme ouverte; англ.: open form; нем.: ojfene Form; исп.: forma abierta.

Если большинство характеристик фор­мы закрытой\* восходит к классицисти­ческому европейскому театру, то откры­тая форма представляет собой реакцию на эту драматургию. Она предлагает множество вариантов и субпродуктов. Открытость ведет почти к полному раз­рушению предыдущей модели, поэтому такие различные произведения, как пье­сы ШЕКСПИРА, БЮХНЕРА, БРЕХТА и БЕККЕТА, иногда пространно имену­ются открытыми (ЭКО, 210,1965). Критерий «закрытость—открытость» возник в процессе изучения художест­венных форм, а точнее, искусств пред­ставления. В «Фундаментальных кон­цепциях истории искусства» ВЕЛЬФ- ФЛИНА закрытая форма определяется как «представление, которое с по­мощью более или менее тектонических техник превращает картину в замкну­тый на самом себе феномен, повсеме­стно отсылающий к самому себе, тогда как стиль открытой формы, напротив, отсылает повсюду за пределы самого себя и стремится создать впечатление безграничности» (698, 1915:145). Ф. КЛОТЦ (370, 1969) вновь обратился к этому различию, применив его к исто­рии театра; таким образом, ему удалось выявить не две драматургические шко­лы, а два стиля драматического конст­руирования, с которыми совпадают два способа сценического представления. Его модель наглядно иллюстрирует формальные и идеологические разли­чия двух драматургий при условии при­способления родовой формы, необхо­димого для специфического анализа конкретной пьесы.

В соответствии с той же идеей ЭКО в книге «Открытое произведение» (210, 1965) предложил парасемиотический подход к литературному тексту. Текст рассматривается как носитель множе­ства смыслов, когда несколько означа­емых сосуществуют в одном означаю­щем. Открытость происходит в сфере интерпретации\* и практики означае­мой\*, навязываемой критикой предме­ту изучения.

* + 1. Фабула

Фабула представляет собой монтаж не структурированных в целостный ан­самбль, а разрозненных и прерывистых мотивов. Сцена или картина образуют базовые единицы, которые, складыва­ясь, производят эпическую последова­тельность мотивов. Драматург не обязан организовывать эти материалы в соот­ветствии с логикой и порядком, исключа­ющим вмешательство случайности. Он чередует сцены согласно принципу про- тиворечия или даже остранения\* (БРЕХТ). Он не вводит различные инт­риги\* в главное действие, а рассчитывает на тематические повторы и вариации (лейтмотив \*) и на параллельные дейст­вия. Иногда эти свободно скомпонован­ные действия все же соединяются в точке интеграции.

* + 1. Пространственно-временные структуры

Расчлененное время не течет непрерыв­но. Оно простирается на полную челове­ческую жизнь или даже на эпоху. У неко­торых драматургов оно не только меди­ум действия, а становится полноправ­ным персонажем (БЮХНЕР, ИОНЕ­СКО, БЕККЕТ).

Сценическое пространство открыто в направлении публики (исчезает четвер­тая стена\*), позволяет любые мысли­мые сценографические выплески и по­ощряет непосредственное обращение к публике\*. Место и смысл сценических предметов постоянно меняются: зрите­лю предлагается принять их условность.

3. Персонажи

Драматург и актеры подвергают их тяжким оскорблениям. Они уже не сво­дятся к сознанию или законченной со­вокупности качеств; они — драматур­гические инструменты, разнообразно используемые без заботы о правдоподо­бии \* и реализме [[3]](#footnote-4).

•Другие коррелятивные понятия: Драматическое и эпическое, Дра­матургия, Коллаж, Монтаж, Структура драматическая.

•Дополнительная литература: Szondi, 1956; Вапу, 1970; Levitt, 1971; Pfister, 1977.

ФОРМАЛИЗАЦИЯ

Франц.: formalisation; англ.: formalization; нем.: Formalisierung; исп.: formalizacidn.

См.: ОПИСАНИЕ

ФОРМАЛИЗМ

Франц.: formaHisme; англ.: formalism; нем.: FormaUsmus; исп.: formalismo.

жется ослабленной, и в обоих случаях го­ворят о формализме. Формализм или, во всяком случае, обви­нение в формализме возникает, когда форма полностью отделена от своей со­циальной функции: по БРЕХТУ, напри­мер, «все формальное, что мешает нам дойти до сути социальной причинности, надо отбросить; все формальное, что по­могает нам дойти до сути социальной причинности, надо привлечь» (117, 1967, т. 19:291).

В театре формальный поиск необходим, если мы считаем, что постановка всегда дает новое освещение текста и что его смысл при этом не устанавливается за­ранее и окончательно.

•Другие коррелятивные понятия: Драматургия, История, Реаль­ность представленная, Театраль­ность, Функция, Эстетизм. •Дополнительная литература: Mukarovsky, 1934,1941; Jakobson, 1963,1977,1978; Chklovski, 1965; Todorov, 1965; Brecht, 1967, vol. 19:286-382; Tynianov, 1969; Gisselbrecht, 1971; Jameson, 1972.

ФОРМЫ ТЕАТРАЛЬНЫЕ

Франц.: formes thMtrales; англ.:

theatrical forms; нем.: Theaterformen;

исп.: formas teatrales.

В настоящее время это сочетание слов употребляется, вероятно, для обновле­ния слишком часто употребляемого тер­мина жанр\* и для более точной класси­фикации пьес и представлений основ­ных жанров (трагедия, комедия, драма). Современное смешение жанров (и даже равнодушие к типологии форм и четко­му разделению типов спектаклей) силь­но облегчило употребление этого терми­на Понятие форма сразу же определяет гораздо более подвижный и изменяе­мый аспект типов спектаклей, исходя из новых целей и обстоятельств, которые делают невозможным каноническое и жесткое определение жанров. Форма не навязывает изучаемым типо­логиям никакого критерия «качества», значимости и эстетической функцио­нальности. Термин «форма» служит для обозначения самых разнородных вещей (арлекинады, балета, интермедии, мело­драмы, пародии, трагедии и т. д.). Кроме того, он употребляется для уточнения составляющих драматической структу­ры или представления (диалог, монолог, пролог, монтаж текстов, разводка и т. д.).

'Другие коррелятивные понятия: Категория драматическая (теат­ральная), Форма.

ФОТОГРАФИЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: photographic de th£dtre\ англ.: photography, нем.: Photo­graphic', исп.: fotografia.

* + - 1. Фотографическое искусство

Театр фотогеничен. Некоторые фото­графы специализируются в театральной фотографии, и их искусство выходит да­леко за рамки документального или ре­портерского. Фотография находит ши­рокое применение в создании докумен­тации о спектакле, театральных архивов или исследовательской работе, в снаб­жении ежедневных газет и специализи­рованных журналов оперативными и не­оперативными иллюстрациями. В сущ­ности, фотографируется что угодно и как угодно. Между фотографированием в процессе обычных и генеральной репе­тиций и фотографиями, отснятыми в разгар представления в присутствии зрителей, есть большая разница: здесь мы подходим к вопросу о подлинности фотодокумента, о его включении в по­становку или его извлечении в техниче­ских целях лучшего понимания или для новой композии сюжета. Фотографиро­вание представления со всеми вытекаю­щими отсюда трудностями, риском и не­совершенством означает попытку по­лучить доступ к реальной ситуации про­цесса высказывания; напротив, застав­ляя актера позировать или специально отснимая сценографию, возможно вы­делить деталь, акт, предшествующий фотографированию. Следующий этап, описанный Р. БАРТОМ (59, 1957), — фотография, сделанная в студии, — представляет всего лишь логическое за­вершение этой техники воссоздания спектакля.

* + - 1. Фокализация портрета

Нет ничего удивительного в том, что ак­тер привлекает фотообъектив. Не в нем ли фокус всего представления, иррадиа­ция сцены, связь слова и сценического образа? Антропоморфизм, естествен­ный для фотографии, особенно силен в отношении к театральному искусству, не теряющему оттого, что сводится к лицу или голосу. Портрет— это голос, которо­му дано длиться и фиксироваться на бу­маге. Однако его отделение не подразу­мевается само собой. В современном спектакле не только лицо (волосы, глаза, в крайнем случае плечи) наделены смыслом: положение всего тела, соотно­шение с предметами, проксемика акте­ров, расположенных в пространстве, — таковы элементы, которые фотообъек­тиву следует охватить, но они исключа­ются из портрета актера, по крайней ме­ре, в его «классической» версии. Ибо су­ществующая тенденция — крупный план, даже если лицо актера всего лишь фрагмент театрального представления.

3. Специфика театральной фотографии

Невероятно трудно определить фото­графический жанр в зависимости от объекта (портрет, пейзаж, репортаж), ибо объект сам по себе варьируется и не склонен довольствоваться принадлеж­ностью к одной автономной категории. Определять театральную фотографию с помощью единственного критерия — места, где она была сделана, — дело еще более сомнительное, поскольку этот критерий не принят для фотографируе­мых объектов, равно как и критерии мо­мента и специфики театральной работы. Некоторые фотографии, отснятые в те­атре, настолько удивительны, что забы­ваешь, что речь идет о театральном со­бытии; их эстетическая функция остав­ляет позади коммуникативную функ­цию. Отбрасывая ложное противопо­ставление «документальной и объектив­ной фотографии» и «фотографии худо­жественной и автономной по отноше­нию к своему объекту», следует тем не менее согласиться, что театральная фо­тография — это прежде всего просто фо­тография, оцениваемая как форма и эс­тетический объект, независимо от теат­рального объекта, о котором она наме­ревается сообщить.

Однако фотография — и в том состоит ее специфика — это образ образа: она дол­жна запечатлеть реальность, которая уже есть представление и образ чего-ли- бо — персонажа, ситуации, атмосферы. Ее референт (объект) уже формообразо- ван и означен, и она не может игнориро­вать эту первоначальную семиотизацию. Она неминуемо будет представлять со­бой мизансцену (на бумаге) театральной мизансцены и потому будет либо экс­плицировать и дополнять мизансцену, либо, напротив, дистанцироваться от нее и комментировать ее путем деконст­рукции. Но таким образом, учитывая или не учитывая инсценированную реаль­ность, которую запечатляет фотогра­фия, она констатирует означающую ма­териальность театрального события, случайное тело актера, смелое исполь­зование пространства, ритм, присущий (не вымышленный) театральный ма- шинерии, все то, что не поддается семи- отизации. Объектив не очень отличается от взгляда семиолога, обращенного на спектакль: семиология не могла бы вес­ти научный и нейтральный дискурс от­носительно предшествующего объекта, она организует процесс создания смыс­ла; равным образом фотография образу­ет возможный, а не окончательный смысл театрального объекта, она всего лишь мизансцена (фиктивная и реаль­ная) реальной и фиктивной мизансце­ны. Здесь мы стоим далеко от позити­визма фотографий брехтовского «ModeUbuch», со сциентистской правди­востью претендовавшего на то, что фик­сирует мизансцены и совокупность дей­ствий (gestus•) ради их сохранения, имея в виду воспроизведение в другой, буду­щей постановке.

4. Функции

театральной фотографии

Чтобы понять возможности театраль­ной фотографии, следовало бы задаться вопросом, чего добиваются артист и сто­ящее за ним учреждение. Часто фотогра­фия делается для агентства, которому сразу же или позднее печать закажет од­но или несколько клише для газетной полосы, с единственной целью показать знаменитого актера, занятого в спектак­ле. Здесь ее функция чисто коммуника­тивная. Для специализированной прес­сы (периодики и театральных журналов) важнее запечатлеть оригинальность сценографии, кадрирование и трактовку образа, воссоздающие хотя бы отчасти атмосферу постановки. Иногда фото­графы следят за карьерой режиссера- постановщика с целью издания книги о нем (ТРЕТТ/ШЕРО). В таком случае обнаруживается эстетика фотографиру­емого объекта, но главным образом эс­тетика самого фотографа. В прошлом фотография актера часто служила его выдвижению и прославле­нию, а не знакомству с ролью или спек­таклем: «В XIX в. благодаря специально создаваемому освещению, хитроумной ретуши театральная фотография служит главным образом выдвижению актеров. Сара БЕРНАР сразу же сумела восполь­зоваться этим механизмом культа, необ­ходимым для удовлетворения потребно- сти публики в идеализации. Леопольд РЕИТЛИНГЕР, фотографируя Иветт ГИЛЬБЕР и Сесиль СО РЕЛЬ, занят той же задачей украшательства и мистифи­кации» (БОРАН. Cliches, №11, 1985). Развитие фотографии связано с ролью прессы и культом великих актеров: «Ре­продукция первой же фотографии в га­зете в 1880 г. положила начало подлин­ному рынку театральной фотографии. Главными потребителями фотографии становятся специализированные жур­налы («Иллюстрасьон», «Театр»), а так­же ежемесячная или еженедельная ин­формационная пресса, утверждая тем самым культ звезд» (МЕЙ ЕР-ПЛАН- ТЮРЕ, 448,1984:22).

5. Пример портрета актера

Индустриальное развитие фотографии «в эпоху механического воспроизведе­ния» (В. БЕНЖАМЕН) связывает тра­диции портрета актера и гравюры. Что дополнительно приносит фотография? Прежде всего, запечатлевает на пленке реальность: фрагмент представления и (или) актера, пусть даже нечеткий, но увековеченный образ человека Разве любитель театра не фетишизирует акте­ра? Фотография умножает точки зрения на представление, отбирает их, заранее принимая возможность сюрпризов, со­здаваемых объективом; гравюра же или живопись суть результат продуманной деятельности, в театре как нигде точный момент фотографирования может быть случайным. В работе актера, схваченной на лету в момент «говорения», все меня­ет доля секунды, немногие могут быть уверены в результатах фотографирова­ния.

А. Выбор экспозиции

Если спуск затвора производится отча­сти случайно, то выбор экспозиции ни­когда не случаен. Он руководствуется каждым дискурсом в театре, каждой эс­тетикой или доминирующей нормой с целью их иллюстрирования. Долгое вре­мя рассматриваемый как царство дра­мы, театр упорно добивается подачи драматического изображения актеров. Эта драматичность нередко создается сосредоточением и психологизацией взгляда (в индивидуальном портрете) или четко «прорисованной» цепью взглядов группы исполнителей (таковы портреты актеров Национального на­родного театра, выполненные Аньес ВАРДА).

Б. Подпись под портретом Такой тип портрета должен иметь под­пись под фотографией, будто может су­ществовать единственно возможный текст и единственно возможная фото­графия. Но подобные фотопортреты с однозначными подписями создаются не иначе как с помощью предварительного монтажа смысла и персонажа и пьесы, который фотографии следует выявить и воплотить. Фотография служит для вы­ставления постановки в надлежащем свете, она не имеет права на интерпрета­цию. Этот тип «портрета—разъяснения текста» возможен (во всяком случае, с гарантией качества) только в студии при соответствующем освещении и тща­тельно выверенной экспозиции. В подо­бном случае фотография становится ми­зансценой образа данной роли, характе­ром, запечатленном на фотографии; этот жанр портрета совмещает и дли­тельность, и целую серию разнообраз­ных знаков, характеризующих роль. На­оборот, фото-событие (или фото-дейст­вие) фиксирует мимолетную ситуацию, делается на сцене, в «натуральную вели­чину», вне реконструкции в студии, абс­трагируясь от остальной постановки. Эта давняя практика — предлагать акте­рам позировать после генеральной per петиции для агентства печати в опреде­ленном ракурсе и при наиболее выгод­ном освещении — имела хорошие сто­роны, несмотря на явную фальсифика­цию театральной постановки путем фо­тографической мизансцены. По край­ней мере можно было воспроизвести це­лую серию характерных черт роли, запе­чатлевая подлинный драматургический анализ на фигуре актера.

6.О чем говорит ретушь

Что хотят сказать портретом фотограф и актер? В «классический период» теат­ральной фотографии вплоть до брехтов- ского метода, представленного в «Modellbuch», речь идет о поиске «мо­ральной интеллигентности субъекта», «интимном сходстве» (НАДАР), чтобы «внешность человека стала образом его внутреннего мира, а лицо—выражением совокупности характера» (ШОПЕНГА­УЭР). Этот тип портрета представляет собой поиск идеальной сущности фото­графируемого актера и его роли, словно фотография ведет его к раскрытию амп­луа, которое завершает классическую теорию живописного портрета, напри­мер в понимании ДИДРО: человек гне­вается, он внимателен, любопытен, он любит, ненавидит, презирает, пренебре­гает, восхищается, и каждое движение его души отражается на его лице в чертах ясных, очевидных, относительно кото­рых мы никогда не ошибемся... Если ос­тается неопределенность относительно чувства, художник слаб или фальшивит. Для БРЕХТА важно уже не прочтение внутренней сущности характера, а соци­альная совокупность действий. Портрет актера должен вписать знаки противо­речия на его теле, отсюда предпочтение отдается группам актеров (227,1961). В настоящее время мы не стремимся к доступности портрета. Фотография до­бивается множественности образов и ролей, которые актер желает предста­вить. Он готов к тому, чтобы его захвати­ли врасплох на фотоснимке, он выража­ет некий взгляд на спектакль. Фотогра­фия его «инсценирует» («дает ему жизнь»), стараясь выявить то, что он еще не показал о своем персонаже и о самом себе. Этот процес означивания, выучка и проба роли, высвечиваемые прожекто­рами. Таким образом, в портрете проис­ходит смещение центра: не лицо являет­ся целью, выражающей внутренний мир, а случайное движение, схваченное мгно­вение, созданное как актером, так и фо­тографом, некое причудливое соотно­шение между актером и окружающей средой. Портрет уже лишен психологич­ности, ограниченной лицом и руками, он распространяется на целую совокуп­ность сценического высказывания. За­дача фотографии (и портрета) уже не в обнаружении реальности фотографиру­емого объекта; фотография дает образ, закономерное представление о том, что кажется известным о персонаже или ак­тере. Употребляя семиологические тер­мины, можно было бы сказать, что фо­тография уже направлена не на рефе- рента-актера или его персонаж, а на его означающее; она не претендует на до­ступ к воображаемому или реальному референту, персонажу или актеру в жиз­ни, ее задача — играть с означаемым комплекса актер/роль, который уже не просто вычленить в зависимости от при­вычного подразделения (актер—означа­ющее/ роль—означаемое). Таковы возможности театральной фо­тографии, имеющей уже давнюю тради­цию. Не следует думать, что ее докумен­тальная ценность незаменима. Она лишь одно из свидетельств о театре, и в этом смысле ценный вклад. Нередко она — эстетическое свидетельство, но всегда немного ложное. Описать театр на фотопленке, запечатлеть его смысл в процессе созидания невозможно.

'Дополнительная литература: ТЬёайге Public, №32,1980; Girault, 1982; Dubois, 1983; Jeu, №37, 1985; Aliverti, 1985; Rogiers, 1986.

ФУНКЦИЯ

Франц.: function; англ: function;

нем.: Funktion; исп.: fimcidn.

Драматургическая функция (персона­жа) — это совокупность поступков (дей­ствий) этого персонажа с точки зрения ее роли в развёртывании интриги.

1. Повествовательная функция

Это понятие заимствовано из функци­ональной теории повествования В. ПРОППА. Он определял повествова­тельную функцию как «действие персо­нажа, определённое с точки зрения его значения в развёртывании интриги» (518,1965:31). В соответствии с этой те­орией текст драматического произведе­ния и само представление (рассмотрен­ное в качестве повествовательной струк­туры типа анализа повествования \*) мо­гут бьггь разложены на конечное число мотивов \* и актантов которые объе­диняются в единую актантную систему. ПРОПП различал тридцать одну функ­цию, или «сферы действия» с семью ак­тантами: героем, лжегероем, вредите­лем, дарителем, помощником, царевной и отправителем. БАРТ (59, 1966а) раз­личает «главные функции», являющиеся «подлинными шарнирами повествова­ния», и катализаторы, которые сводятся лишь к «вспомагательным обозначени­ям». Для того чтобы функция была глав­ной, достаточно, чтобы действие, к кото­рому она относится, было связано со значимой для последующих событий альтернативой. Некоторые последова­тельности функций образуют (по ПРО­ППУ) обязательные фрагменты или (по БРЕМОНУ, 118,1973) триады: возмож­ность/действие/завершение.

1. Драматургическая функция

СУРИО (1950) успешно применял такое функциональное видение действий к за­падной драматургии. «Математиче­ским» (скорее по духу, чем буквально) путём он смоделировал 210 141 ситуа­цию (см.: Ситуация драматическая •) из различных комбинаций драматургиче­ских функций. Таким образом, ситуа­ция — это, с одной стороны, совокуп­ность реально наблюдаемых в том или ином произведении, той или иной дра­матургии действий, с другой стороны, теоретическая модель, которая может быть реально воплощена в том или ином произведении.

Благодаря возможности перестановки и подстановки актантов (например, на ме­сто субъекта) в пьесе можно менять и точки зрения: любой персонаж, любая ункция может организовать остальные ункции, остальные персонажи в соот­ветствии со своей точкой зрения \*.

1. Коммуникативная функция

Модель Р. ЯКОБСОНА, включающая шесть коммуникативных функций (337, 1963:209—248), иногда применяется и в театре. Можно предположить, что язык театра — а этот термин следует употреб­лять со всеми необходимыми оговорка­ми, — так же как и поэтический язык, является особым воплощением модели шести коммуникативных функций. Раз­личие в иерархии функции пороадает разнообразие видов театральной комму­никации (семиология \*)

\* Дополнительная литература:

Polti, 1985; Slawinska, 1953-1955;

Ingarden, 1971; Jansen, 1973; Elam,

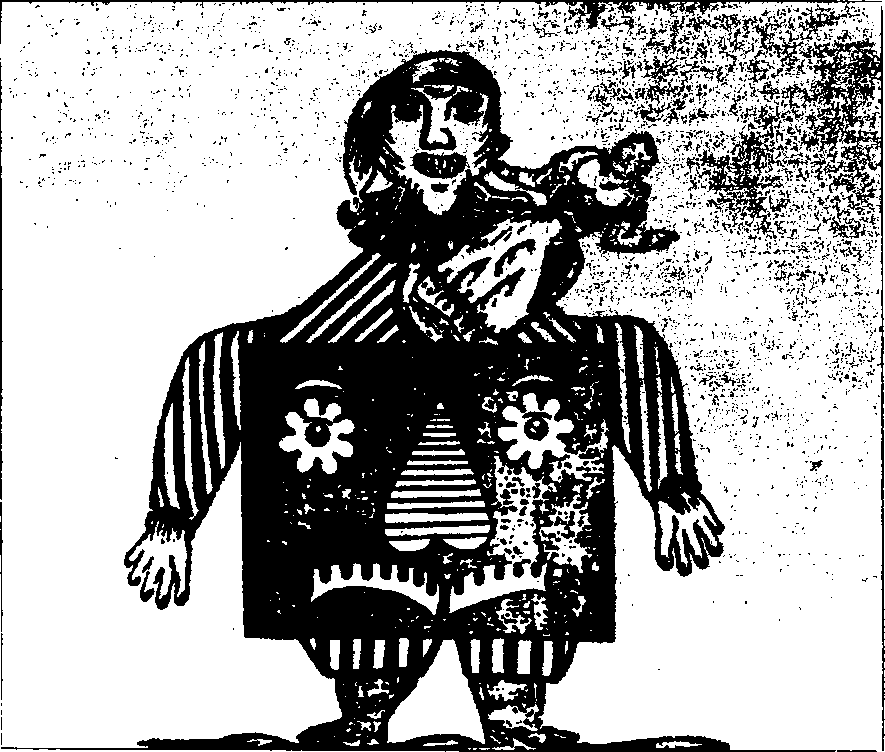


1977, Melrose, 1983; Marin, 1985.

ХАРАКТЕР

(От греч. karahter — запечатлен­ный признак)

Франц.: caractcге; англ.: character, нем.: Charakter, исп.: cdracter.



1. Характеры персонажей\* пьесы пред­ставляют собой совокупность физиче­ских, психологических и моральных черт того или иного действующего лица. АРИСТОТЕЛЬ противопоставляет этот термин фабуле: характеры подчиняются действию и определяются как «то, что заставляет нас называть действующие лица каковыми-нибудь» (22, Поэтика, 1450а). В широком смысле характер означает персонаж в его морально-пси- хической подлинности. Например, ха­рактеры ЛАБРЮЙЕРА или характеры комедий МОЛЬЕРА представляют до­статочно полную картину внутреннего мира действующих лиц. Характер про­является в эпоху Возрождения и класси­цизма и получает свое полное развитие в XIX в., в век буржуазного индивидуализ­ма, и достигает своей кульминации в ис­кусстве модернизма и психологизма. Относясь с недоверием к индивиду, это­му отрицательному субъекту буржуа, ис­кусство авангарда стремится преодолеть его, равно как и выйти за пределы пси­хологизма и найти соотношения «невы- строенных и постиндивидуальных» ти­пов и персонажей. Кстати, можно на­блюдать постоянное диалектическое «челночное» движение между типом (ко­торый, все более усложняясь, имеет тен­денцию выделиться в характер, а затем в «индивида») и характером (которого зритель неизменно хочет свести к типу и роду: Альцест — это Мизантроп, Тар­тюф — это Тартюф и т. д.). 2. Характеры предстают как совокуп­ность характерных (специфических) черт того или иного темперамента, по­рока или качества Отличительные при­знаки характера умышленно сконцент­рированы, даже слегка стилизованы, для того чтобы составить окончательный «портрет-робот». Непросто отличить его от типов\* (стереотипов\*). Послед­ние являются скорее легко распознавае­мыми и не слишком «разработанными» вглубь эскизами персонажей. Характер гораздо глубже и тоньше: ему не возбра­няется иметь некоторые индивидуаль­ные черты, так, великие характеры МОЛЬЕРА («Скупой», «Мизантроп») за пределами их общей характеристики имеют индивидуальные черты, которые шире «синтетической» живописности просто характера Характер — это вос­созданные и углубленные свойства сре­ды или эпохи. И парадоксально то, что тончайший литературный анализ персо­нажа приводит к почти мифическому его созданию, столь же истинного и реаль­ного, как и люди, которые встречаются в повседневной жизни. Характер стано­вится и вымышленным и реальным су­ществом, с которым нам остается толь­ко обнаружить свое тождество: кто не признал бы себя в характере влюбленно­го, ревнивца или человека, исполненно­го тревоги?

* 1. Комедия характеров \* ставит акцент на точном описании причин поведения и поступков действующих лиц: в аристо­телевской диалектике действия и харак­тера действие значимо лишь в той мере, в какой оно характеризует, то есть точно определяет, протагонистов и делает их зримыми. Слишком глубокий анализ ха­рактеров рискует разрушить драматиче­скую форму (см.: Эпизация театра\*) и превратить автора пьесы в психолога и моралиста (ЧЕХОВ). Этот тип комедии противостоит комедии интриги\*, осно­ванной на создании все новых и новых перипетий.
  2. Диалектика характера. В соответствии с нормой классицизма, характеру следу­ет избегать двух противоположных крайностей: он не должен быть ни абст­рактной исторической силой, ни инди­видуальным патологическим казусом (ГЕГЕЛЬ, 300, 1832). «Идеальный» ха­рактер сохраняет равновесие между ин­дивидуальными (психологическими и моральными) признаками и социоисто- рической детерминированностью. В об­щем смысле сценически действенный характер соединяет универсальность с индивидуальностью; он очень точен и тем не менее позволяет сопоставление с каждым из нас. Ибо секрет любого теат­рального персонажа состоит в том, что он то же, что и мы (мы отождествляем себя с ним в момент катарсиса\*), и он другой (мы держим его на почтительном от себя расстоянии.

•Другие коррелятивные понятия: История, Мотивация, Отрицание, Характеристика (персонажа).

ХАРАКТЕРИСТИКА (ПЕРСОНАЖА)

Франц.: caracUrisation; англ.: char­acterization', нем.: Charakterisierung;

исп.: caracterizacidn.

Литературная или сценическая техника, используемая для сообщения сведений о персонаже \* или ситуации. Характеристика персонажей — одна из важнейших задач драматурга. Зрителю должны быть предоставлены способы увидеть или вообразить драматический универсум, то есть необходимо воссоз­дать эффект реальности\*, умело разра­батывая вероятность существования и правдоподобие действующего лица и его приключений. Одновременно характе­ристика высвечивает мотивировки и действия персонажей. Она распростра­няется на всю пьесу, ибо характеры на­ходятся в постоянном развитии, но осо­бенно она развертывается в экспозиции и в момент появления и нарастания про­тиворечий и конфликтов. К счастью, не бывает исчерпывающих определений мотивировок и характеристик персона­жей, ибо смысл пьесы состоит как раз в некоторой неполноте характеристик, ведь именно зритель должен составить свое мнение о вещах и определить соб­ственное видение и точку зрения отно­сительно характеров (перспектива\*).

1. Способы характеристики персонажей

У автора романа сколько угодно возмож­ностей для характеристики внешности персонажей, для описания скрытых мо­тивов поведения. Напротив, ввиду «объ­ективности» драмы (ШОНДИ, 627, 1956) автор пьесы представляет персо­нажей в действии, в момент «говорения», без малейших комментариев демиурга: отсюда поистекает некоторая неточ­ность в «прочтении» характера Этому прочтению способствуют несколько мо­ментов:

а) Сценические указания касаются психо­логического или физического состояния действующих лиц, рамок действия и т. д.

б) Именование мест и характеров дается для того, чтобы до вступления персона­жа в действие дать понятие о его природе или его особенностях (антономазия \*).

в) Речь персонажа и, косвенно, коммен­тарии других: самохарактеристика и множественность перспектив относи­тельно одной и той же личности.

г) Сценическая игра и паралингвисти че- ские элементы: интонации, мимика \*, пластика\*.

Все эти указания, разумеется, полностью даются драматургом, режиссером и ак­тером, но кажется, что они исходят от действующих лиц, от их манеры выра­жать свои мысли и их правдоподобие. Автор непосредственно вмешивается в апарте \*, в момент вступления хора \* и в обращения к публике \*. Это антидрамати­ческие приемы «эскизной» характери­стики персонажа, минуя окольный путь вымышленного характера, придумыва­ющего свою собственную речь.

д) Действие пьесы представлено так, что­бы сам зритель непременно делал выво­ды относительно протагонистов, пони­мал мотивировки каждого из них. Харак­теристика персонажа неизменно дается через фабулу, дискурс других актантов, паузы и звуки, двусмысленности и пус­тую сцену.

2. Различные степени характеристики

Разным драматурги ям соответствует своя дозировка в определении характе­ра: театр классицизма имеет о человеке эссенциалистское и универсальное по­нятие, то есть он не нуждается в физиче­ских и социологических характеристи­ках своих персонажей. Напротив, реа­лизм\* настаивает на тщательной прора­ботке характеров и описании условий жизни персонажей, определении среды \*, в которой они эволюционируют. Когда драматическая форма заранее предпо­лагает знание той или иной психологии или типов персонажей (например, commedia deU'arte\*), отпадает необходи­мость в характеристиках действующих лиц: они известны из традиции и услов­ности\*.

ХОР

(От греч. chords и лат. chorus —

группа танцоров и певцов, рели­гиозный праздник)

Франц.: choeur; англ.: chorus; нем.:

Chort исп.: сого.

Общий термин для музыки и театра. Еще в древнегреческом театре хор представ­лял собой однородную Группу танцоров, певцов и чтецов, выступавших коллек­тивно для комментирования действия, в которое они были в разной степени во­влечены.

В наиболее общем виде хор представля­ет собирательные (актанты\*), нередко абстрактные силы, воплощающие вы­сшие нравственные или политические интересы: «Хоровое пение высказывает общее умонастроение и чувство[...] в форме, то более склоняющейся к суб­станциальности эпических высказыва­ний, то более исполненной лирического подъема» (ГЕГЕЛЬ, 300,1832, т. 3:552). Его функция и форма настолько видоиз­менялись на протяжении веков, что сле­дует сделать краткий исторический об­зор.

Греческая античная трагедия вышла из хора поющих танцоров в масках: когда руководитель хора (exarchdn) назначил первого исполнителя — актера, кото­рый со временем стал изображать дей­ствие (трагедии ФЕСПИДОД, из хора стали выделяться индивидуализиро­ванные персонажи. ЭСХИЛ, а за ним СОФОКЛ вводят второго актера, затем третьего.

Хорея (от греч. chor&a — пляска) пред­ставляла собой синтез поэзии, музыки и танца, в ней истоки западных тради­ций театрального спектакля. Но, как замечает Р. БАРТ, «наш театр, даже ли­рический, не в состоянии дать пред­ставление о хорее, ибо музыка в ней доминирует над текстом и танцем, ото­двинутым в балетные интермедии; хо­рею же отличает именно абсолютная равнозначность составляющих ее вы­разительных средств: все они, можно сказать, «естественны», то есть исходят из единых ментальных рамок, сложив­шихся в результате обучения, в кото­ром «музыка» включала словесность и пение (хоры состояли из любителей, пригласить которых не составляло тру­да)» (БАРТ, 59,1965:528). Хор трагедии выстраивался в форме прямоугольника и состоял из двенад­цати хоревтов-исполнителей, в то вре­мя как в комедии их количество дохо­дило до двадцати четырех человек. С того момента, когда сложилась такая форма представления, при которой от­веты и комментарии хоревты пели, а запевала-корифей проговаривал, диа­лог и драматическая форма начали по­степенно оттеснять хор, который огра­ничивался ролью второстепенного комментатора (предупреждение, совет, мольба).

1. Эволюция хора

Истоки античного греческого театра—а вместе с ним и западной театральной традиции — обнаруживаются в ритуаль­ных церемониях, во время которых тан­цоры и певцы одновременно представ­ляли собой и публику, и саму церемонию. Самая древняя драматическая форма церемонии выражалась в речитативе за­певалы, прерываемом хором. С того мо­мента, когда хору стал отвечать один, а затем несколько протагонистов, драма­тическая форма (диалог) становится нормой и хор выступает лишь в роли комментатора (предуепреждения, сове­ты, мольбы).

В комедии АРИСТОФАНА хор активно участвует в действии, вмешивается в па- рабазис\*. Затем он постепенно исчезает или же выполняет роль лирического по­средника (То же относится к римской комедии.)

В средние века хор приобретает более личностные и дидактические формы и играет роль эпического координатора показываемых эпизодов, во время дей­ствия подразделяется на хоровые под­группы, участвующие в фабуле. В XVI в., в гуманистической драме в час­тности, хор отделяет акты (например, «Фауст» МАРЛО) и становится музы­кальной интермедией. ШЕКСПИР пер­сонифицирует хор в лице одного актера, исполняющего пролог\* и эпилог\*. Шути клоун, возвещение о наперснике во французском классицистическом теат­ре—не что иное как пародийная форма хора

Театр французского классицизма по­всеместно отказывается от хора, пред­почитая частную точку зрения наперсни­ка\* и солилоквий\* (внутренний монолог) (исключения: «Эсфирь» и «Гофолия» РАСИНА). Последнее использование хора можно найти у ГЁТЕ и ШИЛЛЕРА. У ШИЛЛЕРА хор содействует катарси­су и снятию психологического напряже­ния драматического конфликта, ставя его над обыденной реальностью и под­нимая на трагическую высоту «слепой силы страстей», «не опускаясь до созда- ния иллюзий» (ШИЛЛЕР, 579, 1968:249-252).

В XIX в., когда реализм господствует в искусстве, хор явно отступает на задний план, чтобы не мешать правдоподобию, или же находит воплощение в коллек­тивных персонажах: таков, например, народ (БЮХНЕР, ПОГО, МЮССЕ). В настоящее время, когда на смену созда­ющей иллюзии драматургии пришли другие формы, хор появляется в драме как средство создания остранения (очуждения) (БРЕХТ, АНУЙ и его «Ан­тигона»), как отчаянная попытка найти общую для всех силу рЛИОТ, ЖИРО­ДУ, ТО ЛЛ ЕР) или же в музыкальной ко­медии (мистифицирующая и унаними- стская группы, связанные общими худо­жественными средствами: танец, пение, текст).

2. Функции хора

А. Эстетическая функция остранения

Несмотря на свое основополагающее для греческой трагедии значение, хор быстро превращается в искусственный и внешний элемент в драматическом столкновении персонажей. Он стано­вится эпическим средством, часто вы­полняющим функцию остранения, как бы воплощая на глазах у зрителя неко­его другого зрителя-судью, уполномо­ченного комментировать действие, «идеализированного зрителя» (ШЛЕ- ГЕЛЬ). По сути, этот эпический ком­ментарий призван выражать на сцене взгляды публики. ШИЛЛЕР говорит о нем то же самое, что и БРЕХТ скажет позднее об эпическом повествователе и об остранении: «Выступая своим ус­покоительным размышлением между сторонами и страстями, хор возвраща­ет нам нашу свободу, которая иначе погибла бы в буре страстей» (ШИЛ­ЛЕР. О применении хора в трагедии. Предисловие к трагедии с хорами «Мессинская невеста». М., 1957, т. 6, с. 663).

Б. Идеализация и обобщение

Поднимаясь над обыденными поступ­ками персонажей, хор заменяет собой «внутреннюю» речь автора; он осущест­вляет переход от частного к общему. Его лирический стиль поднимает реалисти­ческую речь персонажей на недосягае­мый уровень, его сила обобщения и воз­можность обнаружения искусства уси­ливается: «Хор покидает узкий круг дей­ствия для того, чтобы высказать сужде­ния о прошедшем и грядущем, о далеких временах и народах, обо всем человече­ском вообще, чтобы подвести великие итоги жизни и напомнить об уроках муд­рости» (ШИЛЛЕР. Указ. соч., с. 662).

В. Выражение общности Чтобы реальный зритель узнал себя в «идеализированном зрителе», вопло­щенном в хоре, необходимо, чтобы ценности, сообщаемые ему этим по­следним, были бы близки и он мог бы полностью отождествлять себя с ним. Таким образом, публика примет хор только в том случае, если она пред­ставляет собой массу, спаянную еди­ным культом, единым верованием или идеологией. Он должен бьггь спонтан­но воспринят как игра, то есть само­стоятельный мир с общеизвестными правилами, которые мы не подвергаем сомнению, однаэды согласившись им подчиниться. Хор является (или дол­жен быть таковым), согласно ШИЛ­ЛЕРУ, «...живой стеной, которой траге­дия себя окружает для того, чтобы ог­радиться от мира действительности и сохранить свою идеальную почву, свою поэтическую свободу» (ШИЛЛЕР. Указ. соч., с. 659). Как только об­щность выходит за пределы этой кре­пости или обнаруживает раздираю­щие ее противоречия, хор подвергает­ся критике как ирреалистический или мистифицирующий и обречен на ис­чезновение. Поскольку не все эпохи обладали даром «изображать обще­ственный характер жизни» (ЛУКАЧ, 1965:149), хор порой не включался в действие, в частности как только ин­дивидуум выделялся из массы (XVII— XVIII вв.) или осознавал свою обще­ственную силу и классовое положе­ние.

Г. Сила оспаривающая Глубоко двойственный характер хора, с одной стороны, его очистительная и культовая сила и возможность остра­нения — с другой, объясняет тот факт, что он удержался в те исторические моменты, когда уже не верят в лич­ность, не зная (еще?), что такое сво­бодная личность в гармоническом об­ществе. Так, у БРЕХТА или ДЮРРЕН- МАТТА (ср.: «Визит старой дамы») хор возникает для разоблачения того, что — теоретически — он должен бы воп­лощать: единую власть, не знающую инакомыслия, распоряжающуюся судьбами людей.

В «неоархаичных» формах театрального сообщества хор не играет такой крити­ческой роли; он рядится в одежды спло­ченной группы, отправляющей культ. Таковы театрализованные действия хэп­пенинг \*, перформанс •, взывающие к фи­зической активности публики или теат­ральных сообществ («Ливинг-театр» — типичный пример продолжительного, хотя и незаметного, использования хора в сценическом и общественном про­странстве).

Функция хора и, следовательно, его по­явление на протяжении истории зависят от социально-экономических условий общества, в котором он имеет или не имеет возможность развиваться. Его эс­тетическая роль (эпический коммента­тор, остраненность) является лишь следствием этих социальных условий. Однако он представляет собой — и в этом нет никакого противоречия — структурный принцип, необходимый драматургическому произведению, принцип, который лишь видоизменяет­ся в те моменты, когда общество разъ­единено или не имеет сил питать свой собственный хор.

•Другие коррелятивные понятия:

Наперсник, Театр массовый, Пове­ствователь (нарратор).

хореография (и театр)

Франц.: chordgraphie (et th£dtre)\ англ.: choreography; нем.: Cho­reographic. исп.: coiiografla.

В современнную эпоху грани между драматическим театром, пением, пан­томимой, видео, танцем и т. д. стира­ются. Следует с вниманием относиться к мелодии дикции \* или к хореографии спектакля, так как любая актерская иг­ра, любое сценическое движение, лю­бая таковая организация имеют хорео­графические параметры. Хореография включает как перемещение и язык же­стов актеров, ритм0 представления, синхронизацию слова и жеста, так и «основную аранжировку» исполните­лей на сцене.

Режиссура не может без изменения воспроизвести движение и поведение людей в быту. Она стилизует их, делает гармоничными, доступными, понятны­ми, координирует их применительно к зрительскому восприятию, отрабаты­вает их и репетирует до тех пор, пока текст зрелищный\* не становится «хо- реографичным». БРЕХТ, которого трудно заподозрить в эстетстве, наста­ивал на таком изменении пропорций, на такой сценической стилизации: «Те­атр, основанный исключительно на со­вокупности действий, не может обхо­диться без хореографии. Достаточно элегантного жеста, грациозного движе­ния целого, чтобы произвести впечат­ление остраненности, а находки панто­мимы оказывают фабуле ценную по­мощь» (217, Малый Органон, §73). Достоинство целого, как у П. БАУХ, состоит в том, чтобы добиться плавно­го перехода между танцем и театром, суметь пластически обозначить самые тонкие моменты текста, как в ее хорео­графии к «Семи смертным грехам» БРЕХТА в Вуппертале (1976).

•Другие коррелятивные понятия:

Жест, Мимика, Тело, Экспрессия.

• Дополнительная литература:

Наппа, 1979.

ХРОНИКА

Франц.: chronique; англ.: chronicle

play; нем.: Chronik; исп.: crdnica.

Хроника — пьеса, построенная на ос­нове исторических событий, иногда упомянутых в исторической хронике, как у ШЕКСПИРА (например, ХО- ЛИНШЕДА, 1577). Первой хроникой считается «Король Джон» Джона БЭЙ- ЛЯ. Самыми известными являются де­сять шекспировских хроник от «Коро­ля Джона» до «Генриха VIII», составля­ющих историческую фреску Англии, созданную в конце правления Елизаве­ты I, после победы англичан над Непо­бедимой армадой (1588).

Этот жанр, созданный БЭЙЛЕМ и ШЕКСПИРОМ, СЭНКВИЛЕМ и НОРТОНОМ, ПРЕСТОНОМ и МАР- ЛО, получает развитие в исторических пьесах ШИЛЛЕРА («Мария Стюарт»), ГЕТЕ («Эгмонт»), в настоя ще время — в эпическом театре БРЕХТА («Жизнь Галилея»), а также в театре докумен­тальном\*. Интерес к этому жанру со­стоит в прямой передаче исторических событий, которым ради соблюдения точности, а также морализаторства и назидательности для современников придается драматический характер. Несмотря на соблюдение хронологи­ческого и событийного порядка фабу­лы хроник строятся в соответстсвии с позицией и дискурсом драматурга-ис­торика и обретают ту театральную форму, которая соответствует законам литературы и сценического искусства. Трудная по форме и задачам хроника сопричастна проблемам новой истории и превращает историографию в пред­мет философских и драматических раздумий.

ХОРОШО СДЕЛАННАЯ ПЬЕСА

Франц.: pidce bien faite; англ.: well- made play; нем.: well-made play; исп.: obra bien hecha.

1. Возникновение

Это название дано в XIX в. пьесам, отли­чающимся виртуозной интригой и логи­ческим совершенством построения дей­ствия. Изобретение как самого термина, так и жанра приписывается Э. СКРИБУ (1791—1861). По тому же самому прин­ципу создавали свои пьесы и другие ав­торы (САРДУ, ЛАБИШ, ФЕЙДО и даже ИБСЕН). Но хорошо сделанная пьеса является не только исторически опреде­ленной «школой композиции», но и про­тотипом постаристотелевой драматур­гии, схожей с драмой с замкнутой струк­турой; она обозначает пьесу, ходы кото­рой достаточно очевидны и многочис­ленны.

1. Приемы композиции

Первой заповедью является непрерыв­ное, последовательное и плотное раз­вертывание мотивов действия. Даже ес­ли интрига очень сложна (например, «Адриенна Лёкуврёр» СКРИБА), непре­менно должно иметь место напряженное ожидание\*. Действие представляет со­бой череду подъемов и спадов, цепь не­доразумений, эффектов или неожидан­ных развязок\*. Цель всего этого очевид­на: постоянно удерживать внимание зрителя, используя для этого натурали­стические приемы.

Распределение драматического мате­риала осуществляется по строгим пра­вилам: в завязке намечено как развитие самой пьесы, так и развязка; в каждом акте действие развивается по восходя­щей и имеет определенную завершен­ность. Пьеса достигает кульминации в центральной сцене, в которой группи­руются разные линии сюжета для рас­крытия и разрешения основного конф­ликта Здесь автор имеет возможность сам (или через резонера\*) высказать несколько блестящих выводов или глу­боких соображений. Это идейный ори­ентир, выраженный в форме обще­ственных и безобидных истин. Какими бы оригинальными и пикант­ными ни были темы, они никогда не должны быть проблематичными и на­вязывающими публике чуждый ей об­раз мыслей. Золотыми правилами яв- дяются: идентификация\* (отождеств­ление себя с персонажем) и правдопо­добие\*.

Хорошо сделанная пьеса — это форма, в которую отливаются события, неза­висимо от их специфики. Таким обра­зом, не существуют проблемы диалек­тической связи между формой и содер­жанием, то есть поиска соответствия формы и содержания, и наоборот: от­сутствует органическое развитие одно­го и другого (через другое), вместо это­го механически применяется схема, за­имствованная у устаревшей классиче­ской модели. Хорошо сделанная пьеса является «завершением» (неосознанно пародийным) развития классической трагедии.

Поэтому неудивительно, что этот вид пьес, несмотря на очевидный компли­мент, содержащийся в самом назва­нии, стал прототипом и определением банальной драматургии, техники, ли­шенной изобретательности, символом абстрактного формализма. Но и се­годня хорошо сделанная пьеса спо­собствует успеху писателей театра бульваров\* и авторов теле- и видеосе­риалов.

'Дополнительная литература:

Zola, 1881; Shaw, 1937; Taylor, 1967; Kuprecht, 1976.

ХЭППЕНИНГ

(От англ. to happen — случаться,

проистекать)

Франц.: happening; англ.: happening;

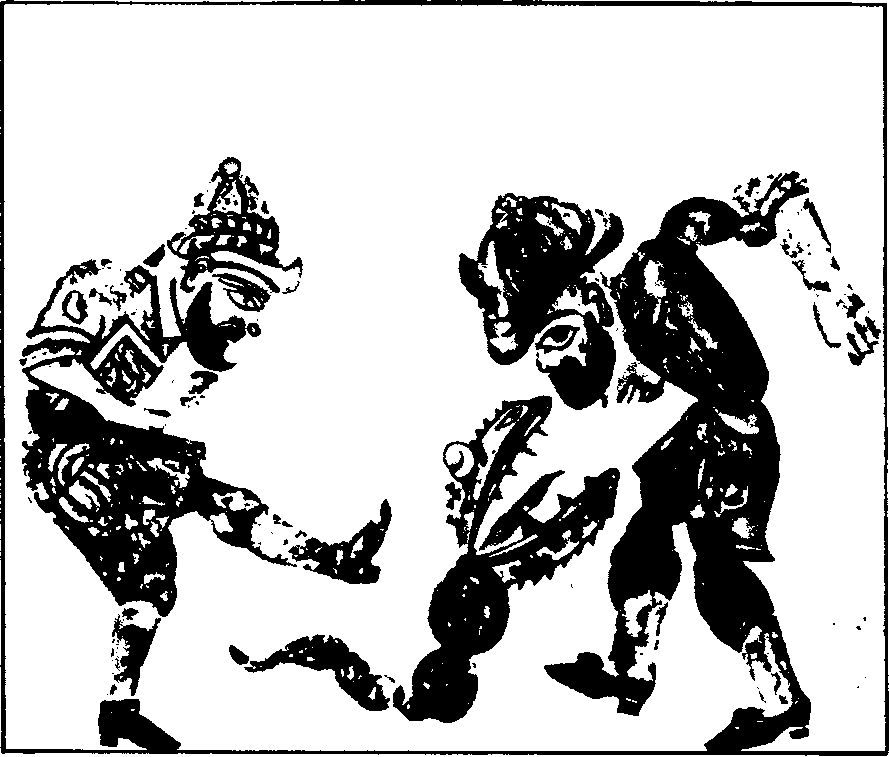
нем.: Happening; исп.: happening.

Форма театральной деятельности, при которой не используется текст или зара­нее заданная программа (самое большее сценарий или «метод»), предлагающие нечто, именуемое событием (БРЕХТ), или действом (БЁИ), или процедурой, или движением, или выступлением (пер­форманс\*). Имеется в виду деятель­ность, предложенная и выполненная ар­тистами и другими участниками с ис­пользованием случайности, непредви­денности, определенного риска (не под­разумевая имитацию внешнего дейст­вия;, рассказывание истории, создание определенного значения с использова­нием всех видов искусства и всех вооб­ражаемых технических возможностей, а также окружающей среды. В противопо­ложность распространенному мнению, здесь нет ничего общего с беспорядоч­ной или катарсической деятельностью; скорее всего, следует говорить об in actu теоретическом размышлении относи­тельно зрелищности и производства смысла в рамках заранее определенной окружающей среды. Как пишет Майкл КЁРБИ, один из лучших теоретиков и практиков хэппенинга, это «специфиче­ски выработанная театрализованная форма, в которой различные нестыкую­щиеся элементы, в частности заранее непредвиденная манера игры, организо­ваны в структуру, разделенную на части» (365,1965:21).

Хэппенинг возник непосредственно как поиск ряда категорий артистов. Джон КЕЙДЖ (организатор концерта, состо­явшегося в 1952 г., в котором были ис­пользованы живопись РАУШЕНБЕР­ГА, хореография Мерса КАННИНГЕ- МА, поэзия ОЛСЕНА, выступления пи­аниста ТЮДОРА) положил начало этой ассоциации искусств. Примеры: япон­ская группа ГУТАИ (1955); скульпторы

ОЛДЕНБУРГ, КЕРБИ и КЭПРОУ (1959); в Европе деятельность БЁИ; приверженцы body art (телесного искус­ства); Д. ПЕЙН, М. ЖУРНЬЯК, Г. НИТШ. Хэппенинг находит продол­жение в театре невидимом\* или пер- формансс (сейчас он перестал пользо­ваться успехом, выпавшим на его долю в шестидесятые годы).

•Дополнительная литература: Lebel, 1966; Rischbieter et Storch, 1968; Tarrab, 1968; Suvin, 1970.



ЦЕННОСТЬ

Франц.: valeur, англ.: value; нем.: Wert; исп.: valor.

См.: ЭСТЕТИКА ТЕАТРАЛЬНАЯ

ЦЕРЕМОНИЯ

Франц.: сёгётоте; англ.: ceremony, ceremonial; нем.: Zeremoniett; исп.: ceremonial.

См.: РИТУАЛЬНОЕ (И ТЕАТР)

ЦИТАТА

Франц.: citation; англ.: quotation; нем.: Zitat; исп.: cita.

1. Драматургия

Обычно цитата не используется в драма­тургии в качестве драматической формы иллюзионистского театра Актер вопло­щает сценический образ, создавая впе­чатление, что придумывает текст непос­редственно в момент изложения, он не цитирует произведение драматурга. Драматург в свою очередь создает впе­чатление, что он изъял фрагмент реаль­ности, среду и слова, давая им возмож­ность самовыражения. Классическая драматургия приемлет в качестве един­ственного исключения цитирование сен­тенций\*, авторских слов и рассуждений общего характера, приписываемых пер­сонажу. Таким образом автор получает возможность использовать некоторое количество ярких формулировок или до­вести дискуссию до более высокой сте­пени обобщения. Однако условность происхождения речи персонажа все-та­ки не исключается. Напротив, эпическая драматургия открывает истоки речи и процесс ее оформления автором и ис­полнителями. Тогда и выявляется, что представление всего лишь рассказ и ци- ки не исключается. Напротив, эпическая драматургия открывает истоки речи и процесс ее оформления автором и ис­полнителями. Тогда и выявляется, что представление всего лишь рассказ и ци­тата внутри театрального механизма В действительности цитировать — значит извлекать отрывок из текста и включать его в инородную ткань. Цитата связана одновременно со старым контекстом и с ассимилирующим ее текстом. «Сопри­косновение» двух дискурсов производит эффект очуждения 1То же мы наблюда­ем в «цитирующей» драматургии. Различают:

* ассимилирующий текст: театральная машинерия, актеры, композиционная деятельность драматурга;
* цитата: текст, который произносят ак­теры; жесты, соответствующие модели­руемому персонажу; фабула, которую надлежит изложить. Разделение между цитируемым и цитирующим никогда не скрывается в пользу иллюзии. Цитиро­вать — значит остраниться по отноше­нию к самому себе.

2. Актерская игра

ЦИТАТА

Исполнитель заявляет о своем тексте как о цитате в первую очередь жестику­ляцией. «Вместо того, чтобы создавать впечатление импровизации, актер ско­рее продемонстрирует действительное положение дел: он цитирует» (БРЕХТ, 1972:396). Цитата всегда опознается по эффекту разрыва словесного и жестику­ляционного потока, по разрушению связности \* текста и вымысла При этом актер цитирует персонажа, каким он мог бы существовать в нескольких версиях или таким, как исполнитель изображал бы его, если бы хотел создать театраль­ный образ... «Он цитирует персонажа, он свидетель процесса [...] актер говорит в прошедшем времени, персонаже насто­ящем» (БРЕХТ, 1951:99).

* 1. Постановка

Постановщик цитирует, прибегая к на­мекам (иногда понятным далеко не всем) на другие постановки, на различ­ные стили, на картины художников (ПЛАНШОН в «Тартюфе», Штрелер в «II Compiello», ГРЮБЕР в «Эмпедокле», Holderlin lesen). Цитата, когда она не яв­ляется просто игрой или способом про­демонстрировать свою культуру, привя­зывает пьесу к иному универсуму, дает новое, зачастую остраненное освеще­ние. Она открывает широкое семанти­ческое поле и модализирует (см.: Мода- лизация\*) ассимиллирующии текст. В крайнем случае она играет роль зеркала, постоянно отсылая пьесу к другим зна­чениям.

* 1. Восприятие спектакля

Можно было бы утверждать, что зритель есть лучший автор цитаты, ведь он стро­ит свое понимание на нескольких клю­чевых моментах постановки, выделяет из целого то, что ему кажется существен­ным, конденсирует и перемещает раз­личные элементы. Короче говоря, про­чтение сцены осуществляется посред­ством цитат, лишь частично спровоци­рованных постановкой.

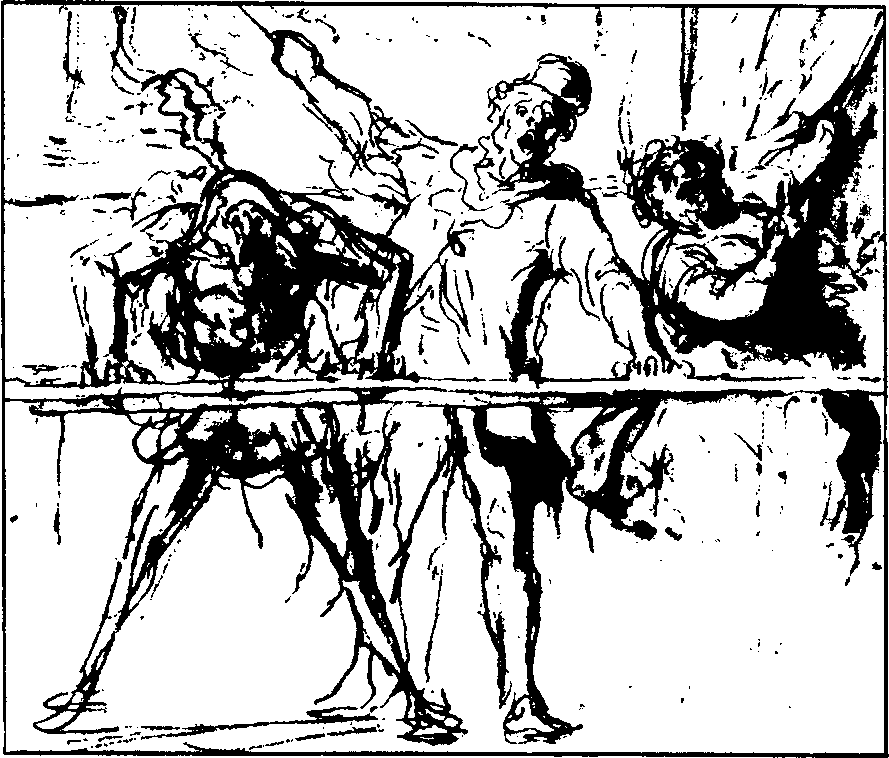
•Другие коррелятивные понятия: Диалог, Интерлюдийность, Ин­тертекстуальность, Пародия.

Ц

•Дополнительная литература: Brecht, 1963; Benjamin, 1969; Compagnon, 1979.

ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА

Франц.: guatrUme тиг; англ.: fourth wall; нем.: vierte Wand; исп.: cuarta pared.



Воображаемая стена, отделяющая сцену от зала В иллюзионистском (или натура­листическом) театре зритель \* присут­ствует во время действия, когда предпо­лагается, что оно протекает независимо от него, по ту сторону прозрачной пере­городки. Публика приглашена наблю­дать за персонажами, которые ведут се­бя, как если бы они находились за чет­вертой стеной, не обращая внимания на зал. Уже в «Версальском экспромте» МОЛЬЕР вопрошал, не скрывает ли эта невидимая четвертая стена наблюдаю­щую за нами толпу, а ДИДРО признавал ее реальность: «Пишете ли вы или игра­ете, думайте о зрителе не больше, чем если бы он вообще не существовал. Представьте себе на краю сцены стенку, отделяющую вас от партнера; играйте так, точно занавес не поднимался» (ДИДРО. О драматической поэзии. М.— Л., 1936). Реализм и натурализм доводят до крайности это требование разделения сцены и зала, современный же театр охотно разрушает иллюзию, вновь зано­во театрализует сцену или форсирует участие \* публики. По-видимому, умест­нее более диалектическая позиция: од­новременно существуют разделение сцены и зала и постоянные «переходы» между ними, театр же жив в силу этого отрицания

•Другие коррелятивные понятия: Драматическое и эпическое, Про­странство (театральное).

'Дополнительная литература: Zola, 1881; Antoine, 1903.

ЧТЕНИЕ НАИЗУСТЬ

Франц.: recitation; англ.: recitation; нем.: Rezitation; исп.: recitacidn.

См.: ДИКЦИЯ, ДЕКЛАМАЦИЯ

ЧТЕЦ

ЧТЕЦ

Франц.: Hcitant; англ.: narrator, нем.: Erzahler; исп.: recitante (inarrador).

1. В музыке, тот, кто поет речитатив особого рода пение, не подчиненное размеру и предназначенное для пове­ствования на манер полупения, полу-

ч

§Гв более широком смысле — нарратор (повествователь\*) комментария, описа­ния или действия, совершенного в про­шлом. В театре чтец проявляется как «голос за сценой» или как персонаж, на­ходящийся более или менее за предела­ми действия (смл Драматическое и эпи­ческое\*).

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ

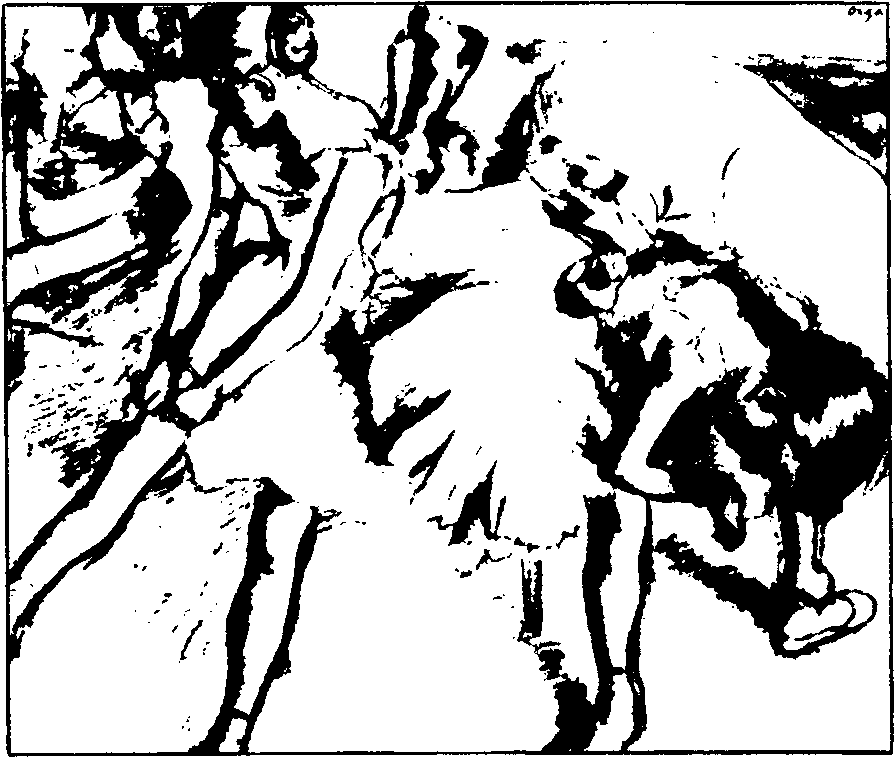
Франц.: experimental; англ.: experimental theatre; нем.: Ехре- rimentaltheater, исп.: experimental.

См.: ТЕАТР ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ

ЭКСПОЗИЦИЯ

(От лат. expositio, expouere — вы­ставить напоказ)

Франц.: exposition; англ.: exposition; нем.: Exposition, исп.: exposicidn.



В экспозиции (или экспозиции сюжета, как говорили в XVII в.) драматург сооб­щает необходимую информацию для оценки ситуации и понимания действия, которое будет представлено. Знание этой «предыстории» особенно важно в пьесах со сложной интригой \ Экспози­ция крайне необходима для текста пье­сы, который подражает реальной дейст­вительности или внушает ее воссозда­ние, и представляет деятельность чело­века

1. Место экспозиции

До сих пор не окончен спор о том, явля­ется ли экспозиция (как в эпической драматургии, так и в чисто драматиче­ской форме) составной частью пьесы, подобно кульминации или эпилогу, или же она «разбросана» по всему тексту. Для классицистической драматургии оче­видно, что экспозиция (или протазис\*) стремится сконцентрироваться в начале пьесы (в первом акте, даже в начальных сценах) и часто локализована врассказе \* или «наивном» обмене информацией (между персонажами). Напротив, только драматическая структура расслабляется и не ограничивается кульминацией иликонфликтом, ремарки, касающиеся дей­ствия, становятся более разбросанными по тексту. Особый случай представляет аналитическая \* драма, в которой конф­ликт не разворачивается, а изначально предполагается, после чего следует ана­лиз причин, его породивших; здесь весь текст становится обширной экспози­цией, и, таким образом, само понятие теряет свою пространственную и специ­фическую значимость. Более того, экспозиция не всегда распо­ложена там, где ее ждут: так, сценическое место действия в реалистическом театре «попутно» сообщает множество сведе­ний, которые публика расшифрует поч­ти бессознательно и поймет развитие событий. Глобальная рамка \* представ­ления тоже дает более или менее тонкую канву информации: это и местонахожде­ние театра, и происхождение, и полити­ческая ориентация труппы; чтение про­граммки и предложенный драматурги­ческий анализ глубоко влияют на зрите­ля. В современном театре становится все сложней и сложней резко очертить экс­позицию и свести ее к запасу информа­ции (КОРВЕН, 250, 1978а).

2. Техника экспозиции

А. Экспозиция как напоминание Иногда некоторые слагаемые действия уже известны публике и не нуждаются в эксплицитном упоминании, напри­мер: миф в греческой трагедии, пред­шествующий классический текст в па­родиях.

экспозиция

Б. Ассимиляция Чаще всего воспринимаемая как «не­обходимое зло», экспозиция, предше­ствующая основному действию и раз­вязывающая его, не являясь тем не ме­нее его составной частью, маскируется драматургом, который пытается по крайней мере сделать ее правдоподоб­ной. Вот почему начало пьесы сразу погружает нас in medias res (в разгар действия), в центр событий, включает в уже начавшуюся историю, логику дей­ствия которой мы отчасти будем схва­тывать уже на лету: «Искусство драма­тической экспозиции состоит в том, чтобы придумать ее настолько естест­венной, чтобы не было даже подозре­ния на искусственность» (МАРМОН­ТЕЛЬ, 426,1787).

В. Драматизация Ради естественности экспозиция, чаще всего статичная и эпическая (объектив­ное повествование об обстоятельствах), легко переходит в оживленный диалог, давая ощущение, что основное действие уже началось; такова доктрина экспози­ции в действии: «То, что вы называете наилучшим драматическим сюжетом, таким, где экспозиция уже составляет часть развития...» (Письмо ШИЛЛЕРА к ГЁТЕ, 25 апреля 1797 г.)

3. Формы экспозиции

э

В классической драме экспозиция, асси- милированная и драматизированная благодаря разнообразной технике прав­доподобия, часто передается в диалоге героев или героя и наперсника. Такая экспозиция должна быть краткой и дей­ственной: передать информацию как можно более лаконично и ясно, не по­вторять впустую уже известное, не опу­скать ничего существенного для пони­мания мотивировок персонажей, по­средством тонких ремарок подготовить продолжение и финал фабулы. Напротив, когда произведение имеет целью подражание и создание иллюзии, не обязательно мотивировать поступа­ющую информацию. Она может быть передана «иронично», непосредственно самим персонажем-ведущим или груп­пой персонажей, которые удостоверят свою личность (ПИРАНДЕЛЛО, БРЕХТ). Из духа противоречия персо­нажи абсурдистской драмы будут возве­щать либо ряд вещей, изначально оче­видных («Лысая певица»), либо предпо­ложений «философского» плана без вся­кой связи с драматической ситуацией. В. этих разных случаях экспозиция пара­доксальным образом состоит в том, что­бы «играть» в изложении несуществен­ных для понимания действия фактов. Эта игровая техника заставляет осо­знать, быть может, универсальную осо­бенность любой экспозиции: быть одно­временно всюду и нигде. Экспозиция легко «растворяется», чтобы вновь воз­никнуть в других понятиях: контекст ситуация, идеологические пресуппози­ции. Это «растворение» и «дедраматиза- ция» экспозиции делают ее одним из са­мых сложных понятий драматической структуры.

4. Вопросы, поставленные экспозицией

А. Актантная модель\* Кто протагонисты? Что их разъединяет и сближает? Какова цель их действий?

2>. Эффект реальности \*

Каково впечатление, производимое пье­сой? Какая атмосфера и какая реаль­ность воспроизведены? С какой целью?

В. Логика изображаемого мира Если возможная логика вымышленного мира отличается от логики реального мира, то каковы ее правила? Как воспри­нимать психологические, социальные и любовные мотивировки персонажей?

Г. Конечная цель театральной игры Какова цель спектакля? Как установить параллель с реальным миром? Таким образом, в широком смысле сло­ва экспозиция есть познание идеологи­ческих и риторических кодов\*, переда­ваемых текстом. Только благодаря эф­фекту идеологического узнавания экс­позиция осуществляется полностью. Тогда зритель располагает данными о вымышленном мире и своего рода свя­зующими эмоциональными и идеологи­ческими звеньями между вымыслом\* и собственной, реальной ситуацией.

•Другие коррелятивные понятия: Драматическое и эпическое, Дра­матургия классицистическая, Про­лог.

'Дополнительная литература: Freytag, 1857; Scherer, 1950; Bickert, 1969, et in Keller, 1976; Klotz, 1969.

ЭКСПРОМТ

Франц.: impromptu; англ.: im­promptu play, extempore play; нем.: Stegreifspiel; исп.: madrigal (im­promptu).

Экспромт — это импровизированная пьеса или по крайней мере претендую­щая на импровизацию. Такая видимость создается вокруг театральной пьесы, по­добно тому как музыкант импровизиру­ет на заданную тему. Актеры на сцене как бы придумывают историю и пред­ставляют персонажей, будто на самом деле импровизируют. Первый экспромт принадлежит МОЛЬЕРУ: «Версальский экспромт», заказанный королем, для то­го чтобы ответить на полемические на­падки против «Критики школы жен» (1663).

Этот жанр вновь возникает в XX в.: «Се­годня вечером, импровизация» (ПИ- РАНДЕЛЛО, 1930), серия «Парижские экспромты» (ЖИРОДУ, 1937), «Альма» (ИОНЕСКО, 1956), «Пале-Руаяль» (КОКТО, 1962). Подобный жанр, отсы­лающий к самому автору и созидающий себя в процессе высказывания, выводит на сцену автора, вовлекает его в дейст­вие, и таким образом экспромт создает театр в театре \*. При этом особо выде­ляются условия творчества, его непред­сказуемость, сложность, показываются эстетические и социально-экономиче­ские факторы театральной деятельно­сти.

'Дополнительная литература:

Kowzan, 1980.

ЭНТРЕМЕС

(Испанский термин для интерме­дии)

Франц.: entremts; англ.: entremes; нем.: Entremes; исп.: entremis.

Короткая комическая пьеса, исполняе­мая во время праздника или между акта­ми трагедии или комедии, в которой представлены персонажи из народа. Мастерами в этом жанре были ЛОПЕ де РУЕДА, БЕНАВЕНТЕ, СЕРВАНТЕС и КАЛЬДЕРОН.

ЭПИЗАЦИЯ ТЕАТРА

(Калька с нем. Episierung)

Франц-- episation du tM&tre; англ.: epic treatmant of drama; нем.: Episierung des Dramas; исп.: epi- zacidn del teatro.

Начиная с конца XIX в. в театре просле­живается тенденция к включению в дра­матическую структуру эпических эле­ментов, а именно: повествование, снятиенапряжения\*, нарушение иллюзии\* и переход слова к рассказчику, массовые сцены и вмешательство хора \*, докумен­ты, поданные как в историческом рома­не, проекция фотографий и различных надписей, зонт\* и вмешательство рас­сказчика, открытая смена декораций, подчеркиваниеgestus\*a\* сцены. Эта тенденция к эпизации (или дедрама- тизации), заметная уже в некоторых сце­нах ШЕКСПИРА или ГЁТЕ («Гетц фон Берлихенген», «Фауст II»), усиливается в XIX в. с появлением театра в кресле\* (МЮССЕ, ПОГО) и исторических фре­сок (ГРАББЕ, БЮХНЕР). Высшей точ­ки она достигает с возникновением со­временного эпического или докумен­тального театра (БРЕХТ). Возможны различные объяснения этого Феномена, теория которого разработана ПЕГЕЛЕМ (300,1832), ШОНДИ (627,1956) и ЛУ- КАЧЕМ (413, 1965). Они сводятся к провозглашению конца героического индивидуализма и схватки один на один. Вместо этого драматург, желающий вос­создать социальные процессы во всей их совокупности, должен ввести ком­ментирующий голос и представить фа­булу\* в виде общей панорамы, для чего требуется скорее техника романиста, чем драматурга.

'Другие коррелятивные понятия:

Брехтовский, История, Конф­ликт, Повествование.

эпизод

(От греч. epeisodion — выход)

Францepisode; англ.: episode; нем.: Episode; исп.: episodio.

1. Древнегреческая трагедия состояла из episodia, частей, располагавшихся между выступлениями поющего хора\*. Эпизо­ды — части диалога между прологом' и эксодом (уходом хора); они состоят из длинных тирад \* или стихомифий \*.
2. В нарратологии эпизод — второсте­пенное действие, косвенно связанное с основным и образующее целое (дигрес­сия).
3. Эпизоды фабулы или интриги\* явля­ются неотъемлемыми частями повест­вования.

ЭПИЧЕСКИЙ (ТЕАТР...)

'Дополнительная литература: Romilly, 1970.

ЭПИЛОГ

(От греч. epUogos — заключитель­ная часть речи)

Франц.: 6pUogue; англ.: epilogue; нем.: Epilog; исп.: epdogo.

Обобщающий текст в конце пьесы для подведения итогов содержащейся в ней истории, высказывания благодарности публике и ее поощрения, завоевания благосклонности с целью извлечения моральных и политических уроков спек­такля. Эпилог отличается от развязки \* по своему положению «за пределами вы­мысла», а также осуществляемым им со­единением фабулы\* с социальной дей­ствительностью спектакля.

•Другие коррелятивные понятия:

Дискурс, Обращение к публике, Пролог.

ЭПИТАЗИС

Франц.: fyitase; англ.: epitasis; нем.: Epitasis; исп.: epitasis.

См.: КРИЗИС

ЭПИЧЕСКИЙ (ТЕАТР...)

Франц.: ёрщие (йьёйке.Л, англ.: epic theatre; нем.: episches Theater, исп.: teatro ёрхо.

Э

В 20-е гг. БРЕХТ, а до него ПИСКАТОР назвали так прием и стиль игры, выходя­щий за пределы классической, «аристо­телевской» драматургии, основанной на драматической напряженности, на кон­фликте и плавном развитии действия. Эпический театр, или по крайней мере театр с эпическими чертами, существо­вал уже в средние века (мистерии). Хор, свойственный греческой трагедии и по­степенно исчезнувший впоследствии, свидетельствует о том, что с самого на­чала театр рассказывал о действиях, вместо того чтобы воплощать и изобра­жать его, как только на сцене возникал диалог по меньшей мере между двумя персонажами. Точно также прологи, ос­тановки действия, эпилоги, речи глаша­тая представляют собой остатки эпиче­ского в драматической форме, способыуказания на того, кто говорит и к кому он обращается.

Еще до появления брехтовского эпиче­ского театра многие авторы прибегали к резкому снятию драматического напря­жения путем ввода сцен повествования, вмешательства повествователя, глаша­тая, «объявляющего» (КЛОДЕЛЬ) или «директора театра» (ГЁТЕ. Фауст). БЮХНЕР в «Войцеке» повествует о не­скольких небольших картинах о безыс­ходной жизни человека, которого все подталкивает к преступлению. ИБСЕН в «Пер Гюнте» описывает поэтические скитания героя во времени и простран­стве. Т. УАЙЛДЕР описывает рождест­венские ужины, проходящие через жизнь нескольких поколений («Долгий рождественский ужин»). Во всех этих случаях вместо показа со­бытий о них рассказывается: на смену мимесису \* приходит диегесис персо­нажи излагают факты, вместо того что­бы представить их в драматической форме (как это у БРЕХТА делает сви­детель дорожного происшествия, вос­станавливая события с помощью жес­тов и слов). Развязка драмы известна заранее, частые остановки (коммента­рии, хор) препятствуют всякому увели­чению напряжения. Игра актеров еще больше подчеркивает ощущение дис- танцированности, повествовательно- сти и нейтральности. Эпический театр появился как реакция на удобство восприятия пьес с «крепким» сюжетом и на каггарсическое ослепление публики. В то же время нельзя утверж­дать, что платоновское противопостав­ление между мимесисом и диегесисом аб­солютно тождественно теоретическому противостоянию, поскольку мимесзис никогда не сводится к непосредственно­му изображению: он прибегает к много­численным символам и знакам, чье ли­нейное и временное прочтение необхо­димо для воссоздания смысла таким об­разом, что непосредственная и драмати­ческая имитация не может обойтись без повествования в той или иной форме, и каждое миметическое драматическое представление предполагает повество­вание сцены.

Эпический театр возобновляет и под­черкивает вмешательство повествова­теля, то есть определенной точки зре­ния\* на фабулу и на ее сценическое во­площение. Для этого он взывает к талан­ту композитора (драматурга), либретти­ста, конструктора сценического вымыс­ла (режиссера), актера, слово за словом, жест за жестом строящего свою роль. Чисто эпического театра не существует так же, как театра чисто драматического и «эмоционального». БРЕХТ в конце концов употребит выражение «диалек- тическии теэтр», чтобы сгладить проти­воречие меэеду «играть» (показывать) и «жить» (отождествляться). Эпический театр потерял, таким образом, свою от­кровенно антитеатральную и революци­онную направленность и стал просто особым, четко определенным случаем театрального представления.

'Дополнительная литература: Resting, 1959; Theaterarbeit, 1961; Piscator, 1962; Rulicke-Weiler, 1968; R. Grimm, 1971; Klotz, 1976; Knopf, 1980.

ЭСТЕТИЗМ

Франц.: estMtisme; англ.: aestheticism; нем.: Esthetizismus; исп.: estetismo.

Обычно довольно критический термин «эстетизм» применяется к следующему элементу постановки:

* настаивающему на чисто эстетиче­ской (а не семантической или идеологи­ческой) роли постановки, стремящейся только к формальной красоте (форма­лизм\*);
* ищущему искусство для искусства и проповедующему автономию искусства (АДОРНО, б, 1974): эта позиция иногда подвергается критике с политической точки зрения за недостаточную ангажи­рованность;
* нечетко вписывающемуся в глобаль­ную систему постановки: например, из­лишне роскошные костюмы , как убе­дительно показывает БАРТ, могут при­вести к «эстетической болезни, гипер­трофии формальной красоты, не имею­щей отношения к пьесе» (59,1964:55).

ЭСТЕТИКА ТЕАТРАЛЬНАЯ

Франц.: esitetique Mdtrale; англ.: aesthetics of drama; нем.: Thea- terasthetik; исп.: estitica teatraL

Эстетика, или наука о прекрасном, и фи­лософия изящных искусств является об­щей теорией, возвышающейся над час­тными произведениями и стремящейся определить критерии суждения в худо­жественной сфере и соответственно связь произведения с реальностью и ис­тиной. Таким образом, она вынуждена очертить понятие эстетического экспе­римента: откуда исходит удовольствие от созерцания, катарсис, трагическое и комическое? — спрашивает она себя. Как понять спектакль эстетически, а не в зависимости от критерия истины, до­стоверности или реализма? Эстетика (или поэтика•) театра форми­рует законы композиции \* и функциони­рования текста и сцены. Она включает театральную систему в более обширный ансамбль: жанр\*, теория литературы, система изящных искусств, категория театральная и драматическая \*, теория прекрасного, философия познания.

* 1. Нормативная эстетика исследует текст или представление на основе вку­совых критериев, присущих определен­ной эпохе (даже если эстетика универса­лизирует их в общей теории искусства). Этот тип эстетики исходит из априорно­го определения театральной сущности (см.: Сущность театра \*) и судит о пред­мете в зависимости от его соответствия образцовой модели или в теориях вос­приятия в зависимости от стилистиче­ского отклонения произведения и выра­женного в нем сомнения по поводу нор­мы и горизонта ожидания\*. Норматив­ная эстетика неизбежно исключает не­которые типы произведений: характе­ризуя театральный жанр как место кон­фликта, она на протяжении долгого вре­мени сразу же исключала эпический те­атр. В каждой исторической эпохе доми­нирует ряд таких норм, возникает свое представление о правдоподобном\*, о благопристойности и соблюдении сцени­ческой условности \*, об идеологических и нравственных возможностях театра (правила трех единств \*, смешение жан­ров, театр тотальный \*). Эстетика фор­мулирует ценностное суждение о произ­ведении, стараясь обосновать его с по­мощью четко определенных критериев (см.: Вопросник-анкета \*, вопросы 1 с, д, е).
  2. Описательная (или структурная) эсте­тика довольствуется описанием теат­ральных форм, их перечнем и классифи­кацией по различным критериям. Эти критерии претендуют на объективность: открытость и закрытость действия, кон- фигурация сцены, способ восприятия и т. д. Однако чрезвычайно сложно фор­мализовать язык текста и сцены на базе серьезного обоснования. Включение эстетики театра в общую те­орию речи или в общую семиотику (еще?) не осуществлено. Эстетика под­разделяется на изучение механизмов производства текста и спектакля (poie- sts), изучение деятельности восприятия \* зрителя (aisthesis), изучение эмоцио­нальных обменов отождествления и ди­станции (ЖОСС, 343, 1977), даже если бы мы выиграли, рассматривая их как диалектические (ПАВИ, 490,1983а).
  3. Эстетика производства и восприятия позволяет переформулировать дихото­мию нормативность/описательность. В первом случае эстетика перечисляет факторы, объясняющие формирование текста (родовые, идеологические и ис­торические определения) и функциони­рование сцены (материальные условия труда, представления, актерской техни­ки). Производство связано с совокупно­стью обстоятельств, повлиявших на формирование текста. В случае эстетики восприятия мы оказываемся в другом конце цепи и рассматриваем точку зре­ния зрителя и факторы, подготовившие правильное или ошибочное восприятие, горизонт идеологического и культурно­го ожидания, ряд произведений, пред­шествовавших тексту и представлению, остраненный или эмоциональный спо­соб восприятия, связь между вымыш­ленным миром и реальными мирами представляемой эпохи и зрителя.
  4. Эстетика и драматургия в значитель­ной мере перекрываются, так как обе внимательны к артикуляции идеологии (видение мира) и литературной и сцени­ческой техники. Семиология \* интересу­ется внутренним функционированием представления, не предвосхищая его ме­сто в определенной нормативной эстети­ке. Она заимствует в эстетике некоторые из ее методов: поиск единиц минималь­ных\*, связь систем сценических\*, произ­водство эффектов \* (см.: Эффект актуа­лизации \*, Эффект шумовой и т. д.).

•Другие коррелятивные понятия:

Мизансцена, Специфика теат­ральная, Сущность театра, Теат­ральность.

'Дополнительная литература: Hegel, 1832; Zich, 1931; Veinstein, 1955; Gouhier, 1958; Revue d'estMtque, 1960; Souriau, 1960; Asian, 1963; Gassner, 1965; Borie, de Rougemont, Scherer, 1982.

ЭФФЕКТ АКТУАЛИЗАЦИИ

Франц.: effet de mise en ividence; англ.: foregrounding effect; нем.: Aktualisierungseffekt; исп.: efecto de actualizacidn.

Техника, описанная Пражским лингви­стическим кружком KaKaktualisace,— ак­туализация, выдвижение явления на первый план.

Актуализация эстетического приема\* (лингвистического, сценического, иг­рового) выявляет художественную структуру послания, освобождает от автоматизмов восприятия предмет, вдруг ставший необычным. Эффект ос­транения \* БРЕХТА является ее част­ным случаем, актуализация же гораздо более широкое явление, присущее ис­кусству в целом.

В театре актуализация затрагивает то эм­фатическую декламацию некоторых сти­хов и речей, то утрированную (ненату­ральную) игру актера, настаивающего на театральности своего персонажа, то принцип или деталь сценической пла­стики, созданные визуальными стредст- вами для привлечения внимания (цвет, место, освещение). Главная задача дра­матургической работы — подчеркнуть (или приглушить) некоторые аспекты и смыслы произведения, расставить ак­центы по строго определенному эстети- ко-идеологическому плану. Актуализа­ция — это не что иное, как последова­тельная постановка: недостаточная акту­ализация не даст выхода на организован­ную концепцию; избыточная актуализа­ция лишает спектакль остроты и ориги­нальности из-за недостатка множествен­ности толкования.

'Другие коррелятивные понятая:

Связность, Эффект очуждения, Эффект театральный.

'Дополнительная литература:

Matejka, 1976а, 1976b; De\*k, 1976; Elam, 1977.

ЭФФЕКТ ЗВУКОВОЙ

Франц.: effet sonore; англ.: sound effect, нем.: Gerauschktdisse; исп.: efecto sonoro.

См.: ЭФФЕКТ ШУМОВОЙ

ЭФФЕКТ ОЧУЖДЕНИЯ

Франц.: effet dVtranget&, англ.: alienation effect; нем.: Ver- fremdungseffekt; исп.: efecto de extranamiento.

Противоположность эффекта реально­сти. Показываемый объект больше критикуется, чем имитируется; он «де­монтируется», остраняется, благодаря своему необычному виду и эксплицит­ной референции к его искусственному и художественному характеру (прием \*). Подобный поэтическому знаку, являю­щемуся аутореференциальным (ЯКОБСОН, 337, 1963) и означающим собственные коды, во время создания эффекта очуждения преувеличенно подчеркивается театральность \* (ост­ранение\*).

Не всегда легко отличить «чуждое», эс­тетическую категорию восприятия\*, от таких впечатлений, как необычное, странное, чудесное или же понятие, выраженное непереводимым немец­ким словом «Das Unheimliche» («странно тревожное» или «тревожащая стран­ность»). Брехтовский термин Verfremdungseffekt иногда передается термином «эффект очуждения», что подчеркивает новизну восприятия, вы­званного игрой и постановкой.

'Другие коррелятивные понятия: Абсурд, Фантазма (театр). Фан­тастическое.

'Дополнительная литература: Brecht, 1963; Vemois, 1974; Knopf, 1980.

ЭФФЕКТ РЕАЛЬНОСТИ

Франц.: effet de гёе1; англ.: reality effect, effect of the real; нем.: Wirklichkeitseffekt; исп.: efecto de realidad l

Выражение заимствовано у P. БАРТА (iCommunication, № 11,1968). В литературе, кинематографе и театре эффект реальности (или впечатление реальности) возникает, когда зритель испытывает чувство, что он присутст­вует на самом представляемом собы­тии, переносится в символически изо­бражаемую реальность и имеет дело не с вымыслом художественным\*t а с представлением столь же «правдивым», сколь натуральным. Натуралистическая постановка, опира­ющаяся на иллюзию\* и отождествле­ниепроизводит эффекты реальности, полностью стирая разработанный с по­мощью различных сценических матери­алов смысл. Означающие в таком случае смешиваются с референтом этих знаков. Пьеса больше не воспринимается как дискурс \* и письмо о реальности, а как не­посредственное отражение этой реаль­ности.

Зритель получает удовольствие от отождествления, эффект реальности укрепляет его представление о мире, сценическое воплощение которого полностью соответствует нашим идео­логическим схемам, выступающим в качестве естественных и универсаль­ных.

•Другие коррелятивные понятия: Восприятие, Натуралистическое (представление...), (Устранение, Отрицание.

эффект театральный

Франц.: effet thttitral; англ.: theatrical effect; нем.: theatralischer Effekt; исп.: efecto teatral.

Противопоставляется эффекту реаль­ности \*. Сценическое действие, немед­ленно выдающее свое театральное, иг­ровое и искусственное начало. Режис­сура и игра отвергают иллюзию: они больше не выступают в качестве внеш­ней реальности, а, напротив, подчерки­вают разнообразную технику и художе­ственные приемы, обостряют игровой и искусственный характер представле­ния. Парадоксальным образом теат­ральный эффект изгнан с иллюзиони­стской сцены, поскольку он напомина­ет публике о ее положении зрителя, на­стаивая на театральности \* или теат­рализации \* сцены.

'Дополнительная литература: Meyerchold, 1963; Brecht, 1972:329-376.

эффект узнавания

Франц.: effet de reconnaissance; англ.: recognition effect; нем.: Wiedererkennungseffekt; исп.: efecto de reconocimiento.

Выражение относительно синонимич­но выражению эффект реальности•. Эффект узнавания возникает, когда зритель узнает на сцене реальность, чувство, отношение, которые, как ему кажется, он уже переживал. Впечатление узнавания принимает раз­личные формы в зависимости от узна­ваемого объекта\* отождествление\* с персонажем происходит согласно чув­ству или впечатлению, кажущемуся нам уже пережитым. Эффект идеоло­гического узнавания возникает, когда зритель ощущает себя в знакомой сре­де, закономерность которой не ставит­ся им под сомнение: «Спектакль дает фундаментальную возможность куль­турного и идеологического узнавания гораздо в большей степени, нежели возможность отождествления (с самим собой под внешностью другого)» САЛЬТЮССЕР, 13,1965:150). Теория психоанализа объясняет удо­вольствие, полученное зрителем от эф­фекта узнавания, потребностью в эсте­тической сублимации. Сублимация приводит к тому, что зритель присваи­вает себе Я персонажа и вновь обрета­ет, таким образом, подавленную или дополнительную часть своего бывшего Я (в основном инфантильного).

'Другие коррелятивные понятия:

Иллюзия, Отрицание, Реализм.

эффект шумовой

Франц.: bruitage; англ.: sound effects; нем.: Gerauschekulisse; исп.: efectos de sonido.

Шумовой эффект — это искусственное воспроизведение шумов, естественных и неестественных. Их следует отли­чать, хотя это и не всегда легко, от сло­ва (в его вокальной материальности), от музыки, от звукового подражания и особенно от шума, порождаемого сце­ной.

1. Происхождение

Шумовой эффект может производится на сцене, будучи мотивированным фабу­лой, или за кулисами и как бы «наклады­ваться» на спектакль: таким образом, он бывает диегетическим или экстрадиеге- тическим. Иногда музыканты и звуко­подражатели помещаются на границе меяеду сценой и кулисами: таковы удар­ные эффекты в постановках ШЕКСПИ­РА или «Сианука», осуществленных в те­атре Солнца.

1. Осуществление

Актер редко производит на сцене шумо­вой эффект; это делается за кулисами техническими сотрудниками при помо­щи всякого рода механизмов; в настоя­щее время в зависимости от специфиче­ских нужд и задач, определяемых режис­сером, нередко звуки предварительно за­писываются на пленку и воспроизводят­ся репродуктором.

Запись ЗЬуков осуществляется со всей возможной изощренностью средств ра- диоапаратуры: наложением звукозапи­сей на одну дорожку, созданием их, зву­ковой модуляцией. Нередко шумовое оформление заполняет представление: механическое искусство вплетается в живую ткань театрального процесса, ни­что не оставляется на волю случая, прак­тически все контролируется. Шумовой эффект почти всегда можно сравнить с волком в овчарне.

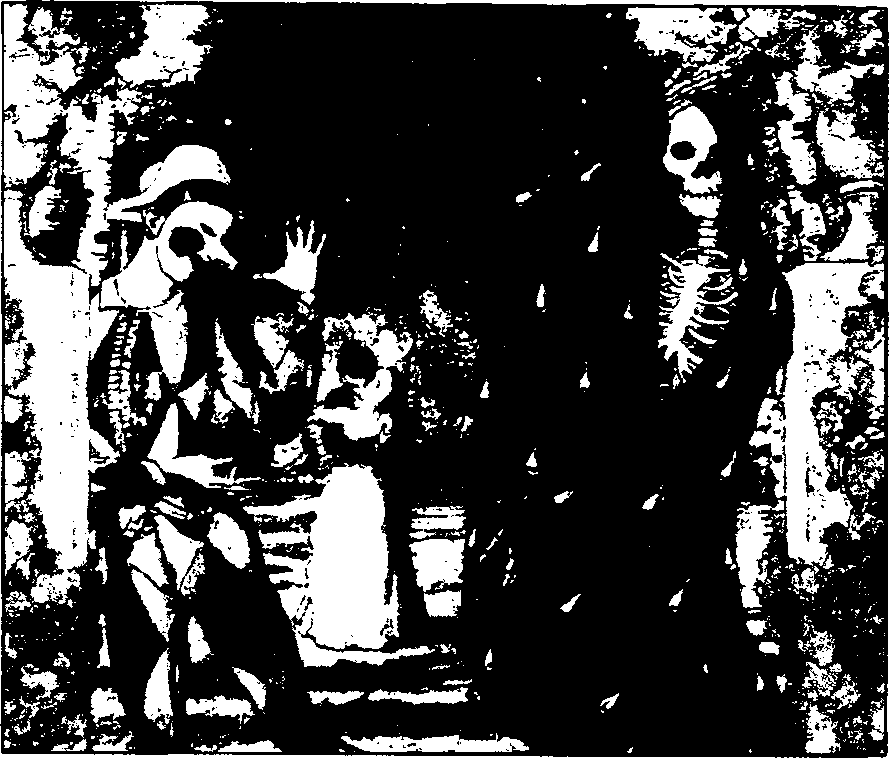
3. Драматургические функции

А. Эффект воспроизведения реальности Благодаря большой слуховой иконично­сти, шумовой эффект, создаваемый за кулисами, имитирует звук (телефонный звонок, колокольчик, магнитофон и т. д.) и включается в процесс сценического действия.

Б. Среда или атмосфера Запись воспроизводит звуковое оформ­ление, вызывая в сознании зрителя ассо­циации, характеризующие данную среду.

В. Звуковой фон На пустой сцене шумовое оформление создает образ конкретного места, ту или иную глубину пространства, определен­ную атмосферу на всем протяжении зву­кового фона, подобно тому как это про­исходит в радиоинсценировке.

Г. Звуковой контрапункт Шумовое оформление создает эффект, параллельный сценическому дейст­вию, как звукооформление в кино (за экраном), что требует от сценического действия соответствующей окраски и глубокого содержательного смысла. Переключение громкоговорителей то за кулисы, то в зал вызывает эффект циркуляции звука, устанавливает его протяженность и дезориентирует зри­теля, заставляя его слушать звук в мас­штабах всего сценического помеще­ния.



язык

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ,

СЦЕНИЧЕСКИЙ,

ТЕАТРАЛЬНЫЙ

Франц.: langage dramatique, scinique, thi&tral; англ.: dramatic language, stage language, theatrical language; нем.: dramatische Sprache, szenische Sprache, Theatersprache; исп.: lenguaje dramitico, esctnico, teatral.

См.: ПИСЬМО СЦЕНИЧЕСКОЕ

ЯЗЫК ЖЕСТОВ

Франц.: gestuelle; англ.: system of gestures; нем.: G е bardenspracJte; исп.: gesticulacidn.

Неологизм начала XX в., понятие, близкое к понятию пластика \*. Это спе­цифическая жестикуляция актера, пер­сонажа или стиль игры. Язык жестов содержит в себе формализацию и ха- рактеризацию жестов актера, подго­тавливая таким образом понятие gestus\* («гест»).

* 1. ABEL, L.
     1. Metatheatre. A New View of Dramatic Form, Hill and Wang, New York.
  2. ABIRACHED, R.

1978. La Crise du personnage dans le th&tre moderne, Grasset, Paris.

* 1. ABRAHAM, P.

1933. Le Physique au th&tre, Coutan-Lam- bert, Paris.

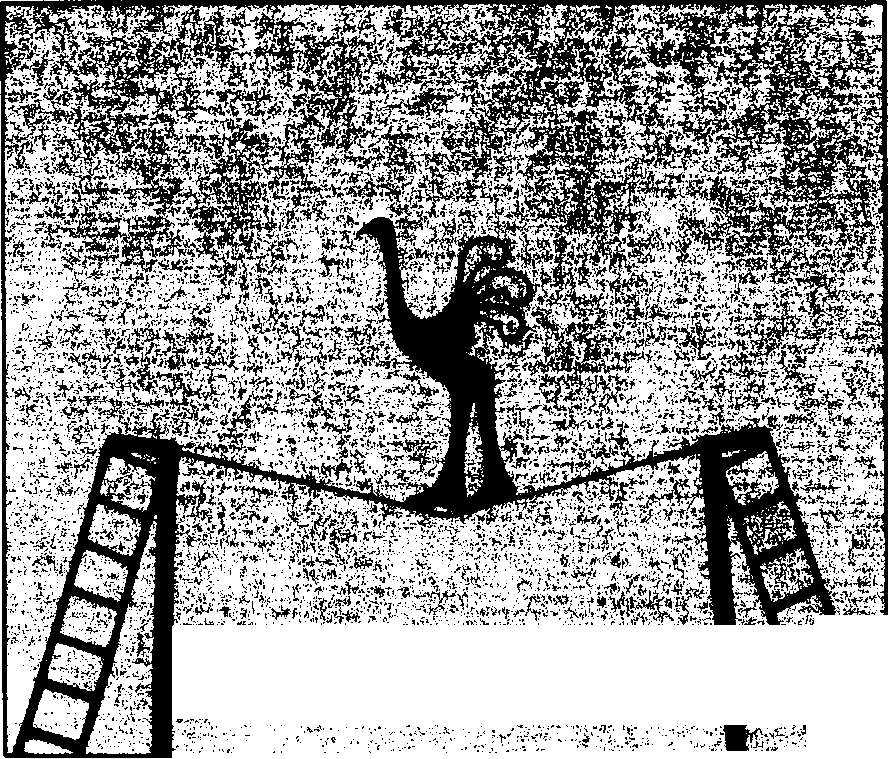
* 1. ADAM, J.-M.

1976. Linguistique et discours littlraire, La- rousse, Paris.

1984. Le Rlcit, PUF, Paris.

* 1. ADAMOV, A.

1. Ici et maintenant, Gallimard, Paris.
   1. ADORNO, Th.



Библиография

1974. Th&me esthltique, Klincksieck, Paris.

* 1. ALCANDRE, J.-J.

1986. Ёсгйиге dramatique et pratique scdnique. Les Brigands sur la scdne allemande des XVIII et XIX stecles, Lang, Bern, 2 vol.

* 1. ALEXANDRESCU, S.
     1. "Spectacle et spectaculaire", Kodi- kas/Code, vol. VII, N1-2.
  2. ALIVERTI, I. (te.)

1. Quaderni di Teatro, N 28 (uRittratto d'attore").
   1. ALLEVY, M.-A.

1938. La Mise en scfcne en France dans la premiere moitil du XIX sc£cle, Droz, Paris.

* 1. АЫЛО, R.

1977. "De la machine 4 jouer au paysage men- tar, entretien avec J.-P. Sarrazac, Travail th&tral, N28 —29.

* 1. ALTER, J.

1975. "Vers le mathlmatexte au th&tre: en codant Godot", in HELBO, 1975.

* + 1. "From Text to Performance", Poetics Today, 11,3.
    2. "Performance and performance: on the Margin of Theatre Semiotics\*\*, Degrls, N 30.
  1. ALTHUSSER, L.

1965. "Notes sur un th&tre matlrialiste\*\*, Pour Marx, Masplro, Paris.

* 1. AMIARD-CHEVREL, С

1979. Le Thldtre artistique de Moscou, CNRS, Paris.

* 1. AMOSSY, R.

1981. (Ёс1Л Poetics Today, vol. II, N 3 ("Drama, Theater, Performance").

* + 1. "Towards a Rhetoric of the Stage. The scenic realization of verbal Gichl", Poetics Today, vol. II, N3.
    2. Les Discours du clichl, SEDES, Pa­ris.
  1. ANCEUN-SCHUTZENBERGER, A. 1970. Precis du psychodrame, fiditions univer- sitaires, Paris.
  2. ANDERSON, M. (td.)

1965. Classical Drama and its Influence, Methuen, London.

* 1. ANGENOT, A.

1979. Glossaire pratique de la critique contem- poraine, Hurtubise, Montrlal.

* 1. Annuel du th&tre (L') (66. J.-P. SAR- RAZAC) Saison 1981-1982, saison 1982-

1. Meudon.
   1. ANTOINE, A.

1903. "Causerie sur la mise en scdne\*\*, Revue de Paris, 1 avril.

* 1. APPIA, A

1895. La Mise en sc£ne du drame wagnlrien, Lion Chailley, Paris.

1899. La Musique et la mise en sc£ne, Sociltl suisse du th&tre, Berne 1963. 1921. L'CEuvre d'art vivant, Atar-Billaudot, Paris-Gendve.

1954. "Acteur, espace, lumi£re, peinture\*\*, Th&tre populaire, N 5, janvier—fevrier.

* 1. ARISTOTE

330 av. J.-C. Poltique, Les Belles Lettres, Paris, 1969.

* 1. ARMENGAUD, F.

1985. La Pragmatique, PUF, Paris.

* 1. ARNOLD, P.

1951. "6l£ments de Part dramatique\*\*, Journal de psychologie normale et pathologique, jan­vier— juin.

1957. Le Th&tre iaponais - N6-Kabuki - Shimpa-Shingeki, L'Arche, Paris. 1974. Le Thlatre japonais aujourd'hui, La Re­naissance du livre, s. 1.

* 1. ARRIVnfe, M.
     1. MPour une thlorie des textes polyiso- topiques\*\*, Langages, N 31.
  2. ARTAUD, A.

1964a. CEuvres completes, Gallimard, Paris. 1964b. Le Th&tre et son double, Gallimard, "Idles\*\*, Paris 1938.

* 1. ARTIOU,U.

1972. Teorie della scena - dal Naturalismo al Surrealismo. I: Dei Meininger a Craig, Sanso- ni, Firenze.

* 1. ASLAN, O.

1963. L'Art du th&tre, Seghers (recueil de textes), Paris.

1. L'Acteur au XX sidcle, Seghers, Paris. 1977. uL\*improvisation, approche d'unjeu am­ateur", Revue d'esthltique, N1-2.
   1. ASLAN, O.; BABLET, D. (&L)

1985. Le Masque du rite au th&tre, CNRS, Paris.

* 1. ASTON, G. (el aL)

1983. Interazione, dialogo, convenzioni. II caso del testo drammatico, Clueb, Bologna.

* 1. AUaniisbuch des Theaters (&L M. Hurlimann,)

1966. Atlantis Verlag, Zurich/Freiburg.

* 1. ATTINGER, G.

1950. L'Erorit de la commedia dell\*arte dans le th&tre franqais, Librairie th&Urale, Paris.

* 1. AUBAILLY, J.-C

1976. Le Monologue, le dialogue et la sotie, Нопогё Champion, Paris.

* 1. AUBERT, С

1901. L\*Art mimique, RMeuriot, Paris.

* 1. AUBIGNAC (D'), F.-H.

1657. La Pratique du th&tre, 66. P. Martino, Champion, Paris 1927.

* 1. AUERBACH, E.

1969. Mimesis. La representation de la гёаШё dans la literature occidentale, Gallimard, Paris.

* 1. AUSTIN, J.-L.

1970. Quand dire, c'est faire, Seuil, Paris.

* 1. AVIGAL, S.
     1. Les Modalites du dialogue dans le dis­cours th&tral, thise III cycle, university de Paris III.
     2. "What do Brook's Bricks Mean ? To­ward a Theory of "Mobility" of Objects in Theatrical Discourse", Poetics Today, vol. II, N3.
  2. AVIGAL, S.; WEITZ, S.

1985. "The Gamble of Theatre: From an im­plied Spectator to the actual Audience", Poetics Today, vol. VI.

* 1. AUTRAND, M.

Le Cid et la classe de franqais, Cedic, Paris.

* 1. AZIZA, C; OLIVIERI, C; SCTRICK, R. 19/8. Dictionnaire des symboles et des themes littlraires, Nathan, Paris.

1978. Dictionnaire des types et des caractdres littlraires, Nathan, Paris.

* 1. BABLET, D.

1960. "Le mot decor est plrime", Revue d'es- thetique, tome XIII, fasc. 1. 1965. Le decor de theatre de 1870 & 1914, CNRS, Paris.

1. La Mise en sc£ne contemporaine (1887—1914), La Renaissance du livre, Paris.
   1. "Pour une mlthode d'analyse du lieu th^tral", Travail th^tral, N 6.
   2. "L'lclairage et le son dans l'espace thea- tral", Travail theStral, N13, octobre -dlcem- bre.

1975. Les Revolutions sclniques au XX siecle, Societe international d'art XX siecle, Paris. 1978. Collage et montage au theatre et dans les autres arts durant les annles vingt, La Cite, Lausanne.

* + 1. BADENHAUSEN, R. et ZIELSKE, H. (\*ds).

1972. Biihnenraume, Biihnendekorationen, Berlin.

* + 1. BADIOU, A
       1. Le Concept de module, Maspero, Paris.
    2. BAHKTINE, M.

1. L'CEuvrede Franqoisfobelaiset la cul­ture populaire au Moyen Age et sous la Re­naissance, Gallimard, Paris (original en russe: 1965).
   1. La Poltique de Dostoievski, Seuil, Paris.
      1. BALCERAN, E. et OSINSKI, Z.
         1. "Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie", Zagadmenia

Rodzajow Literackich, tome VIII, Zeszyt 2 (15).

* + 1. BALME, С

1. The Reformation of Comedy — Genre Critique in the Comedies of Odon von Hor- v£th, University of Otago Press.
   1. BAND-KUZMANY, K.
      1. Glossaiy of the Theatre in English, French, Italian and German, Elsevier, Am­sterdam.
   2. BANU, G.

1981. Bertolt Brecht ou le Petit contre le Grand, Aubier-Montaigne, Paris.

1. Le Costume de theatre dans la mise en sc£ne contemporaine, CNDP, Paris.

1984. Le Th£atre, sorties de secours, Aubier, Paris.

* 1. BANU, G^ UBERSFELD, A 1979. L'Espacetheatral, CNDP, Paris.
  2. BAR, F.

1960. Lc Genre burlesque en France au XVII si£cle. Etude de style, d'Artrey, Paris.

* 1. BARBA, E.

1. "Anthropologic thldtrale", Bouffon- neries, N4, janvier.

1982. L'Archipel du theatre, Contrastes Bouf- fonneries.

1. BARBA, E.; SAVARESE, N.
   1. L'Anatomie de l'acteur, Contrastes Bouffonneries.
2. BARKER, С

1977. Theatre Games. A New Approach to Drama Training, Eyre Methuen, London.

1. BARRAULT, J.-L.

1959. Nouvelles Reflexions sur le theatre, Flammarion, Paris.

1. BARRET, G.

1973. Pedagogie de l'expression dramatique, universite de Montreal.

1. BARRUCAND, D.
2. La Catharsis dans le theatre, la psycha- nalyse et la psychotherapie de groupe, Epi, Paris.
   1. BARRY, J.

1970. Dramatic Structure: the Shaping of Ex­perience, University of California Press, Ber­keley.

* 1. BARTHES, R.

1953. Le Degre zero de recriture, Seuil, Paris. 1957. Mythologies, Seuil, Paris. 1963. Sur Racine, Seuil, Paris.

1964. Essais critiques, Seuil, Paris. 1966a. introduction Д l'anatyse structural des r&its", Communications, N 8. Repris dans Po&ique du r&it, 1977. 1966b. Critique et vlritl, Seuil,Paris. 1970. S/Z, Seuil, Paris. 1973a. Le Plaisir du texte, Seuil, Paris. 1973b. "Diderot, Brecht, Einsentein", Revue d'esthdtique, vol. XXVI, fascicule 2-3-4. Re­pris dans BARTHES, 1982. 1975. Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, Paris.

1978a. Lecon, Seuil, Paris.

1978b. Pretexte: Roland Barthes (Cblloque de

Cerisy), UGE, Paris.

* + 1. Le Grain de la voix, Seuil, Paris.
    2. L'Obvie et l'obtus. Essais critiques П1, Seuil, Paris.

1984. Le Bruissement de la langue, Seuil, Paris.

* 1. BARTHES, R.; BERSANI, L; HAMON, Ph.; RIFFATERRE, M.; WATT, L

1982. Literature et гёаШё, Seuil, Paris.

* 1. BARTOLUCCI, G.

1968. La Scrittura scenica, Lerici, Roma.

* 1. BARTOLUCCI, G. et URSIC, G.

1977. Teatro-Provocazione, La Biennale di Venezia, Marsilio Editori.

* 1. BASSNETT, S.

1980. "An introduction to Theatre Semiotics", Theatre Quarterly, N 38.

* 1. BATAILLON, M.

1972. "Les Finances de la dramaturgie", Tra­vail th&tral,N7.

* 1. BATTCOCK, G4 NICKAS, R.

1984. The Art of Performance. A Critical An­thology, Dutton, New York.

* 1. BATY, G.

1945. "La mise en seine", Th&tre I, fiditions du Pavois, Paris.

* 1. BAUDELAIRE, С

1951. (Euvres completes, Gallimard, "La Plliade", Paris. (Enparticulier de l'essence du rire", 1855 et "R. Wagner et Tannhauser", 1861.)

* 1. BAUDRILLARD, J.

1968. Le Systdme des objets, Gonthier, Paris.

* 1. BAZIN, A

1959. Qu'est-ce que le cinlma?, fiditions du Cerf, Paris.

* 1. BEAUMARCHAIS (DE), J.-P^ COUTY, D.; REY, A

1. Dictionnaire des literatures de langue franqaise, Bordas, Paris, 3 vol.
   1. BECKERMAN, B.

1970. Dynamics of Drama, Alfred A. Knopf, New York.

1979. "Theatrical perception", Theatre Re­search International, vol. IV, N 3.

* 1. BECQ DE FOVQUltRES, L.

1881. Traits de diction et de lecture & haute voix, Charpentier, Paris. 1884. L'Art de la mise en scdne. Essai d'esthd- tique th&trale, Charpentier, Paris.

* 1. BEHLER, E.

1970. "Der Ursprung des Begriffs der tragi- schen Ironie", Arcadia, Band 5, Heft 2.

* 1. BELLEAU, A

1977. "Conditions d'une sociocritique", Libertl, N19.

* 1. BELLERT, I.
     1. "On a Condition of the Coherence of Texts", Semiotica, N 2.
  2. BENHAMOU, A-F.

1981. Britannicus par le Th&tre de la Sala- mandre, Solin, Pans.

* 1. BENHAMOU, M.; CARAMELLO, С (ed.) 1977. Performance in postmodern Culture, Coda Press, Madison.
  2. BENICHOU, P.

1948. Morales du Grand Steele, Gallimard, Paris.

* 1. BENJAMIN, W.

1928. Ursprung des deutschen Trauerspiels, in Schriften, traduction franqaise: Origine du Drame baroque allemand, Flammarion, Paris

1969. Ecrits sur Bertolt Brecht, Maspero, Paris.

1. BENMUSSA, S.

1974. "La dlrlalisation par la mise en sc£ne", L'Onirisme et l'insolite dans le th&tre fran- qais contemporain, P. Vernois, 66. Klinck- sieck, Paris.

1977. "Travail de scene, travail de r^ve", Revue d'esthltique, N1—2.

1. BENSKY, R.-D.
   1. Recherches sur les structures et la sym- bolique de la marionnette, Nizet, Paris.
2. BENTLEY, Е.

1957. In Search of Theatre, Vintage Books, New York.

1964. The Life of the Drama, Atheneum, New York.

1. BENVENISTE,E.

1966, 1974. Probldmes de linguistique g6n6- rale, Gallimard, Paris, 2 vol.

1. BERG, J.; RISCHSBIETER, H.
2. Welttheater, Braunschweig, Wester- mann.
   1. BERGALA, A.

s. d. Initiation & la slmiologie du r£cit en ima­ges, les Cahiers de l'audiovisuel, Paris.

* 1. BERGMAN, G.

1964. uDer Eintritt des Berufsregisseurs in das franzosische Theater", Maske und Kothurn, N3-4.

1966. "Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Buhne", Maske und Ko­thurn, N12.

1977. Lighting in the Theatre, Almqvist et Wiksell International, Stockholm.

* 1. BERGSON, H.

1899. Le Rire. Essai sur la signification du comique, PUF, Paris 1940.

* 1. BERNARD, M.
     1. L'Expressivitl du corps, J.-P. Delarge, Paris.
     2. uLes mythesde l'impiovisation th&trale ou les travestissements d'une th&tralitl nor­malise", Revue d'esthdtique, N1-2.

1980. "La voix dans le masque et le masque dans la voix", Traverses, N 20.

* + - 1. "Esquisse d'une thforie de la th&- tralitl d'un texte en vers & partir de l'exemp- le racinien" in Melanges pour J. Scherer, 1986.
         1. BETTETINI, G.

1975. Produzione del senso e messa in scena, Bompiani, Milano.

* + - * 1. BIAGINI, E.

1979. La Lettura — dair explication de textes alia semiotica letteria, Sansoni, Firenze.

* + - * 1. Biblioteca teatrale

N 20 ("Drama/Spettacolo").

* + - * 1. BICKERT, H.

1969. Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform, Marburger Beitrage zur Germanistik, vol. XXIII.

* + - * 1. BIRDWHISTELL, R.

1973. Kinesics and Context. Essays on Body- Motion Communication, Penguin University Press.

* + - * 1. BLANCHART, P.

1948. Histoire de la mise en sc£ne, PUF, Paris.

* + - * 1. BLOCH, E.

1. "Entfremdung et Verfremdung, aliena­tion et distanciation", Travail th&tral, N 11, printemps.
   1. BLUHER, K.

1971. uDie franzosischen Theorien des Dra­mas im 20. Jahrhundert", W. Pabst (£d.), Das modeme franzosische Drama, E. Schmidt Verlag.

* 1. BOAL, A.

1977. Th&tre de Горрптё, Maspero, Paris.

* 1. BODKIN, M.

1934: Archetypal Patterns in Poetiy, London.

* 1. BOGATYREV, P.

1938. "Semiotics in the Folk Theatre" et "Forms and Fonctions of Folk Theatre", in MAJEJKA, 1976a.

1971. "Les signes au th&tre", Po&ique, N 8.

* 1. BOLL, A.

1971. Le Th&tre total. 6tude poldmique, O. Perrin, Paris.

* 1. BOLLACK, U BOLLACK, M.

1986. Commentaire et traduction de (Edipe roi, Presses universitaires de Lille, 3 vol.

* 1. BONNAT, Y.

1982. L'£clairage des spectacles, Librairie th&trale, Paris.

* 1. BOOTH, w.

1961. The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press.

1. The Rhetoric of Irony, The University of Chicago Press.

1977. ^Distance et point de vue", Po&ique du rlcit, Seuil, Paris.

1. BORIE, M.
   1. "Anthropologia", Enciclopedia del tea­tro del 1900 (A. Attisani, £d.), Feltrinelli, Mi­lano.
   2. Mvthe et th&tre aujourd'hui: une qu6te impossible? Nizet, Paris.
   3. "Th&tre et anthropologie: l'usage de l'autre culture", Degrls, N 32.
2. BORIE, М.; ROUGEMENT (DE), УЦ SCHERER, J.

1982. Esthltique th&trale. Textes de Platon & Brecht, SEDES-CDU, Paris.

1. BOUCHARD, A.

1878. La Langue th&trale, Arnaud et Labat, Paris (Rlimp. Slatkine, 1982).

1. Bouflonnerles

1982. N 4 ("Improvisation. Anthropologic th&trale").

1. BOUGNOUX, D.

1982. "Questions de cadre", Journal du Th&tre national de Chaillot, N 9, ddcembre.

1. BOUISSAC, P.
2. La Mesure des gestes. Prol£gomdnes & la slmiotique gestuelle, Mouton, Paris-La Haye.

1976. Circus and Culture. A Semiotic Ap­proach, Mouton, Paris-La Haye.

* 1. BOURDIEU, P.

1979. La Distinction. Critiaue sociale du juge- ment, Editions de Minuit, Paris.

* 1. BOWMAN, W.P.-BALL, R.H.

1961. Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times, Theatre Arts Books, New York.

* 1. BRADBROOK, M.C

1969. Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, Cambridge University Press, Lon­don (premiere Edition 1935).

* 1. BRAINERD, В.; NEUFELDT, V.

1. "On Marcus'Method for the Analysis of the Strategy of a Play", Poetics, N10.
2. BRAUN, E.

1982. The Direction and the Stage: From Naturalism to Grotowski, Methuen, London.

1. BRAUNECK, M.

1982. Theater im 20. Jahrhundert, Rowohlt, Hamburg.

1. BRAY, R.

1927. La Formation de la doctrine classique, Nizet, Paris.

1. BRECHT, a

1951. Versuche (25, 26, 35), Heft, 11,

Suhrkamp, Frankfurt.

1961. Voir Theaterarbeit.

1963-1970. Petit Organon pour le th&tre

(1948-1954), L'Arche, Paris.

1967. Gesammelte Werke, Suhrkamp Verlag,

Frankfurt, 20 vol.

1972-1979. ferits sur le th&tre, L'Arche, Paris, 2 vol.

1976. Journal de travail, L'Arche, Paris.

1. BREMOND, С
   1. Loglque du r&it, Seuil, Paris.
2. BRENNER J.
3. Les Critiques dramatiques, Flamma- rion, Paris.
   1. BROOK, P.

1968. The Empty Space, Mc Gibbon and Kee, London (trad. l'Espace vide, Paris 1977).

* 1. BROOKS, P.
     1. "Une esthltique de 1'etonnement: le mllodrame", Po&ique, N19.
  2. BUCHNER, G.

1. Werke une Briefe, DTV, Frankfurt.
   1. B0HLER, K.

1934. Sprachtheorie, Fischer, Iena.

* 1. BURKE, K.

1944. The Philosophy of Literaiy Forms: Studies in Symbolic Action, New York, Vin­tage.

1. Language as Symbolic Action, Univer­sity of California Press, Berkeley.
2. BURNS, E.

1972. Theatricality. A Study of convention in the theatre and in social life, Harper and Row, New York.

1. CAGE, J.

1966. Silence, Cambridge, MIT Press.

1. Cahiers du XX sttcle
   1. N 6 ("La Parodie").
2. Cahiers RENAUD-BARRAULT
3. N96 ("Sc£ne, film, son...": articles de M. Kirby, G. Fink, E. Rohmer, S. Benmussa).
   1. CAILLOIS, R.

1958. Les Jeux et les hommes, Gallimard, Paris.

* 1. CALDERWOOD, J.
     1. Shakespearean Metadrama, University of Minnesota Press, Minneapolis.
  2. CAMPBELL, T.

1922. Hebbel, Ibsen and the Analytic Exposi­tion, Heidelberg.

* 1. CARLSON, M.

1. "The Semiotics of Character in the Drama" Semiotica, N 44,3/4.
2. Theories of the Theatre, Ithaca, Cornell University Press.

1985. "Semiotic and Nonsemiotic Perfor­mance", Modern Drama, Fall.

* 1. CAUNE, J.

1978. "L'analysede la representation th&trale apr£s Brecht , Silex, N 7. 1981. La Dramatisation, Edition des Cahiers Theatre Louvain, Louvain.

* 1. CHABERT, P.
     1. "Le corps comme matlriau dans la rep­resentation th^trale", Recherches poltiques, Klincksieck, Paris, vol. II.
        1. "La cation collective dans le th&t- re contemporain", La Creation collective (R. Passeron ed.), Gancier-Gulnaud, Paris.
        2. "Probldmatique de la repetition dans le th^tre contemporain", Creation et repeti­tion, Gancier-Guenaud, Paris.
           1. CHABROL, С

1973. Semiotique narrative et textuelle, La- rousse, Paris.

* + - * 1. CHAIKIN, J.

1972. The Presence of the Actor, Atheneum, New York.

* + - * 1. CHAILLET, J.

1971. "Rythme verbal et lythme gestuel. Essai sur l'oreanisation musicale du temps", Journal de psycnologie normale et pathologique, N1, janvier—mars.

* + - * 1. CHAMBERS, R.

1971. La Comedie au chateau, Corti, Paris. 1980. "Le masque et le miroir. Vers une thr­one relationnelle du theatre", Etudes litte- raires, vol. 13, N 3.

* + - * 1. CHANCEREL, L.

1954. L'Art de lire, reciter, parler en public, Bourrelier, Paris.

* + - * 1. Change

1968. Nl("Le montage").

* + - * 1. CHARLES, M.

Rhetorique de la lecture, Seuil, Paris.

* + - * 1. CHEVREL, Y.

1982. Le Naturalisme, PUF, Paris.

* + - * 1. CHIARINI, P.

1. Brecht, Luk4cs e il realismo, Laterza, Bari.
2. "Uecriture scenique brechtienne: style ou methode", Travail th&tral, N 4.
   1. CHKLOVSKI, V.

1965. "L'art comme procede" (1917), in TO­DOROV, 1965.

* 1. CHRISTOUT, M.-F.

1965. Le Merveilleux et le Theatre du Silence en France й partir du XVII si£cle, Mouton, Paris—La Haye.

* 1. CLARK, B.-H.
     1. European Theories of the Drama, Crown Publishers, New York.
  2. CLAUDEL, P.

1983. Reflexions sur la poesie, Gallimard, Paris.

* 1. COLE, D.

1. The Theatrical Event, Wesleyan Univer­sity Press, Middletown.
   1. COLLET, J.; MARIE, M.; PERCHERON, D.; SIMON, J.; P.-VERNET, M.

1977. Lecture du film, Albatros, Paris.

* 1. Communications

1964. N11 ("Le Vraisemblable").

1. N 8 ('\*L'analyse structurale du recit"). 1983. N 38 ("Enonciation et cinema").
   1. COMPAGNON, A.

1979. La Seconde Main ou le travail de la citation, Seuil, Paris.

* 1. COPEAU, J.

1959. "Le theatre populaire", Theatre popu-

laire, N 36,4 trimestre.

1974. Appels I, Gallimard, Paris.

1974—Йю4. Registres, I, II III. IV, Gallimard,

Paris.

* 1. COPFERMAN, E.

1969. Roger Planchon, La Cite, Lausanne.

* 1. COPPIETERS, F.

1981. "Performance and Perception", Poetics Today, vol. II, N3.

* 1. COPPIETERS, F.; TINDEMANS, C. 1977. "The Theatre Public. A Semiotic Ap­proach", Das Theater und sein Publikum, Institut fur Publikumsforschung, Akademie der Wissenschaft, Wien.
  2. CORNEILLE, P.

1660. Discours du podme dramatique.

* 1. CORNUT, G.

1983. La Voix, PUF, Paris.

* 1. CORTI, M.
     1. Principi della communicazione lettera- ria, Bompiani, Milano.
  2. CORVIN, М.

s. d. Le Theatre de recherche entre les deux

S

erres. Le laboratoire art et action, La Cite, tusanne.

* + 1. "Contribution & l'anatyse de l'espace scenique dans le theatre contemporain, Tra­vail th&tral, N 22, janvier. - mars.

1978a. "Analyse dramaturgique de trois expo­sitions", Revue de la Societe d'histoire du theatre, N 30.

1978b. "La redondance du signe dans le fonc- tionnement th&tral", DegnSs, N13 ("Theatre et s^miologie").

1980. Organon, Presses universitaires de Lyon ("Semiologieet theatre"). 1985. Modidre et ses metteurs en sc£ne d'au- jourd'hui. Pour une analyse de la representa­tion, Presses universitaires de Lyon.

* 1. COSNIER, J.

1. "Gestes et strategic conversationnelle", Strategies discursives, Presses universitaires de Lyon.
   1. COUTY, D^ REY, A (&L)
      1. Le Th^tre, Bordas, Paris.
   2. CRAIG, G.

1911. De Tart du theatre, Lieutier, Librairie theatrale, Paris, 1942.

1. Le Theatre en marche, Gallimard, Paris.
   1. Creation collective (La)
      1. (Groupe de recherche d'esthetique du CNRS, ed.) Clancier-Guenaud, Paris.
   2. Critique et creation littlraire en France au XVII siecle

1977. (Ouvrage collectif dans le cadre des col- loques internationaux du CNRS, N 557), CNRS, Paris.

* 1. CUBE (VON), F.

1. "Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik", Mathematik und Dichtune (ed. H. Kreuzer), Nymphenburger Verlag, Mun- chen.
2. CULLER, J.

1975. Structuralist Poetics, Cornell University Press, Ithaca.

1. CZAP6w,G.etC

1969. Psychodrama, РгбЬа Oceny, Warszawa.

1. DALLENBACH, L.

1977. Le Recit speculaire, Seuil, Paris.

1. DAUGHERTY, J.

1984. "Structures choregraphiques dans le Bourgeois jeentilhomme de Moli&re", French Studies in Southern Africa, N13.

1. DEAK, F.
   1. "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution", The Drama Review, vol. XX, N 4, t. LXXII, decembre.
2. DEBORD, G.

1967. La Societe du spectacle, Buchet-Chastel, Paris.

1. DECROUX, E.
2. Paroles sur le mime, Gallimard, Paris.
   1. Degr6s

1978. N13 ("Theatre et semiologie").

* + 1. N 24 ("Texte et societe").
    2. N 29 ("Modules theoriques").

1982. N 30 ("Performance/representation"). 1982. N31 ("Reception"). 1982. N 32 ("Sens et culture").

* 1. DELOCHE, J.

1. Des ambigui'tes du collage. Recherches a partir de deux spectacles de Roger Planchon, thise de III cycle, universite de Paris III.
   1. DEMARCY, R.

1973.6iements d'une sociologie du spectacle, UGE, Paris.

* 1. DE MARINIS, M.

1975. "Materiali bibliografici per una semioti- ca del teatro", Versus, N11. 1977. (Avec G. Bettetini) Teatro e communi- cazione, Guaraldi, Firenze. 1978 -1979. "Lo spettacolo come testo", Ver­sus, N21-22,2 vol.

1980. Mimo e Mimi, Casa Usher, Firenze. 1982. Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo, Bompiani, Milano. 1983a. Al Limite del teatro, Casa usher, Firenze.

1983b. "Semiotica del teatro: una disciplina al bivio?", Versus, N 34, janvier—avril.

* 1. DEMOUGIN, J. (&L)

1985. Dictionnaire historique, thematique et technique des litteratures, Larousse, Paris.

* 1. DERRIDA, J.

1967. L'&riture et la difference, Seuil, Paris.

* 1. DESCOTES, M.
     1. Le Public de theatre et son histoire, PUF, Paris.

1980. Histoire de la critique dramatique en France, Narr, Tubingen.

* 1. DHOMME, S.

1959. La Mise en scfcne d'Antoine 4 Brecht, Nathan, Paris.

* 1. DicUonnaire des personnages littlraires et drama tiques de tons les pays

1960. SEDE, Paris.

* 1. DicUonnaire international des termes littlralres, sous la direction de R. EscarpiL

1. Francke, Berne.
   1. DIDEROT, D.

1758. De la polsie dramatique, Larousse, Paris 1975.

1773. Le Paradoxe sur le comedien in (Euvres,

Gallimard, Paris 1951.

1962. (Euvres romanesques, Gamier, Paris.

* 1. DIETRICH, M. (&L)
     1. MBuhnenform und DramenfornT, Das Atlantisbuch des Theaters, Atlantis Verlag, Zurich.

1975. Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre — Mtee.jsn scdne'eh documenta­tion, recherche et enseignement, Otto Muller Verlag, Salzburg.

* 1. DINU, M.

1977. "How to estimate the Weight of Stage Relations", Poetics, vol. VI, N 3-4.

* 1. DODD, W.

1979. "Metalanguage and Character in Drama", Lingua e Stile, XIV, N1, mars. 1981. "Conversation, dialogue and exposi­tion", Strumenti critici, N 44, fdvrier.

* 1. DOLEZEL, L.

1985. "Le triangle du double", Poltique, N64.

* 1. DOMENACH, J.-M.

1. Le Retour du tragique, Gallimard, Paris.
   1. DORAT, C-J.

1766. La Declamation theatrale, Paris.

* 1. DORCY, J.

1958. A la recherche de la mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau, Cahiers de danse et de culture, Neuilly-sur-Marne. 1962. J'aime la mime, Denoel, Paris.

* 1. DORFLES, G.
     1. "Innen et aussen en architecture et en psychanalyse", Nouvelle Revue de psychana- lyse, N 9, printemps.
  2. DORT, В

1960. Lecture de Brecht, Seuil, Paris. 1967. Theatre public, Seuil, Paris.

1. Theatre гёе1, Seuil, Paris.
   1. "Les classlques ou la mltamorphpse sans fin", Histoire littlraire de la France, Edi­tions sociales, Paris.

1977a. "Un dge d'or. Sur la mise en sc£ne des classiques en France entre 1945 et 1960",

Revue de l'histoire litlraire de la France, vol. IV.

1977b. "Paradoxe et tentations de l'acteur con­temporain", Revue d'esthetique, 1977, N1 - 2. 1979. Th^tre en jeu, Seuil, Paris.

* + 1. "Un Jeu du temps. Notes prlmaturlts", Journal du Theatre national de Chaillot, N 8.
       1. DORT В.; NAUGRETTE-CHRISTOPHE, С

1984. "La representation theatrale moderne (1880-1980). Essai de bibliographie", Ca­hiers de la Biblioth£que Gaston Baty, I, universite de la Soibonne nouvelle.

* + - 1. Drama Review

1969. Tome XLII ("Naturalism revisited"). 1973. Tome LVII ("Russian Issue").

* + - 1. DUBOIS, Ph.
    1. L'Acte ohotographique, Nathan et Labor, Paris—Bruxelles.

1. DUCHEMIN, J.

1945. L'Agon dans la tragedie grecque, Paris.

1. DUCHET, С
   1. "Une ecriture de la sociabilite", Poetique, N16. .
2. DUCriET, С

1979. Sociofritique, Nathan, Paris.

1. DUCHET, C; GAILLARD, F.

1976. "Introduction to socio-criticism", Sub­stance, N15.

1. DUCROT, O.

1972. Dire et pas dire, Hermann, Paris.

* + 1. Le Dire et le dit, Minuit, Paris.

1. DUCROT, O.; TODOROV, T.

1972. Dictionnaire encyclopedique des scien­ces du langage, Seuil, Paris.

1. DUKORE, К
2. Dramatic Theoiy and Criticism, Greeks to Grotowski, Holt, Rinebart and Winston, New York.
   1. DULUN, С

1969. Се sont lesdieux qu'il nous faut, Galli­mard, Paris.

* 1. DUMUR, G. (Ы.)

1965. Histoire des spectacles, Gallimard, Paris.

* 1. DUPAVILLON, С

1970-1978. "Les lieux du spectacle", Archi­tecture d'aujourd'hui, N 10-11, 1970 et oc- tobre 1978.

* 1. DURAND, G.
     1. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris.
  2. DURAND, R.

1975. "Probldmes de l'analyse structurale et semiotique de la forme theatrale", in HELBO, 1975.

1980a. (R. Durand, Id.) La Relation th&trale, Presses universitaires de Lille. 1980b. MLa voix et le dispositif theatral", &udes litteraires, 13,3.

* 1. DORRENMATT, F. 1955-1966-1972. Theaterschriften und Reden, Arche, Zurich.
  2. DUVIGNAUD, J.

1965. L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comldien, Gallimard, Paris.

1. Spectacle et societe, Denoel, Paris.
   1. ECO, U.

1965. L'CEuvre ouverte, Denoel, Paris. 1973. "Trutto il mundo 6 attore", Terzoprog- ramma, N2—3.

* + 1. Trattato di semiotica generate, Bompia- ni, Milano.
    2. "Codice", Versus, N14.
    3. "Semiotics of Theatrical Performance", The Drama Review, XXI, 1.
    4. MPour une reformulation du concept de signe iconique, Communications, N29.

1980. The Role of the Reader, Indiana Univer­sity Press, Bloomington.

* 1. EISENSTEIN, S.

1. Le Film: sa forme, son sens, C. Bourgois, Paris.

1976-1978. La Non-Indiff^rente Nature, UGE, Paris, 2 vol.

* 1. ELAM, K.

1. MLanguage in the theatre", Substance, N 18-19 ("Theater in France, Ten Years of Research", Id. J. Flral).

1980. The Semiotics of Theatre and Drama, Methuen, London.

1984. Shakespeare's Universe of Dis- couse:Language-Games in the Comedies, Cambridge University Press.

1. ELIADE, M.

1963. Aspects du mythe, Gallimard, Paris. 1965. Le Sacrl et profane, Gallimard, Paris.

1. ELUS-FERMOR, U.

1945. The Frontiers of Drama, Methuen, Lon­don.

1. ELSE, G.

1957. Aristotle's Poetics: the Argument, Har- ward University Press, Cambridge.

1. Enclelopedia dello spettacolo

1954-1968. (6d S. d'Amico), Le Maschere, Roma.

1. Enciclopedia garzanti dello spettacolo 1976-1977. Garzanti Editore, Milano.
2. ENGEL, J.-J.

1788. Iddes sur le geste et Taction th&trale, Barrois, Paris (original allemand: 1785 — 1786).

1. ERENSTEIN, R. (£<L).

1986. Conference on Theatre and Television, F.I.R.T. et N.O. S. 0 paraftre).

1. ERLICH, V.
   1. Russian Formalism, Mouton, Paris-La Haye.
2. ERTEL, E.

1977. 'Elements pour une slmiologie du th^tre", Travail theatral, N 28 -29. 1983. ML'eiectronique & l'assaut du theatre", Journal du Theatre de Chaillot, N12. 1985. uLe metier de critique en question", Theatre public, N68.

1. ESCARPIT, R.

1967. L'Humour, PUF, Paris.

1. ESCARPIT, R. (^d.)
2. Dictionnaire international des termes litteraires (en cours), Francke, Berne.
   1. ESCHBACH, A

1979. Pragmasemiotik und Theater, Narr Ver- lag, Tubingen.

* 1. ESSLIN, M.

1962. The Theatre of the Absurd, Doubleday, New York.

* 1. Europe
     1. N 648, avril ("Le theatre par ceux qui le font").
  2. EVREINOFF, N.

1930. Le Theatre dans la vie, Stock, Paris.

* 1. F6RAL, J. (&L) 1977. Substance, N18-19.

1. "Writing and Displacement: Women in Theatre", Modern Drama, vol. XXVII, N4.
2. uPerformance et theatralite: le sujet de­mystify", Theatralite, ecriture et mise en scene, J. FtRAL, J. SAVONA, E. WALKER (ed.), Hurtubise, Montreal.
   1. FERGUSSON, F.

1949. The Idea of a Theatre, Doubleday, New York.

* 1. FERRONI, G. (Id.)

1981. La Semiotica e il doppio teatrale, Ligu- ori, Napoli.

* 1. FIEBACH, J.

1975. Von Craig bis Brecht, Henschelverlag, Berlin.

* 1. FIEGUTH, R.

1979. "Zum Problem des virtuellen Empfan- gers beim Drama", A. J. Van Hoik (Id.), Ap­proaches to Ostrowski, Kafka-Presse, Bremen.

* 1. FINTER, H.

1981. MAutour de la voix au theatre: voix de texte ou texte de Voix", Performance, textes et documents, С Pontbriand (dd.), Parachute, Montreal.

* 1. FISCHER-LICHTE, E

1979. Bedeutung — Probleme einer semioti- schen Hermeneutik und Asthetik, Narr Ver­lag, Munchen.

* + 1. Semiotik des Theaters, Narr Verlag, Tubingen, 3 vol.
    2. (6d) Das Drama und seine Inszenie- rung, Niemeyer, Tubingen
  1. FITZPATRICK, T.

1. "Playscript analysis, performance ana- lysis-toward a theorical model", Gestos, N2.
2. FLASHAR, H.

1974. "Aristoteles und Brecht", Poetica, 6. Band, Heft 1.

1. FLECNIAKOSKA, J.-L.

1961. La Formation de l'autorelieieux en Es- pagne avant Calderon (1550-1635), editions P. Dehan, Montpellier.

1. FONAGY, I.

1983. La Vive Voix, Payot, Paris.

1. FONTANIER, P.

1827. Les Figures du discours, Flammarion, Paris 1977.

1. FORESTIER, G.

1981. Le Theatre dans le theatre sur la scene fran^aise du XVII si£cle, Droz, Geneve.

1. FOUCAULT, M.

1966. Les Mots et les choses, Gallimard, Paris. 1969. L'Archeologie du savoir, Gallimard, Paris.

* 1. L'Ordre du discours, Gallimard, Paris.

1. FOURNEL, P (&L)

1982. Les Marionnettes, Bordas, Paris.

1. FRAISSE, P.

1957. Psychologie du temps, PUF, Paris.

1. FRANCASTEL, P.

1965. La Realite figurative, Gonthier, Paris. 1967. La Figure et le lieu, Gallimard, Paris.

1. Etudes de sociologie de Tart, Denoel- Gonthier, Paris.
   1. FRANCCEUR, L.

1980. Elements pour une theatrologie", Semiotica, vol. XXXI, N 3-4.

* 1. FREGE, G.

1892. "Sens et denotation" (Sinn und Bedeu­tung), Ecrits logiques et philosophiques, Seuil, Paris, 1971.

* 1. FRENZEL, E

1963. Stoff, Motiv und Symbolforschung, J.-B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

* 1. FREUD, S.

1900. LTnterpretation des r£ves, PUF, Paris

1905. Le Mot d'esprit et ses rapports avec Tinconscient, trad, fran^aise, Gallimard, Paris 1930; collection "Idees" (1976). 1969. Studienausgabe, Fischer Verlag, Frank­furt, 10 vol.

* 1. FREYTAG, G.

1857. Die Technik des Dramas, Darmstadt (13 ed. 1965).

* 1. FRYE, N.

1957. Anatomy of Criticism, Princeton University Press; trad, franqaise, Gallimard, Paris 1969.

* 1. FUMAROLU, M.

1. "Rhetorique et dramaturgic: le statut du personnage dans la tragedie classique", Revue d'histoire du theatre, N 3.
   1. GALE, R.
      1. "The fictive Use of Language", Philos­ophy, 46.
   2. GALIFRET-GRANJON, N.

1971. MLe figural gestuel", fitudes philoso­phiques, N 3.

* 1. GARDIN, J.-B.

1. Les Analvses de discours, Delachaux et Niestie, Neuchatel.
   1. GASPARRO, R.

1983. II testo e I'immaginario. Argomenti di semiotica theatrale, Mazzone, Palermo.

* 1. GASSNER, J.
     1. Directions in modern Theatre and Drama, Holt, Rinehart and Winston, New York.
  2. GAUTHIER, G.

1982. Vingt Lemons sur L'image et le sens, Edilig, Paris.

* 1. GAUVREAU, A.

1. Masques et theatres masques, CNDP, Paris.
   1. GEN KITE, G.
      1. Figures I, Seuil, Paris.
         1. Figures II, Paris П.
            1. Figures III, Seuil, Paris.

Mimologiques, Seuil, Paris.

"Genres\*, "types", "modes", Po&ique, N32.

Palimpsestes, Seuil, Paris.

GENOT, G.

"Tactique du sens", Semiotica, vol. YIII, N13.

GINESTIER, P.

1961. Le Th^tre contemporain, PUF, Paris.

GINISTY, P.

1982. La Faerie, гёimpression "Les introuva- bles", Paris.

GIRARD, R.

1968. R. M. Lenz, gen£se d'une dramaturgic du tragicomique, Klincksieck, Paris.

GIRARD, R.

1. La Violence et le sacr£, Grasset, Paris.
   1. GIRAULT, A.

1973. "Pourquoi monter un classique", la Nou- velle Critique, N 69, dlcembre. 1982. "Photographier le theatre", Theatre public, питёго special.

* 1. GISSELBRECHT, A.

1971. "Marxisme et thdorie de la litterature", la Nouvelle Critique, N 39 bis.

* 1. GITEAU, С
     1. Dictionnaire des arts du spectacle (fran- qais, anglais, allemand), Dunod, Paris.
  2. GODARD, С

1980. Le Theatre depuis 1968, Lattds, Paris.

* 1. GOETHE, F.W.

1970. Werkausgabe, Insel, Frankfurt, 6 vol.

* 1. GOFFMAN, E.

1959. The Presentation of Self in Eveiyday Life, Doubleday, New York.

1. Interaction Ritual. Essays on Face-to- Face Behavior, Doubleday, New York; trad, francaise: les Rites d'interaction, Minuit, Paris 1974.

1974. Frame Analysis, Penguin Books, Har- mondsworth.

* 1. GOLDBERG, R. L.

1979. Performance: Live Art 1909 to the Pre­sent, H. Abrams, New York.

* 1. GOLDMANN, L.

1955. Le Dieu cache, etude sur la vision tra&ique dans les Pensees de Pascal et dans le theatre de Racine, Gallimard, Paris.

* 1. GOLOMB, H.

1979. Enjambment in Poetry, Tel Aviv Porter Institute for Poetics and Semiotics.

* 1. GOMBRICH, E.

1972. L'Art et l'illusion, psychologie de la rep­resentation picturale, Gallimard, Paris.

* 1. GOMEZ, J. A

1968-1986. Scenogrammes. Textes dra- matiques de deuxteme generation, Investiga- ci6n teatrol6gica, Barcelona.

* 1. GOODMAN, N.

1. Languages of Art, Bobb Merrills, New York.
2. GOSSMAN, L.

1976. "The Signs of the Theatre", Theatre Re­search International, vol. II, N1, octobre.

1. GOUHIER, H.

1943. L'Essence du theatre, Flammarion, Paris (reedition 1968).

1952. Le Theatre et l'existence, Flammarion, Paris.

1958. L'CEuvre theatrale, Flammarion, Paris. 1972. "Theatralite", Encyclopedia Universalis, Paris.

1. GOURDON, A-M.

1982. Theatre, public, reception, CNRS, Paris.

1. GREEN, A
   1. "Oreste et (Edipe, essais sur la structure compare des mythes tragiques d'Oreste et d'CEdipe et sur la fonction de la tragedie", Entretiens sur l'art et la psychanalyse, Mou­ton, Paris-La Haye. Repris in: GREEN, 1969.
   2. Un ceil en trop. Le complexe d'CEdipe dans la tragddie, Editions de Minuit, Paris. 1982. Hamlet et Hamlet, Balland, Paris.
2. GREIMAS, А.

1966. Semantique structurale, Larousse, Paris.

1. Du sens, Seuil, Paris.
   1. (Id.) Essai de slmiotique poetique, La­rousse, Paris.
   2. "Les actants, les acteurs et les figures" in С CHABROL, 1973.
      1. Slmiotique et sciences sociales, Seuil, Paris.
      2. "La semiotique", La Linguistique, La­rousse, Paris.
         1. GREIMAS, A.; COURTfeS, J.

1979. Slmiotique. Dictionnaire raisonnd de la thlorie du langage, Hachette, Paris.

* + - 1. GRIMM, J.

1982. Das avantgardistische Theater Frank- reichs (1895-1930), Beck, Miinchen.

* + - 1. GRIMM, R.
         1. Deutsche Dramentheorien, Frankfurt, 2 vol.
      2. GRIVEL, С

1986. "Vinet-deux th£ses preparatioires sur la doxa, le reel et le vrai", Revue des sciences humaines, N 201.

* + - 1. GROSS, R.

1. Understanding Playscripts - Theory and Method, Bowling Green University Press.
   1. GROTOWSKI, J.

1971. Vers un th&tre pauvre, La Cite, Lau­sanne.

* 1. GUARINO, R.

1982a. "Le theatre du sens. Quelques remar- ques sur fiction et perception", Degrls, N 31,

ete.

1982b. La Traeedia e le macchine. Andromdde di Comeille eTorelli, Bulzoni, Roma.

* 1. GUESPIN, L.

1971. "Probiematique des travaux sur le dis­cours politique", Langages, N 23.

* 1. GULLI-PUGLXATI, P.

.1976.1 segni latenti — Scrittura come virtuali- td scenica in "King Lear", D'Anna, Messina- Firenze.

* 1. GUTHKE, K. S.

1961. Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomodie, Vandenhoeck, Gottingen. 1968. Die moderne Tragikomddie, Van­denhoeck, Gdttingen.

* 1. HALL, Т.Е.

1959. The Silent Language, Doubleday, New York; trad, franqaise: Mame, 1973. 1966. The Hidden Dimension, Doubleday, New York; trad, franqaise: Seuil, 1971.

* 1. HAMON, Ph.
     1. "Un discours contraint", Poetique, N16.
     2. "Analyse du r6cit", le Franqais moderne, N2, avril.

1977. "Pour un statut semiologioue du person- nage", Poetique du r&it, Seuil, Paris.

* 1. HANNA, J.-L.

. 1979. To dance is Human, University of Texas Press, Austin.

* 1. HARRIS, M.; MONTGOMERY, E

1. Theatre props, Motley-Studio Vista, London.
2. HARTNOLL, Ph. (Id.)

1983. The Oxford Companion to the Theatre, Oxford University Press, London.

1. HAVEL, V.

1977. "Specificita del teatro", in: BARTO- LUCCI.

1977. Paru originellement dans Divadlo, avril

1. HAYS, M.

1977. "Theater History and Practice: An Al­ternative View of Drama", New German Critique, N12.

1981. The Public and Performance, Ann Arbor, UMI Research Press. 1983. (6d.) Theater, vol. XV, N1 ("The Socio­logy of Theater").

1. HEFFNER, H.

1965. "Towards a Definition of Form in Drama", in ANDERSON, 1965.

1. HEGEL, F.W.

1832. Esthltique (traduction de S. Janklle- vitch), Aubier-Montaigne, Paris 1965. 1964. S&mtliche Werke, Stuggart.

1. HEIDSIECK, A.
2. Das Groteske und das Absurde im mo- dernen Drama, Kohlhammer, Stuttgart.
3. HEISTEIN, J.

1983. La Reception de l'ceuvre litteraire, Presse de l'universite de Wroclaw. 1986. Le Texte dramatique, la lecture et la sc^ne, Presse de l'universite de Wroclaw.

1. HELBO, A.

1975. (l3d.) Semiologie de la representation, Complexe, Bruxelles.

1979. (6d.) Le Champ slmiologiaue. Perspec­tives internationales, Complexe, Bruxelles. 1983a. Les Mots et les gestes. Essai sur le th^tre, Presses universitaires de Lille. 1983b. Slmiologie des messages sociaux, Edilig, Paris.

1986. (EdO Approches de l'oplra, Didier Erudition, Paris.

1. helbo, a; johansen, d^ pavis, p.; ubersfeld, a (ed.)

1986. Le Theatre, modes d'approche, Nathan, Bruxelles.

1. hernadi, p.
2. Beyond Genre, Cornell University Press.
   1. herzel, r.

1981. The Original Casting of Moltere's Plays, Ann Arbor, UMI Research Press.

* 1. hess-lCttich, e.

1981. (fid.) Multimedial Communication, Narr Verlag, Tubingen, 2 vol.

* + 1. Kommunikation a Is asthetisches Prob­lem, Narr Verlag, Tubingen.
    2. Zeichen und Schichten des Dramas und Theaters, E. Schmidt Verlag, Berlin.
  1. hildesheimer, w.

1960. uErlangener Rede fiber das absurde Theater", Akzente7.

* 1. hilgar, m.-f.

1. La Mode des stances dans le theatre tragique frangais, 1610—1687, Nizet, Paris.
2. hilzinger, к. h.

1976. Die Dramaturgie des documentarischen Theaters, Tubingen.

за. hink, w. (ed.)

1981. Geschichte als Schauspiel, Frankfurt.

* 1. hinkle, g.

1979. Art as Event, Washington.

* 1. hintze, j.

1969. Das Raumproblem im modernen deut- schen Drama und Theater, Elwert Verlag, Marburg.

* 1. Histoire des spectacles

1965. (G. Dumur, ed.), Gallimard, Paris.

* 1. hodgson, j.; richards, e.
     1. Improvisation, Eyre Methuen, London.
  2. hogendoorn, w.

1973. "Reading on a Booke. Closet Drama and the Study of Ibeatre Arts", Essays on Drama and Theatre (Melanges Benjamin Hunnin- gher), Moussault, Amsterdam-Anvers. 1976. Lezen en zien spelen, Karstens, Leiden.

* 1. HONZL, j.

1940. uPohyb divadelniho znaku", Slovo a slo- vesnost, 6 (trad, franqaise dans Travail thea­tral, N 4, juillet 1971: uLa mobilite du signe theatral"). Voir aussi dans MATEJKA, 1976a.

* 1. HOOVER, M.

1974. Meyerhold. The Art of Conscious Theater, University of Massachussetts Press, Amherst.

* 1. HOPPE, H.

1971. Das Theater der Gegenstande, SchSuble Verlag, Bensberg.

* 1. HORNBY, R.

1977. Script into Performance — A Structu­ralist View of Play Production, University of Texas Press, Austin.

* 1. HRUSHOVSKI, в.

1985. Presentation et representation dans la fiction litteraire", Litterature, N 57.

* 1. HUBLER, A

1973. Drama in der Vermittlung von Hand- lung, Sprache und Szene, Bonn.

* 1. HUGHES, G. E.; CRESSWELL, M.-j.

1968. An Introduction to Modal Logic, Methu­en, London.

* 1. HUGO, V.

1827. Preface de Cromwell.

* 1. HUIZINGA, j.

1938. Homo ludens: Essai sur la fonction so- ciale du jeu, trad, franqaise: Gallimard, Paris 1951.

* 1. HUTCHEON, L.

1. "Modes et formes du narcissisme litte­raire", Poetique, N 29.
2. "Ironie et parodie", Poetique, N 36. 1981. "Ironie, parodie, satire", Poetique, N 46.
   1. INGARDEN, R.

1931. Das literarische Kunstwerk, Tubingen, Niemeyen trad, franqaise: l'CEuvre d'art litte­raire, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983. 1949. "Les differentes conceptions de la verite dans l'oeuvre d'art", Revue d'esthetique, 2. 1971. "Les fonctions du langage au theatre", Poetique, N8.

* 1. INNES,C

1981. Holy Theatre: Ritual and the Avant- Garde, Gambridge University Press.

* 1. IONESCO, E.

1955. "Theatre et Antitheatre", Cahier des Saisons, N 2, octobre.

1962. Notes et contre-notes, Gallimard, Paris.

1966. Entretien aves Claude Bonnefoy, Bel- fond, Paris.

* 1. ISER, W.

1972. 'The Reading Process: a Phenomeno- logical Approach", New literaty History, N 3. 1975. "The Reality of Fiction; a Functionalist Approach to Literature", New Literary His­tory, vol. VII, N1.

* 1. ISSACHAROFF, M.

1981. "Space and Reference in Drama", Poetics Today, vol. II, N 3. 1985. Le Spectacle du discours, Corti, Paris. 1986a. (6d.) Performing Texts, University of Pennsylvania Press.

1986b. (Ed. avec A. Whiteside) On Referring in Literature, Indiana University Press, Bloomington.

1988. Le Discours comique, Corti, Paris.

* 1. IVANOV, N.

1977.'"Per une "semiografia" teatrale", in BARTOLUCCI, G.; URSIC, G. (ed.), 1977.

* 1. JACQUOT, J.

1960. (fed.) Rlalisme et polsie au theatre, CNRS,Paris.

1965. (fed.) Le Theatre tragique, CNRS, Paris. 1968. (fed.) Dramaturge et societe - Rap­ports entre l'ocuvre th&trale, son interpreta­tion et son public aux XVI et XVII si£cle, CNRS, Paris, 2 vol.

1972. "Sur la forme du masque jacobeen", Actes des jounces internationales d'etude du baroque, Montauban (5 cahier).

* 1. JACQUOT, J.; VEINSTEIN, A.

1957. La Mise en sc£ne des ocuvres du passe, CNRS, Paris.

* 1. JACQUOT, J.; BABLET, D.

1963. Le Lieu th&tral dans la societe mo­derne, CNRS, Paris.

* 1. JAFFRfe, J.

1974. "Th^tre et ideologie, note sur la drama­turgic de Moltere", Literature, N13.

* 1. JAKOBSON, R.

1963. Essais de linguistique generate, Seuil, Paris.

* + 1. "Visual and Auditory Signs", Selected Writings, Paris-La Haye, Mouton, vol. II.
  1. JAMESON, F.

1. The Prison-House of Language, Prince­ton University Press.

1981. The Political Unconscious, Methuen, London.

* 1. JANSEN, S.

1968. "Esquisse d'une theorie de la forme dra- matique", Langages, N12. 1973. "Qu'est-ce qu'une situation dra- matique?", Orbis Litterarum, XX-VIII, 4.

* + 1. "Le rdle de I'espace scenique dans la lecture du texte dramatique", in H. SCHMID et A. VAN KESTEREN (ed.), 1984.
  1. JAQUES, F.

1979. Dialogiques. Recherches logiques sur le dialoque, PUF, Paris.

1. L'Espace logique de l'interlocution, Dia­logiques II, PUF, Paris.
   1. JAQUES-DALCROZE, E

1919. Le Rythme, la musique et reducation, Foetisch Frdres, Lausanne (reed.: 1965).

* 1. JARRY, A.

1896. "De l'inutilite du theatre au theatre", Mercure de France, septembre. Repris dans Tout Ubu, Le Livre de Poche, Paris 1962.

* 1. JAUSS, H. R.

1970. Literaturgeschichte als Provokation, Suhrkamp, Frankfurt.

1977. Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I, Fink Verlag, Miinchen (trad, franqaise: Pour une esthetique de la reception, Gallimard, Paris 1978).

* 1. Jeu. Cahiers de theatre
     1. N 37 ("U photographie de theatre").
  2. JEAN, G.

1976. Le Theatre, Seuil, Paris.

* 1. JOHANSEN, D.

1. Voir HELBO (ed.), 1986.
2. JOLLES, A.

1972. Formes simples, Seuil, Paris.

1. JOMARON, J.

1981. La Mise en sc£ne contemporaine II: 1914-1940, La Renaissance du livre, Bruxel- les.

1. JOURDHEUIL, J.

1976. L'Artiste, la politique, la production, UGE, Paris.

1. JOUVET, L.

1954. Le Comedien desincarne, Flammarion, Paris.

1. JUNG, С

1937. "Uber die Archetypen", Gesammelte Werke, Zurich.

1. kannicht, r.

1976. "Handlung als Grundbeeriff der aristo- telischen Theone des Dramas , Poetica, N 8,

1. kant, e.

1790. Kritik der Urteilskraft, (ed. Vorlander), Hamburg 1959.

1. kantor, t.
2. Le Theatre de la mort. Textes rfunis par D. BABLET, L'Age d'Homme, Lausanne.
   1. kayser, w.

1960. Das Groteske in Malerei und Dichtung, Rowohlt, Hamburg.

* 1. keller, h.

1985. Biihnenbeleuchtung, Koln.

* 1. keller, w.

1976. BeitrSge zur Poetik des Dramas, Wis- senschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

* 1. kerbrat-orrechioni, c.

1980. L'finonciation. De la subjectivity dans le langage, A. Colin, Paris. 19Й. "Pour une approche pragmatique du dia- loque theatral", Pratiques, N 41, mars.

* 1. kernodle, g. r.

1945. From Art to Theatre. Form and Conven­tion in the Renaissance, Chicago.

* 1. kesteren (van), a; schmid, h. (ed.)
     1. Moderne Dramentheorie, Scriptor, Kronberg.

1984. Semiotics of Drama and Theatre, John Benjamins, Amsterdam.

* 1. kesting, m.

1959. Das epische Theater, Kohlhammer, Stuttgart.

1965. "Gesamtkunstwerk und Totaltheater", Vermessung des Labyrinths, Suhrkamp, Frankfurt.

* 1. kib£di-varga, a

1970. Rhltorique et literature, Didier, Paris.

1. "L'invention de la fable", Poetique, N 25. 1981 (ed.) Thlorie de la litterature, Picard, Paris.
   1. kipsis, с

1974. The Mime Book, Harper and Row, New York.

* 1. kirby, e. t.

1969. Total Theatre - A Critical Anthology, Dutton, New York.

* 1. KIRBY, M.

1965. Happenings — An illustrated Antho­logy, Dutton, New York. 1976. "Structural Analysis/structural Theory", The Drama Review, N20. 1982. "Nonsemiotic Performance", Modern Drama, vol. XXV, N1, March.

* 1. KLEIN,M.

1984. "De la th&tralisation comme travail du rythme", Le Rythme, Colloque d'Albi, vol. I.

* 1. KLEIST, H. (VON).

1810. "Uber das Marionettentheater", Werke und Briefe, Aufbau Verlag, Berlin 1978.

* 1. KLIER, H.
     1. Theaterwissenschaft im deutschspra- chigen Raum, Wissenschaftliche Buchgesell­schaft, Darmstadt.
  2. KLOPFER, R.

1. "Fluchtpunkt Rezeption", Bildung und Ausbildung in der Romania, R. Klopfer (dd.), vol. I.
   1. "Zu den Grundlagen des "dialogischen Prinzips" in der Literatur", Romanistische Zeitschrift fur Literaturgeschichte, N 3-4.
      1. KLOTZ, V.

1969. Geschlossene und offend Form im Drama, Hanser, Munchen. 1976. Dramaturgie des Publikums, Hanser, Munchen.

* + 1. KLflNDER, J.

1971. Theaterwissenschaft als Medienwissen- schaft, Ludke Verlag, Hamburg.

* + 1. KNOPF, J.
       1. Brecht Handbuch, Metzler, Stuttgart.
    2. KNUDSEN, H.

1971. Methodik der Theaterwissenschaft, Kohlhammer, Stuttgart.

* + 1. Kodikas/code

1984. Vol. VII, N 1-2 ("Le spectacle au plu- riel", P. Delsemme, A. Helbo, &!.).

* + 1. KOMMEREL, M.

1940. Lessing und Aristoteles. Untersuchung uber die Theorie der Tragodie, Frankfurt.

* + 1. KONIGSON, E.

1969. La Representation d'un nmtere de la Passion a Valenciennes en 1547, CNRS, Paris. 1975. L'Espace theatral medieval, CNRS, Paris.

* + 1. KOTT, J.

1965. Shakespeare, notre contemporain, Ma­rabout Universite, Verviers.

* + 1. KOURILSKY, F.

1971. The Bread and Puppet Theatre, La Cite, Lausanne.

* + 1. KOWZAN, T.

1. "Le signe au theatre", Diogtne, vol. LXI.
   1. "L'art du spectacle dans un systdme general des arts", Etudes philosophiques, jan- vier.
      1. Litterature et spectacle, Mouton, La Haye-Paris.
      2. "L'art en abyme", Diogdne, N 96, oc- tobre-decembre.
         1. "Les trois Impromptus: МоНёге, Girau- doux et Ionesco face & leurs critiques", Revue d'histoire du theatre, N 3.
            1. "Iconographie-iconologie theatrale: le siene iconique et son referent", Diogdne, N130, avril— juin.

KREJCA, O.

"L'acteur est-il un singe savant dans un systdme de signes ferme?", Travail theatral, N1, octobre—decembre.

KRISTEVA, J.

1. Semiotiki. Recherches pour une semana- fyse, Seuil, Paris.

1972-1973. "Le sujet en procds", Tel Ouel, N 52 et 53.

* 1. KRUGER, L.
     1. Translating (for) the Theatre: The Ap­propriation, Mise en scdne and Reception of Theatre Texts, These de Ph. D., Cornell University.
  2. KRYSINSKI, W.

1978. "Entre l'ethique du langage et la gram- maire generative: le systdme semiotique de Thomas Pavel", Semiotica, N 23,3-4.

1. "Semiotic Modalities of the Body in Modern Theater", Poetics Today,vol. II, N 3.
2. "Changed Textual Signs in Modern Theatricality^ Modern Drama, vol. XXXV, N1.
   1. LABAN, R.

1960. The Mastery of Movement, Macdonald et Evans, London.

* 1. LA BORDERIE

1973. "Sur la notion d'iconicite" et (avec A. Le Galloc'h) "L'iconicite de la representation et de revocation dans le theatre classique", Messages, N 4.

* 1. LABORIT, H.

1981. "Le geste et la parole. Le theatre vu dans l'optique de la biologie des comportements", Degr&, N 29.

* 1. LA BRUYfeRE (DE), J.

1934. (Euvres completes (ed. J. Benda), Galli­mard, Paris.

* 1. LAGRAVE, H.
     1. "Le costume de theatre: approche semi- ologique", Messages, N 4.

1975. "Du c6te du spectateur temps et percep­tion theatrale", Discours social, N 5.

* 1. Langages

1968. N10 ("Pratiques et langages gestuels").

* 1. LANGER, S.

1953. Feeling and Form, Scribner\*s, New York.

* 1. Langue fran^alse

1982. N 56, dec. (ed. H. Meschonnic, "Le iyth- me et le discours").

* 1. LARTHOMAS, P.

1972. Le Langage dramatique, A. Colin, Paris.

* 1. LAUSBERG, H.

1960. Handbuch der literarischen Rhetorik, Max Huber Verlag, Munchen.

* 1. LAYER, J.

1964. Costume in the Theatre, George and Harrap, London.

* 1. LEBEL, J.-J.

1. Le Happening, Denoel, Paris.
   1. LECOQ, J.
2. "Le mouvement et le theatre", Atac-In- formations, N13, decembre.
3. LE GALLIOT, J.
   1. "La scdne et Г autre sc&ne", Psychanatyse et laneige litteraire. Theorie et pratique, Na­than, Paris.
4. LEHMANN, H. T^ LETHEN, H.
5. Bertolt Brechts "Hauspostille". Text und kollektives Lesen, Metzler, Stuttgart.
   1. LEPSCHY, G.

1967. La Linguistique structurale, Payot, Paris.

* 1. LEROI-GOURHAN, A.
     1. Le Geste et la parole, Albin Michel, Paris, 2 vol.
  2. LESSING, E

1767. Dramaturgie de Hambourg, (trad, fran- qaise 1885).

* 1. LEVIN, S.

1962. Linguistic Structures in Poetry, Mouton, Paris-La Haye.

* 1. LEVI-STRAUSS, С.

1958. Anthropologic structural, Plon, Paris.

* 1. LEVITT, R. M.

1971. A Structural Approach to the Analysis of Drama, Mouton, Paris-La Haye.

* 1. LINDEKENS, R.

1976. Essai de slmiotique visuelle, Klinck- sieck, Paris.

* 1. LINDENBERGER, H.

1. Historical Drama - The Relation of Literature and Reality, the University of Chi­cago Press.
   1. Ltngiiistique et Slmiologie
2. N 2 ("L'ironie").
3. LIOURE, M.

1973. Le Drame de Diderot & Ionesco, A. Colin, Paris.

1. Literature.

1985. N 57 ("Logiques de la representation").

1. LOCKEMANN, W.

1973. Lyrik-Epik-Dramatik, Hain, Meisen- heim.

1. LOTMAN, Y.

1973. La Structure du texte artistique, Galli­mard, Paris.

1. LOUYS, M.

1967. Le Costume, pourquoi et comment? Re­naissance du livre, Bruxelles.

1. LUKACS,G.

1914. uDie Soziologie des modernen Dramas", Archiv fur Sozialwissenschaft. Repris dans Gesammelte Werke, Luchterhand Verlag. 1956. Le Roman historique, Payot, Paris. 1965. 1960. La Signification pr&ente du r£alisme critique, Gauimard, Pans.

* 1. Probldmes du r^alisme, L'Arche, Paris.

1. LYONS, J.
2. Semantics, Cambridge University Press (2 vol.).
3. LYOTARD, J.-F.

1971. Discours, Figure, Klincksieck, Paris. 1973. uLa dent, la paume", Des dispositifs pul- sionnels, UGE, Paris.

1. MACHEREY, P.

1966. Pour une th^orie de la production littl- raire, Maspero, Paris.

1. MAINGUENEAU, D.
2. Initiation aux rndthodes de l'analyse du discours, Hachette, Paris.
   1. MAN (DE), P.

1971. Blindness and Insight; Essays in the Rhetoric of Contemporary criticism, Oxford University Press, New York.

* 1. MANCEVA, D.
     1. "Considerations sur l'analyse du texte dramatique contemporain", Philologia, N12-13, Sofia.
  2. MANN, Th.

1908. "Versuch uber das Theater", Gesam­melte Werke, vol. X, Fischer Verlag 1974 (trad, franqaise: "Essai sur le theatre", Cahiers Renaud-Barrault, octobre 1978.

* 1. MANNONI, O.

1969. "L'illusion comique ou le theatre du point de vue de Timaginaire", Cies pour l'im- aginaire, Seuil, Paris.

* 1. MARCEAU, M.

1974. M. Marceau ou l'aventure du silence. Interview de G. et T. Verriest-Lefert, Desciee de Brouver, Paris.

* 1. MARCUS, S.

1. Mathematische Poetik, Athenaum, Frankfurt.
2. uStrategie des personnages dra- matiques", in HELBO, 1975.
   1. MARIE, M.

1977. "Montage", in COLLET et al., 1977.

* 1. MARIN, L.

1985. "La semiotique du corps", Encyclopedia Universalis, Paris.

* 1. MARMONTEL, J.-F.

1763 -1787. figments de litterature, Nee de la Rochelle, Paris, 6 vol.

* 1. MARRANGA, К (\*d.)

1977. The Theatre of Images, Drama Book Specialists, New York.

* 1. MARTIN, J.
     1. "Ostension et communication thea­trale", Litterature, N 53, fevrier.
  2. MARTIN, M.

1977. Le Langage cinematographique, fidi- teurs franqais reunis, Paris.

* 1. MARTINET, A

1967. figments de linguistique generate, A. Colin, Paris (2 ed. 1970).

* 1. MARTY, R.

1982. "Des trois icfaes aux trois symboles", Degree, N 29.

* 1. MARTY, R; BURZLAFF, W.; BRUZY, C; RETHORE, J.; PERALDI, F.

1980. "La semiotique de C. S. Peirce", Lan­gages (numlro special sur Peirce), juin.

* 1. MARX, It; ENGELS, F.

1967. Uber Kunst und Literatur, Berlin, Dietz Verlag (2 vol.). (Notamment "Die Sickingen, Debatte", 1859. Trad, franqaise in Corre- spondance Marx-Engels, Editions sociales, tome V, Paris 1975, lettres du 19 avril au 18 mai.)

* 1. MATEJKA, L.

1976. Sound, Sign and Meaning-Quinquage- naiy of the Prague Linguistic Circle, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

* 1. MATEJKA, U TITUNIK, L

1976. Semiotics of Art: Prague School Con­tributions, МГГ Press, Cambridge.

* 1. MATHERS, P. W.

1. "Extending the Couragemodell: com­puter aided design and theatre work", com­munication au Congres Internacional de Theatre a Catalunya.
   1. MATHIEU, M.

1974. "Les acteurs du recit", Poetique, N19.

* 1. MATHIEU-COLAS, M.

1. "Frontidres de la narratologie", Poetique, N65.
2. MAURON, С

1963. Des metaphores obsedantes au mythe personnel. Introduction & la psychocritique, J. Corti, Paris.

1. MAUSS, M.

1936. "Les techniques du coips", Journal de psychologie, N 3-4, XXXII, 15 mars-15 avril.

1. McAULAY, G.

1984. "Freedom and Constraint: Reflections on Aspects of Film and Theatre", Aulla XXII, Canberra, Australian National University.

1. MEHLIN, U.

1969. Die Fachsprache des Theaters. Eine Un- tersuchung der Terminologie von Biihnen- technik, Schauspielkunst und Tbeaterorgani- sation, Padagogischer Verlag Schwann, Dus- seldorif.

1. MELEUC, S.

1969. "Structure de la maxime", Langages, N13.

1. MELROSE, S.
   1. Une analyse fonctionnelle systemique de deux mises en scene de "No Man's Land" (Planchon et Hall), th£se III cycle, universite Paris III.
2. MERKER, P.; STAMMLER, W. (\*<L) 1955. Voir Reallexikon der deutschen Lite- raturgeschichte, 4 vol.
3. MESCHONNIC, H.

1982. Critique du iythme. Anthropologic his­torique du langage, Lagrasse, Verdier.

1. METZ, Ch.

1977. Le Signifiant imaginaire, UGE, Paris.

1. MEYER-PLANTUREUX, С
2. "Les metamorphoses de la photo de theatre", Art-Press, N 79.
   1. MEYERHOLD, V.

1963. Le Theatre theatral, Gallimard, Paris. 1969. Meyerhold on theatre (E. Braun, ed), Hill and Wang, New York. 1973-1975-1980. Ecrits sur le theatre, La Cite- L'Age d'Homme, Lausanne.

* 1. MIC, С

1927. La Commedia deU'arte, feditions de la Pieiade, Paris.

* 1. MICHAUD, G.

1957. L'CEuvre et ses techniques, Nizet, Paris.

* 1. MICHOT, J.

1974. "Un concept frappe de suspicion: l'Ab- bildung", Revue des sciences humaines, N154.

* 1. MIKAIL, E H.

1972. Comedy and Tragedv: a Bibliography of Critical Studies, Whiston, New York.

* 1. MILLER, J.

1972. "Non-verbal Communication", R. A. Hinde (ed.), Non-verbal Communication, London.

* 1. MILLER, J. G.

1977. Theatre and Revolution in France since 1968, French Forum, Lexington.

* 1. Moderne Drama

1982. Vol. XXXV, N1 ("Theoiy of Drama and Performance").

* 1. MOHOLY-NAGY, L.; SCHLEMMER, O.

1925. Die Buhne im Bauhaus, Bauhaus Biicher.

* 1. MOLES, A.; ROHMER, E

1972. Psychologie de l'espace, Castermann, Paris.

* 1. MOLES, А.

1973. (fid.) La Communication et les massme- dia, Marabout, Verviers.

* 1. MONOD, R.

1977a. Les Textes de theatre, CEDIC, Paris. 1977b. "Les dramaturgies emboftles", Travail theatral, N 27, avril-juin. 1983. (fid.) Jeux dramatiques et pedagogie, Edilig, Paris.

* 1. MOREL, J.

1968. La Tragddie, A. Colin, Paris.

* 1. MORENO, J.-L.

1965. Psychothlrapie de groupe et psycho- drame, PUF, Paris.

* 1. MORRIS, Ch.

1971. Writings on the general Theory of signs, Mouton, La Haye.

* 1. MORVAN DE BELLEGARDE

1702. Lettres curieuses de litterature et de morale, Guignard, Paris.

* 1. MOUNIN, G.

1970. Introduction & la slmiologie, fiditions de Minuit, Paris.

* 1. MOUSSINAC, L.

1948. Traite de la mise en scene, Librairie centrale des Beaux-Arts, Paris.

* 1. MRLIAN, R. (6L)

1981. Te6ria dramatickych umeni, Tatran, Bratislava.

* 1. MUKAROVSKY, J.
     1. "L'intonation comme facteur du rythme poetique", Archives neerlandaises de Phone- tique experimentale, N8—9. (Trad, anglaise: J. Burbank-P. Steiner (ed.) The Word and the Verbal Art, Yale University Press, 1977.)
     2. "L'art comme fait semiotique", Actes du huiti£me congrds international de philosophie & Prague. (Repris dans Poetique, N 3,1970.) 1941. "Dialog a monolog", Kapitoly z Ceske poetiky, vol. I, Praha (trad, anglaise dans J. M. 1977).
        1. The Word and Verbal Art (ed. J. Bur- bank et P. Steiner), Yale University Press, New Haven.
        2. Structure, Sign and Function (ed. J. Bur- bank et P. Steiner), Yale University Press, New Haven.
           1. NADIN, M.

1978. "De la condition semiotique du theatre", Revue roumaine d'histoire de Part, XV.

* + - * 1. NATEW, A

1971. Das Dramatische und das Drama, Fried- rich Verlag, Velber.

* + - * 1. NELSON, R.

1958. Play within the Play, Yale University Press, New Haven.

* + - * 1. NICOLL, A

The Theatre and dramatic Theory, Bar­nes & Noble, New York.

The World of Harlequin - A Critical Study of the Commedia delPArte, Cambridge University Press.

* + - * 1. NIETZSCHE, F.

1872. "Die Geburt der Tragodie", Werke in zwei Banden, С Hanser, Munchen 1967. Trad, franqaise: Gallimard, Paris 1977.

* + - * 1. OBREGON, O.

1983. "The University cldsico in Chile", Theater, vol. XV, N1.

* + - * 1. OGDEN, 11; RICHARDS, I. A

1923. The Meaning of Meaning, Harcourt, London and New York.

* + - * 1. OLSON, E.

1968a. "The Elements of Drama: Plot", Per­spectives on Drama (J. Calderwood, ed.), Ox­ford University Press.

1968b. The Theory of Comedy, Indiana University Press, Bloomington.

* + - * 1. Organon 80

1980. Semiologie et theatre (M. Corvin, ed.), Presses de l'universite de Lyon.

* + - * 1. ORLANDO, F.

1971. Lettura freudiana della "Phedre", Einaudi, Torino.

* + - * 1. OSOLSOBE, L

1967. Muzikdl je, kdyz..., Supraphon, Praha. 1974. Divaldo, ktere mluvf, spfva a tancf, Supraphon, Praha.

1976. "On Ostensive Communication", Kon- ference о hybernetice, Listopad, Praha. 1980. "Cours de theatristique generate", in J. Savona, ed., 1980.

* + - * 1. Oxford Companion to the Theatre (ed. P. Hartnoll)

1957-1983. (2 ed.), Oxford University Press.

* + - * 1. PAGNINI, M.

1970. "Per una semiologia del teatro classico", Strumenti critici, N12.

1980. Pragmatica della letteratura, Sellerio, Palermo.

* + - * 1. PALMIER, J.-M.

1979—1980. L'Expressionnisme et les arts, Payot, Paris, 2 vol.

* + - * 1. PANDOLFI, V.

1957-1961. La Commedia delPArte, Firenze, 6 vol.

1961. Regia e registi nel teatro moderno, Ca- pelli, Universale Capelli. 1969. Histoire du theatre, Marabout Univer­sity, Verviers, 5 vol.

* + - * 1. PASCADI, I.

1. "L'acte de reception du spectacle", Revue roumaine d'histoire de Tart, tome XI.
   1. PASSOW, W.

1971. Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I, Kitzinger, Munchen.

* 1. PATSCH, S.
     1. Vom Buch zur Biihne, Innsbruck.
  2. PATERSON, J.

1982. "L'autorepresentation: formes et dis­cours", Texte, N1.

* 1. PAUL, A.

1. "Theater als Kommunikationsprozess", in KLIER, 1981.
   1. PAVEL, T.

1976. La Syntaxe narrative des tragedies de Corneille, Klincksieck, Paris.

* 1. PAVIS, P.
     1. Probiemes d'une semiologie du theatre, Semiotica, 15:3.

1976a. Probl^mes de semiologie theatrale, Presses de l'Universite du Quebec, Montreal. 1976b. "Theorie du theatre et semiologie: sphere de l'objet et sphere de l'homme", Semi­otica, 16:1.

1978a. "Remarques sur le discours th&tral", Denes, N13, printemps. 1978b. "Mise au point sur le gestus" Silex, N 7. 1978c. "Des semiologies th&trales", Travail th&tral, N 31.

1978d. "D^bat sur la semiologie du theatre",

Versus, N 21, septembre.

1979a. "II discorso de la critica teatrale",

Quaderni di Teatro, N 5.

1979b. "Notes towards a semiotic analysis",

The Drama Review, T84, december,

1980a. "Dire et faire au theatre. Sur les stances

du Cid", in J. SAVONA (ed.), 1980.

1980b. Dictionnaire du theatre. Termes et concepts de l'analyse theatrale, feditions so­ciales, Paris.

1980c. "Vers une esthdtique de la reception th^trale. Variations sur quelques relations", R. DURAND (6d.) 1980a, la Relation tar­trate, Presses de l'universite de Lille. 1980d. "Le discours du mime", in DE MARINIS, 1980.

1980e. "Toward a Semiology of Mise en Scene" Conference on The Theory of Theatre, University of Michigan, 17—19 avril (repris dans 1982b).

1981a. "Problems of a Semiotics of Gesture", Poetics Today, II, 3.

1981b. "Reflexions sur la notation theatrale", Revue d'histoire du theatre, N 4. 1982a. Voix et images de la scene. Essais de semiologie theatrale, Presses universitaires de Lille (2 edition: 1985e). Reprend notamment 1978a, 1978b, 1978d,1979a, 1979b, 1980a, 1980c, 1981a, 1981b.

1982b. Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre, Performing Arts Journal Publications, New York. 1983a. "Production et reception au theatre: la concretisation du texte dramatique et specta- culaire", Revue des sciences humaines, N189, 1983-1.

1983b. "Du texte a la scene: un enfantement difficile", communication & la Conference "Scene, Signe, Spectacle", avril 1983, Forum Modernes Theater, 1986, N 2. 1983c. Marivaux a l'epreuve de la scene, these d'6tat, universite Paris III. (Abrege en 1986a). 1984a. "Du texte й la mise en scene: l'histoire traveisee", Kodikas/Code, vol. VII, N1-2. 1984b. "De l'importance du iythme dans la mise en scene", communication & la Con­ference sur le texte dramatique, la lecture et la scene. (Repris en 1985e et in Heistein, 1986.) 1985a. "Le theatre et les medias: speciflcite et interferences", A. HELBO et al. (ed.) 1986. 1985b. "Questions sur un questionnaire", in A. HELBO et al. (ed.) 1986. 1985c. "Commentaires et edition de La Mouette", Le Livre de Poche", Paris. 1985d. "La reception du texte dramatique et spectaculaire: les processus de fictionnalisa- tion et d'ideologisation", Versus, N 41 (repris en 1985e).

1985e. Voix et images de la scene. Pour une semiologie de la reception, Presses universi­taires de Lille (seconde edition augmentee de 1982a).

1986a. Marivaux a l'epreuve de la scene, Pub­lications de la Sorbonne, Paris. 1986b. Pavis, P.; Ubersfeld, A.; Johansen, D.; Helbo, A. (ed.) Theatre. Modes d'approches, Paris.

1987. Semiotik der Thcaterrczeption, Tubing­en, Narr Verlag.

* 1. PEIRCE,C.

1978. fierits sur le signe (textes rassembies, traduits et comments par G. Deledalle), Seuil, Paris.

* 1. PERCHERON, D.

1977. "Dtegise", in COLLET et al., 1977.

* 1. PFISTER, M.

1973. uBibliographie: Theorie des Komischen, der Komodie und der Tragikomddie (1943- 1972)", Zeitschrift fur franzosische Sprache und Literatur, N 83.

1. Das Drama, Fink Verlag, Munchen.
2. "Kommentar, Metasprache und Meta- kommunikation im Hamlet", Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft, West. 1985. Mfiloquence is action: Shakespeare und die Sprechakttheorie", Kodikas/Code, vol. VIII, N3-4.
   1. PIEMME, J.-M.

1984. Le Souffleur inquiet, Alternatives th 6&- trales, N 20-21, Ateliers des Arts, Bruxelles.

* 1. PIERRON, A
     1. "La sclnographie: decor, masques, lu- mteres...", le Theatre (ed. A. Couty, et A. Rey), ed. Bordas, Paris.
  2. PIGNARRE, R.

1. Histoire de la mise en scdne, PUF, Paris.
   1. PILBROW, R.

1970. Stage Lighting, Studio Vista, London.

* 1. PISCATOR, E.

1962. Le Theatre politique, L'Arche, Paris.

* 1. PLADDOT, D.
     1. "The Dynamics of the Sign System in the Theatre", E. Hess-Luttich, 1981, vol. II.
  2. PLATON

389 -369 avant J.-C.La Republique (Livre 111,1).

* 1. POERSCHKE, K.

1952. "Vom Applaus", Mimus und Logos. Eine Festgabe fur С Niessen, Verlag Lecnte.

* 1. PORTNER, P.

1972. Spontanes Theater, Kiepenheuer und Witsch, iC61n.

* 1. Poetlca

1. Band 8, Heft 3-4 ("Dramentheorie, Handlungstheorie").

16»

1. Poetics
   1. Vol. VI, N 3-4 ("The formal Study of the Drama").
2. Poetics Today

1981. Vol. II, N3 ("Semiotics and Theater", R. Amossy, ed.).

1. Poetique

1973. N16 ("Le discours realiste").

1. N 36 ("L'ironie").
   1. Poetique du r£cit

1977. (Articles de R. Barthes, W. Kaiser, W. Booth, Ph. Hamon), Seuil, Paris.

* 1. POLTI, G. .

1895. Les Trente-Six Situations dramatiques, Mercure de France.

* 1. POUGIN, A

1885. Dictionnaire du theatre, Firmin-Didot, Paris.

* 1. PRADIER, J.-M.

1985. "Bio-logique et semio-logique", Degres, N42-43, ete-automne.

* 1. Pratiques
     1. N15-16, juillet ("Theatre").
        1. N 24, aoOt ("Theatre").
           1. PRATT, M.-L

Towards a Speech Act Theoiy of Lite- raiy Discourse, Indiana University Press, Bloomington.

* + - * 1. PRIETO, L.

1966a. Messages et signaux, PUF, Paris. 1966b. "La semiologie", le Langage, Galli­mard, Paris.

* + - * 1. PRINCE, G.

1. A Grammar of Stories. An introduction, Mouton, Paris-La Haye.
   1. Princeton encyclopedia of poetry and poetics
2. (fid. A. Preminger), Princeton Univer­sity Press.
3. PROCHAZKA, M.

1984. "On the Nature of the Dramatic Text", in Schmid et A. van Kesteren (ed.), 1984.

1. PRONKO, L.-C.

1963. Theatre d'avant-garde, Denoel, Paris.

1. PROPP, W.

1965. Morphologie du conte, Seuil, Paris. (Pa- rution en russe: 1929.)

461

1. PUTZ, P.
   1. Die Zeit im Drama, Vandenhoeck und Ruprecht, Gottingen.
2. QUERfe, L.

1982. Des miroirs Equivoques. Aux origines de la communication moderne, Aubier, Paris.

1. Raison present\*

1982. N 58 ("Th^tres, parcours, paroles").

1. RAPP, U.

1973. Handeln und Zuschauen, Darmstadt

1. RASTCER, F.
2. "Les niveaux d'ambiguite des structures narratives", Semiotica, Щ, 4.
3. "SysuSmatique des isotopies", Essai de semiotique poetique (ed. A. Greimas), Lar- ousse, Paris.
   1. Reallexikon der deutschen Literaturgescbichte

1955. (fid. Stammler et Meilcer), 4 vol.

* 1. REICHERT, G.

1966. Die Entwicklune und Funktion der Nebenhandmung in der Tragodie vor Shakes­peare, Tubingen.

* 1. REINHARDT, M.

1963. Ausgewahlte Briefe, Reden, Schriften und Szenen a us Regiebiichern, Prachner Ver­lag, Wien.

* 1. REISS, T. J.
     1. Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Ho­race, Yale University Press, New Haven.
  2. Revue d'eslhetique

1960. Numero special ("Question d'esthetique theatrale").

1. N1-2 ("L'envers du theatre").
2. N 3-4 ("Collages").
   1. Revne des sciences humaines
3. N145 ("Theatre dans le theatre"). 1976. N162 ("Le meiodrame").
   1. REY, A; COUTY, D. (ed.) 1980. Le Theatre, Bordas, Paris.
   2. REY-DEBOVE, J.
      1. Lexique semiotique, PUF, Paris.
   3. REY-FLAUD, B.

1984. La Farce ou la machine к rire. Theorie d'un genre dramatique, 1450—1550, Droz, Geneve.

* 1. REY-FLAUD, H.

1973. Le Cercle magique. Essai sur le theatre en rond a la fin du Moyen Age, Gallimard, Paris.

* 1. RICHARDS, I. A.

1929. Pratical Criticism, Harcourt, Brace & World, New York.

435. RICCEUR, P.

1953. "Sur le tragique", Esprit, mars. 1965. De Tinterpretation, Seuil, Paris.

1. Le Conflit des interpretations, Seuil, Paris.

1972. "Signe et sens", Encyclopedia Univer­salis.

1983-1984-1985. Temps et rerit, Seuil, Paris, 3 vol.

* 1. RIGHTER, A.
     1. Shakespeare and the idea of the play, Penguin, Harmondsworth.
  2. RIGHTER, W.

1975. Myth and Literature, London.

* 1. RILLA, P.

1958. "Theatre epique ou dramatique", Eu­rope, N133-134 ("Brecht").

* 1. RISCHSBIETER, H. (ed.)

1983. Theaterlexikon, Orell Fussli Verlag, Zu­rich.

* 1. RISCHSBIETER, H.; STORCH, W.

1. Buhne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, Friedrich Verlag.
   1. RIVB^RE, J.-L.

1978. "La deception theatrale", Pretexte: Ro­land Barthes (colloque de Cerisy), UGE, Paris.

* 1. ROBICHEZ, J.

1957. Le Symbolisme au theatre, Paris.

* 1. ROGIERS, P. (&L)

1986. L'ficart constant. Recit, Didascalies, Bruxelles.

* 1. ROKEM, F.

1986. Theatrical Space in Ibsen, Chekov and Strindberg, UMI Researd Press, Ann Arbor.

* 1. ROLLAND, R.

1903. "Le Theatre du peuple", Cahiers de la Quinzaine, 16 novembre.

* 1. ROMILLY (DE), J.

1961. L'fivolution du pathetique d'Eschyle a Euripide, PUF, Paris.

* + 1. La Tragedie grecque, PUF, Paris.
  1. ROOSE-EVANS, J.

1971. Experimental Theatre — From Stanis­lavsky to Today, Avon, New York.

* 1. ROUBINE, J.-J.

1980. Th^tre et mise en scene. 1880-1980. PUF, Paris.

1. L'Art du comedien, PUF, Paris.
   1. ROUGEMONT (DE), M.; SCHERER, J.; BORIE, M.

Esthltique theatrale. Textes de Platon a Brecht, CDU-SEDES, Paris.

* 1. ROUSSEAU, J.-J.

1758. Lettre & M. d'Alembert sur son article Geneve, introduction de Michel Launay, Gar- nier-Flammarion, Paris 1967. 1762. Du contrat social, Gamier, Paris 1960.

* 1. ROUSSET, J.

1962. Forme et signification, Corti, Paris.

* 1. ROZIK, E.

1983. "Theater as a language: a Semiotic Ap­proach", Semiotica, 45,1—2.

1. "Theatrical irony", Theatre Research In­ternational, vol. II, N 2.
2. RUHLE, G.
   1. Anarchie in der Regie, Suhrkamp, Frankfurt.
3. RUELICKE-WEILER, K.

1968. Die Dramaturge Brechts, Henschelver- lag Kunst und Gesellschaft, Berlin.

1. RUFFINI, F.

1974. "Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informazzionale", Biblioteca Teatrale, 1011. 1978. Semiotica del testo: l'esempio teatro, Bulzoni, Roma.

1. RUNCAN, A

1974. "Propositions pour une approche logique du dialogue", Versus, N17.

1. RUPRECHT, H. G.

1976. Theaterpublikum und Textauffassung, Verlag H. Lang, Bern-Frankfurt.

1. "Intertextualite", Texte, N 2.
   1. RUSSELL, D.
      1. Theatrical Style, Mayfield, Palo Alto.
   2. RUTTKOWSKI, W.

1968. Die literarischen Gattungen, Francke, Berne.

* 1. RYNGAERT, J.-P.

1. Le Jeu dramatique en milieu scolaire, CEDIC, Paris.
   1. "Texte et espace: sur quelques aventures contemporaines", Pratiques, N 41.
   2. Jouer, representee CEDIC, Paris.
      1. SACKSTEDER, W.

1965. "figments du module dramatique", Diog£ne, N 52, octobre.

* + 1. SAISON, M.

1974. "Les objets dans la creation theatrale", Revue de metaphysique et de morale, 79 annee, 2, avril— juin.

* + 1. SAMI-ALI

1974. L'Espace imaginaire, Gallimard, Paris,

* + 1. SANDER, V.

1971. Tragik und Tragodie, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

* + 1. SANDERS, J.

1974. Aux sources de la verite du theatre mo- derne, Minard, Paris.

1978. Andre Antoine, directeur de l'Odeon, Minard, Paris.

* + 1. SAREIL, J.

1984. L'ficriture comique, PUF, Paris.

* + 1. SARKANY, S.

1984. Forme, socialite et processus d'informa- tion: sociopoetique du recit court, Lille-These, universite de Lille III.

* + 1. SARLES, H.

1977. After Metaphysics. Toward a Grammar of Interaction and Discourse, The Peter de Ridder Press, Lisse.

* + 1. SARRAZAC, J.-P.

1981. L'Avenir du drame, fieritures dra- matiques contemporaines, fiditions de l'aire, Lausanne.

* + 1. SARRAZAC, J.-P.; VANOYE, F.; MOUCHON, J.
       1. Pratiques de l'oral, Colin, Paris.
    2. SARTRE, J.-P.

1973. Un theatre de situations, Gallimard, Paris.

* + 1. SAUSSURE (DE), F.

1915. Cours de linguistique generate, Payot, Paris.

* + 1. SAVONA, J.

1980. (fid.) 'Theatre et theatralite", fitudes litteraires, vol. XIII, N 3, decembre. 1980. "Narration et actes de parole dans le texte dramatique", fitudes litteraires, decem­bre.

1. "Didascalies as Speech Act", Modern Drama, vol. XXV, N1, mars.
   1. "French Feminism and Theatre: An In­troduction", Modern Drama, vol. XXVII, N4.
      1. SAWECKA, H.

1980. Structures pirandelliennes dans le th^tre franqais, 1920-1950, Uniwersytet Marii Curie, Sklodowskiej, Lublin.

* + 1. SCHECHNER, R.
       1. "Propos sur le theatre de Penvironne- ment", Travail theatral, N 8, octobre - decem­bre.

1973a. "Kinesics and performance", Drama Review, t. LIX, vol. XVII. 1973b. Environmental Theater, Hawthorn Books, New York.

1977. Essays on Performance Theory, 1970—

* + - * 1. Drama Books Specialists, New York.

Between Theatre and Anthropology, University of Pennsylvania Press.

SCHERER, J.

1950. La Dramaturge classique en France, Nizet, Paris.

1961. La Dramaturge: methodes et perspec­tives, Centre europeen universitaire, Nancy.

Le "Livre" de Mallarme, Gallimard, Paris.

SCHERER, J. (Melanges pour)

Dramaturgies. Langages daramatiques, Nizet, Paris.

1. SCHERER, K.

1970. Non-verbale Kommunikation, Buske Verlag, Hamburg.

1. SCHILLER, F.

1793. "Uberdas Pathetische" (in SCHILLER, 1968).

1968. Samtliche Werke, Winckler Verlag, Miinchen, 2 vol.

1. SCHLEGEL, A. W.

1814. Cours de litterature dramatique, Slat- kine reprints, Geneve 1971.

1. SCHLEMMER, O.

1927. Theatre et abstraction, L'Age d'Homme, Lausanne 1978.

1. SCHMEUNG, M.

1982. Metatheatre et intertexte. Aspects du theatre dans le theatre, Lettres modernes, Paris.

1. SCHMID, H.
   1. Strukturalistische Dramentheorie, Scriptor Verlag, Kronberg.
2. SCHMID, H. (ed.); VAN KESTEREN, A. 1984. Semiotics of Drama and Theatre, John Benjamins, Amsterdam.
3. SCHNEILIN, G.; BRAUNECK, M. 1986. Drama und Theater, Bamberg.
4. SCHOENMAKERS, H. (\*d.)

1986. Performance Theory, Instituut voor Theaterwetenschap Utrecht.

1. SEARLE, J. R.

1975. "The Logical Status of Fictional Dis­course", New Literaiy History, vol. VI, N 2, Winter (trad, franqaise: Sens et expression, fiditions de Minuit, Paris 1982).

1. SEGRE, С

1973. Le strutture e il tempo, Einaudi, Torino (en particulier "La fonction du langage dans l'Acte sans paroles de S. Beckett). 1984. Teatro e romanzo, Einaudi, Torino.

1. SERPIERI, A.
2. "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", Strumenti critici, N 32 -33.
   1. SERPIERI, A.

1981. 'Toward a segmentation of the Dra­matic Text", Poetics Today, II, 3.

* 1. SERPIERI, A. (et CANZIANI, ELAM, GUIDICCI, GULLI-PUGLIATI, KEMENY, PAGNINI, RUTELLI)

1. Come communica il teatro: dal testo alia scena, II Formichiere, Milano.
2. SHARPE, R. B.

1959. Irony in the Drama, The University of North Carolina Press.

1. SHAW, G. B. 1937. Theatre pour tous.
2. SIGAUX, G.

1970. La Comedie et le vaudeville de 1850 a 1900, Le Cercle du bibliophile, Evreux, 5 vol.

1. SIGAUX, G.; TOUCHARD, P.-A.
   1. Le Meiodrame, Le Cercle du bibliophile, fivreux, 2 vol.
2. SIMON, A.
3. Dictionnaire du theatre franqaiscontem­porain, Larousse, Paris.
   1. Le Theatre a bout de souffle, Seuil, Paris.
      1. SIMON, R.
         1. "Contribution a une nouvelle pedagogie de Toeuvre dramatique classique", Pratiques, N24.
      2. SINKO, G.
   2. "La crise du langage dans le theatre contemporain. Illusion ou realite", Organon 80, Presses de l'universite de Lyon.

1982. Opis przedstawienia teatralnego — Problem semiotyczny (rlsuml en anglais, p. 182-195), Ossolineum, Wroclaw.

1. SLAWINSKA, L

1955. "Problematvka badan nad jezykiem dra- matu", Roczniki Humanistyczne, t. IV.

* 1. "Les probtemes de la structure du drame", P. Bockmann (Ed.), Stil und Form- probleme in der Literatur, Heidelberg. 1966. Mimesis and Art. Studies in the origin and early development of an Aesthetic Voca­bulary, Uppsala.

1978. "La semiologia del teatro in statu nas- cendi, Praga 1931-1941", Biblioteca teatrale,

* + 1. Wsp61czesna refleksja о teatize, Wydaw- nictwo Literackie, Krak6w.

1985. Le Th&tre dans la pensle contempo- raine, Cahiers th&tre, Louvain.

* + - 1. SOLGER, K.

1829. Vorlesung fiber Asthetik (Ed. K. Heyse), Leipzig.

* + - 1. SONREL, P.

1943. Traits de scdnographie, O. Lieu tier, Paris.

* + - 1. SORBOH, G.

1966. Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Voca­bulary, Uppsala.

* + - 1. SOURIAU, E

1948. "Le cube et la sphere", Architecture et dramaturgie, Flammarion, Paris. 1950. Les Deux Cent Mille Situations dra- matiques, Flammarion, Paris.

* + - * 1. Les Grands Probldmes de l'esthltique th&trale, CDU, Paris.
      1. Spectacles & travers les figes (Les) 1931. Editions du Cygne, Paris, 3 vol.
      2. SPIRA, A.

1957. Untersuchungen zum Deus ex Machina bei Sophokles und Euripides, Diss, Frankfurt.

* + - 1. STAIGER, E

1946. Grundbegriffe der Poetik, Atlantes Ver­lag, Berlin.

* + - 1. STANISLAVSKI, С

1963. La Formation de l'acteur, Payot, Paris. 1966. La Construction du personnage, Perrin, Paris.

* + 1. Ma vie dans Tart, L'Age d'Homme, Lau­sanne.

1. STAROBINSKI, J.

1970. La Relation critique, Gallimard, Paris.

1. STATES, a O.

1971. Irony and drama, Ithaca, Cornell Univer­sity Press.

1983. "The Actor's Presence: Three Phe­nomenal Modes", Theatre Journal, vol. XXXV, N3.

1. STEFANEK, P.

1976. "Vom Ritual zum Theater. Zur Anthro­pologic und Emanzipation szenischen Han- delns", Maske und Kothurn, 22Jg, H. 3-4.

1. STEINBECK, D.

1970. Einleitung in die Theorie und Systematik derTheaterwissenschaft, De Gruyter, Berlin.

1. STEINER, G.
   1. The Death of Tragedy, Faber and Faber, London (trad, franqaise: Seuil, Paris 1965).
2. STEINER, J.
3. Die Buhnenanweisung, Vandenhoeck und Ruprecht, Gottingen.
   1. STEINER, P. (&L)
      1. The Prague School. Selected Writings, 1929 -1946, University of Texas Press.
   2. STEINWEG, R. (te.)

1976. Brechts Modell der Lehrstucke, Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen, Suhrkamp, Frankfurt.

* 1. STERN, D.

1973. "On Kinesic Analysis", Drama Review, t. LIX, septembre.

* 1. STIERLE, К» H.

1975. Text als Handlung, Fink Verlag, Mun- chen.

* 1. STRASBERG, L.

1. Le Travail a l'Actors Studio, Gallimard, Paris.
2. STRASSNER, M.

1980. Analytisches Drama, Fink Verlag, Mun- chen.

1. STRAWSON, P. F. 1950. "On Refering" Minde.
2. STREHLER, G.

1980. Un th^tie pour la vie, Fayard, Paris.

1. STRIHAN, M.
   1. "Semiotics and the Art of Directing", Kodikas, vol. VI, N1-2.
2. STYAN, J. L.
3. The Dark Comedy, Cambridge Univer­sity Press.

1967. Shakespeare's Stagecraft, Cambridge University Press.

1975. Drama, Stage and Audience, Cambridge University Press.

1981. Modern Drama in Theory and Practice, Cambridge University Press, 3 vol.

* 1. SUVIN, D.
     1. uReflexion on Happenings'\*, The Drama Review, vol. XIV, N3.

1981. "Per una teoria dell'analisi agenziale", Versus. Quaderni di studi semiotici, N 30.

* 1. SWIONTEK, S.

1. "O konwencji teatralnej", Problemy soc- jologii literatury, Warszawa.

1980. "Genoloriczne aspekty konstrukcji "tea- tru wtreatrze\ Acta Universitatis Lodziensis, N35.

* 1. SZEEMANN, H. (ed.)
     1. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Frankfurt.
  2. SZONDI, P.

1956. Theorie des modernen Dramas,

Suhrkamp, Frankfurt (trad, franqaise, L'Age

d'Homme, Lausanne 1983.

1961. Versuch uber das Tragische, Insel,

Frankfurt.

1972a. uDer Mythos im modernen Drama und das epische Theater", Lekturen und Lek- tionen, Suhrkamp, Frankfurt. 1972b. Tableau et coup de theatre. Pour une sociologie de la tragddie domestique et bour- geoisechez Diderot et Lessing^, Poetique, N9.

1973. Die Theorie des bureerlichen Trauer- spiels im 18. Jahrhundert, Suhrkamp, Frank­furt.

1975a. Das lyrische Drama des Fin de si£cle, Suhrkamp, rrankfurt.

1975b. Poesie et poetique de 1'idealisme alle- mand, Editions de Minuit, Paris. 1985. Sur Szondi: l'Acte critique (M. Bollack, ed.), Presses universitaires de Lille.

* 1. TALMA, F.

1825. Reflexions sur Lekain et Tart theatral, A. Fontaine, Paris 1856.

* 1. TARRAB, G.

1968. "Qu'est-ce que le happening?", Revue d'histoire du theatre, N1.

* 1. TAVIANI, F.; SCHINO, M.

1. Le Secret de la commedia delParte, Con­trastes Bouffonneries, Cazilhac.
   1. TAYLOR, J. R.
      1. A Dictionary of the Theatre, Penguin London.
      2. The Rise and Fall of the Well-Made Play, Methuen, London.
   2. TEMKINE, R.

1977-1979. Mettre en sc£ne au present, L'Age d'Homme, Lausanne, 2 vol.

* 1. TENSCHERT, J.

1. "Qu'est-ce au'un dramaturge?", entre- tien avec E. Copferman, Theatre populaire, N38.
   1. Texte
      1. N1 ("L'autorepresentation").
      2. N 2 ("L'intertextualite").
      3. N 3 ("L'hermeneutique").
   2. Theaterarbeit (Brecht et aL ed.)
2. Henschelverlag, Berlin.
3. Theater und sein publikum (Das) 1977. Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
4. Theatre d'agit-prop de 1917 к 1932 (Le) 1977-1978. La Cite, Lausanne, 4 vol.
5. TheAtre/Public
   1. N 32, mars-avril ("Theatre, image, photographie").
6. THOMASSEAU, J.-M.

1984. "Pour une analyse du para-texte thea­tral", Litte rature, N 53, fevner.

1. Le Meiodrame, PUF, Paris.
   1. THOMSEN, Ch. (ed.)
2. Studien zur Asthetik des Gegenwarts- theaters, Carl Winter, Heidelberg.
3. TISSIER, A

1976-1981. U Farce en France de 1450 й 1550, CDU et SEDES (Recueil de farces), Paris.

1. TODOROV, T.
   1. (fid.) Theorie de la litterature, texte des formalistes russes, Seuil, Paris.
   2. "Les categories du recit litteraire", Com­munications, N 8.
   3. "Les registres de la parole", Journal de psychologie, N 3.
   4. "Poetique", Qu'est-ce que le structu- ralisme?, Seuil, Paris.

1976. "The Origins of Genres", New Literary History, Autumn.

* + 1. Mikhail Bakhtine. Le principe dia- logique, Seuil, Paris.
       1. TOMACHEVSKI, B.

1965. "Thematique", Theorie de la litterature. Texte des formalistes russes (ed. Todorov), Seuil, Paris.

* + - 1. TORO (DE), A.

1986. Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman, Narr Verlag, Tubingen.

* + - 1. TORO (DE),F.

1984. Brecht en el teatro hispanoamericano contempordneo: acercamento semiotico al teatro Ipico en hispanoamerica, Ottawa, Girol Books.

1986. Del texto a la puesta en escena. Ensayos de semiologia teatral: theoria у practica, Galerna, Buenos Aires.

* + - 1. TRAGER, L.

1958. "Paralanguage — A first Approxima­tion", Studies in linguistics, N13.

* + - 1. Traverses
         1. N 20, novembre ("La voix, l'Ecoute").
      2. TROTT, D.

1970. The Inteiplay of Reality and Illusion in the Theatre or Marivaux, th£se de Ph. D, University of Toronto.

* + - 1. TROUSSON, R.
    1. Thdmes et mythes, fiditions de l'univer­site de Bruxelles.
       1. TRUCHET, J.

1. La Tragddie classique en France, PUF, Paris.
   1. TURK, H.
2. "Die Wirkungstheorie poetischer Texte", Literaturtheorie I, Vandenhoeck und Ruprecht, Gdttingen.
3. TURNER, V.
   1. From Ritual to Theatre, New York.
4. TYNIANOV, J.

1969. "La destruction", Change, N1.

1. UBERSFELD, A.
2. Le Roi et le Bouffon, Corti, Paris.
3. "Adamov ou le lieu du fantasme", Tra­vail th&tral, N 20, juillet.

1977a. Lire le th&tre, Editions sociales, Paris (seconde Edition, 1982). 1977b. "Le lieu du discours", Pratiques, N15 — 16, juillet

1978a. L'Objet th&tral, CNDP, Paris. 1978b. "Le jeu des classiques", Voies de la creation thldtrale, CNRS, Paris, vol. VI. 1981. L'ficole du spectateur, Editions sociales, Paris.

* 1. ULIVI, F.

1972. La Letteratura verista, Torino.

* 1. URMSON, J.

1972. "Dramatic Representation", Philosophi­cal Quarterly, 22.

* 1. URRUTIA, J.

1985. Semio(p)tica. Sobre el sentido de lo visible, Instituto de Cine у Radio-Televisi6n.

* 1. USPENSKU, B.

1970. Poetik der Komposition, Suhrkamp, Frankfurt

* + 1. "Structural Isomorphism of verbal and visual Art", Poetics, N 5.
  1. VAIS, M.

1978. L'ficrivain sclnique, les Presses de l'Universitl du Quebec, Montreal.

* 1. VALDIN, B.

1. "Intrigue et tableau", Literature, N 9.
   1. VAN DUK, T.

1976. Pragmatics of Language and Literature, North-Holland Publishing C6, Amsterdam- Oxford.

* 1. VAN ZYL, J.
     1. "Towards a Socio-ser iotics of Perfor­mance", Semiotic Scene, UI: 2.
  2. VEINSTEIN, A.

1955. La Mise en scfcne th&trale et sa condi­tion esthltique, Flammarion, Paris. 1968. Le Th&tre experimental, Renaissance du livre, Paris.

* 1. VELTRUSKY, J.

1. "Qovek a predmet v divadle", Slovo a Slovesnost, VI, trad. P. Garvin, A. Prague School Reader on Esthetics. Literary Struc­ture and style, Georgetown University Press, Washington 1964.
2. "Dramaticky text jako soucast divadla", Slovo a slovesnot, VII, traduit dans Semiotic of Art, Prague School Contribution (Ed. Ma- tejka, 1976).
   1. Drama as Literature, The Peter de Rid- der Press, Lisse.
      1. VERNANT, J.-P.

1965. Mythe et pensle chez les Grecs, Mas- рёго, Paris.

* + - 1. Mythe et sociltl en Grfcce ancienne, Masplro, Paris.
    1. VERNANT, J.-P. et VIDAL-NAQUET, P. 1972. Mythe et tragEdie en Grfcce ancienne, Masplro, Paris.
    2. VERNOIS, P.

1974. (fid.) L'Onirisme et l'insolite dans le th&tre franqais contemporain, Klincksieck, Paris.

* + 1. Versus

1978. N 21 ("Teatro e semiotica", interventi di Bettetini, Gulli-Pugliati, Helbo, Jansen, Kirby, Kowzan, Pavis, Ruffini). 1985. N 41, "Semiotica della ricezione tea- trale", M. de Marinis, 66.

* + 1. VIALA, A.

1985. Naissance de l'lcrivain. Sociologie de la litterature, Minuit, Paris.

* + 1. VICKERS,B.

1. Towards Greek Tragedy, Longman, London.
   1. VICTOROFF, D.

1953. Le Rire et le risible, PUF, Paris.

* 1. VILAR, J.

1955. De la tragedie theatrale, L'Arche, Paris (r&dition NRF, collection "Iddes").

* 1. VILLIERS, A.

1958. Le Th^tre en rond, Librairie theatrale, Paris.

1968. L'Art du comedien, PUF, Paris.

* 1. VINAVER, M.

1982. fierits sur le theatre, reunis et presentes par Michelle Henry, fid. de l'Aire, Lausanne.

* 1. VITEZ, A.

1. "Ne pas montrer ce qui est dit", Travail theatral, XTV, hiver.
2. VITEZ, A.; COPFERMAN, E.
   1. De Chaillot & Chaillot, Hachette, Paris.
3. VITEZ, A; MESCHONNIC, H.
   * 1. "A l'interieur du parie, du geste, du mouvement. Entretien aves Henri Meschon- nic", Langue franqaise, N 56, decembre.
4. VODICKA, F.
5. Struktur der Entwicklung, Fink Verlag, Munchen.
6. Voles de la elation the&trale (Les) 1970-1985. CNRS, Paris, 13 vol.
7. VOLTZ, P.

1964. La Comedie, A. Colin, Paris. 1974. "L'insolite est-il une categorie drama- turgique?", l'Onirisme et l'insolite dans le theatre franqais contemporain (ed. P. Ver- nois), Klincksieck, Paris.

1. WAGNER, R.

1850. Das Kunstwerk der Zukunft (l'CEuvre d'art de l'avenir).

1852. Oper und drama (Opera et drame).

1. WARNING, R. (ed.)
2. Rezeptionsasthetik, Fink Verlag, Mun­chen.
   1. WARNING, R.; PREISENDANZ, W.

(ed.)

1977. Probleme des Komischen, Fink, Miin- chen.

* 1. WEINRICH, H.

1974. Le Temps, Seuil, Paris.

* 1. WEISS, P.

1968. "14 Punkte zum dokumentarischen Theater", Dramen, vol. 2, Suhrkamp, Frank­furt.

* 1. WEKWERTH,M.

1974. Theater und Wissenschaft, Hanser Ver­lag, Munchen.

* 1. WELLERSHOFF, D.

1. Die Auflosung des Kunstbegriffs, Suhrkamp, Frankfurt.
2. WILLIAMS, R.

1968. Drama in Performance, Penguin Books.

1. WILLS, J. R.

1976. The Director in a Changing Time, May- field, Palo Alto.

1. WILES, T.J.
   1. The Theater Event: Modern Theories of Performance, Chicago University Press.
2. WINKIN, Y. (ed.)
3. La Nouvelle Communication, Seuil, Paris.
   1. WINNICOTT, D. W.

1971. Jeu et realite. L'espace potentiel, Galli­mard, Paris.

* 1. WINTER, M.H.

1962. Le Theatre du meiveilleux, Olivier Per- rin, Paris.

* 1. WIRTH, A

1981. "Du dialogue au discours", Theat­re/Public, N40-41.

1985. "The Real and the Intented Theater Audiences", in: THOMSEN, 1985.

* 1. WITKIEWICZ, S.

1970. "Introduction & la theorie de la forme pure au theatre", Cahiers Renaud-Barrault, N73.

* 1. WITTGENSTEIN, L.

1961. Les Investigations philosophiques, Gal­limard, Paris.

* 1. WODTKE, F. W.

1955. Article Katharsis, Reallexikon der deut- schen Literaturgeschichte (W. Stammler et P. Merker, Ed.).

* 1. WOLFFLIN, H.

1915. Grundbegriffe der Kunstgeschichte, Basel, Stuttgart, (11 Edition, 1956).

* 1. ZICH, O.

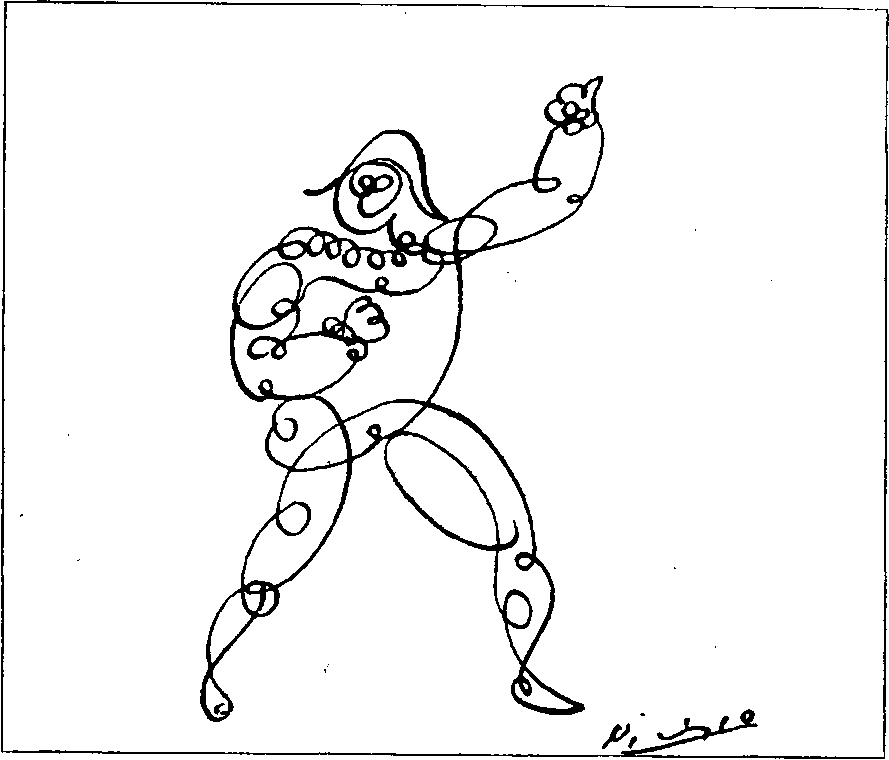
1931. Estetika Dramatickeho Umeni, Melan- trich, Praha.

* 1. ZIMMER, С

1977. ProcEs du spectacle, PUF, Paris.

* 1. ZOLA, E.

1881. "Le naturalisme au thE£tre", (Euvres completes (Ed. H. Mitterrand), t. XI, Cercle du livre prEcieux, Paris 1968



Именной указатель

Абель 176

Авигаль 38

Адам 299,301

Адам деля Алль 114

Адамов 1,2,76,199,313,365,404

Адорно 31,301,434

Адриен 85,204,259,260

Айо 340

Акан 149

Аккончи 233

Алезра 141

Аллио 340

Альтер 308

Альтюссер 117, 144, 245, 322, 405,437

Амон 13,14,241,402

Амосси 330

Андерсон 233

Анзье 268

Антуан 121,202,285,327,362 Ануй 150,421 Апергис 197 Аполлинер 1,2

Аппиа 131,132,179, 210, 264, 291,

339,340,362 Арагон 125,272,357 Ариосто 155

Аристотель 5,13,15,25,28, 39, 46, 49,50,61,63,64,72,73,78,84,86, 90, 95, 113, 118, 120, 130, 131, 133,139,140,141,146,147,153,

1. 201, 209, 217, 221, 226, 227, 230, 240, 241, 245, 248,257, 274, 277, 283, 307, 313, 320, 323, 325, 334, 370, 371, 382, 384,385, 386, 388, 389, 392, 399, 401,406,418

Аристофан 1,3,147,174,218,421

Арменго 242

Арнали 218

Аррабаль,д' 1,352

Арто 19,20,22,48,54,55,122,130,

1. 219,248, 255, 268, 291, 306, 317, 323, 343, 352, 359, 361,362,365,371,377

Аслан 132

Ассуси,де см.д'Ассуси Астон 242 Аттун 324

Бабле 68 Байрон 349 Бакст 340 Бальзак 279 Бану 165

Барба 19,20,21,22,23,253 Барилле 346

Барро 85,155,240,253,360 Баррюкан 140

Барт 18,36,48,49,55,64,65,79,94, 125,165, 227, 228, 231,255, 280, 293, 302, 303, 304, 306, 307, 313, 319, 323, 344, 364, 365, 378, 385, 402, 403, 409, 414, 416, 417, 420, 434,436

Бати 362

Баух 423

Бахан 272

Бахтин 30, 49, 51, 56, 58, 243, 292,

405 Бедо 315 Бёи 424,425 Бек 201

Беккет 1, 2, 17, 45, 52, 53, 59, 66, 76, 115, 141, 176, 177, 190,191,192, 227, 316, 355, 388, 390, 393, 394,405,412

Бёлль 272

Бенавенте, де 297,432 Бенвенист 43,44,61,78,80,95,125, 191, 229, 235, 242, 244, 302, 304, 310,317 Бенеар 254 Бенжамен 22,353,415 Бенишу 322 Бенмусса 352,404 Бергсон 37,151,152,380 Бёрдн 233 Бердуистелл 100 Берлиоз 169 Бернар 190,353 Бернар Ж. Ж. 56,122,325 Бернар М.415 Бертинацци 139 Бертон 242 Бессон 90 Бетховен 196,219 Блок 211

Боаль 318,356,358,362 Бобеш 217

Богатырев 301,305,308 Бодлер 52,59,152 Бодрийар 206 Боккаччо 226

Бомарше 126, 200, 217, 225, 326-

327,368 Боран 415 Бори 20

Брак 340 Брассёр 346 Бремон 15,228

Брехт 2,4, 6, 8,9,14,15,17, 22,23, 25,29,30,37,40,42,45,47,51,53, 59,62,73,74,83,86,88,89,90,91, 92, 104, 105, 106, 108, 109, 113, 114,115,117,119,121,122,132, 134,135,138,140,142,156,157, 161,163,165,174,180,181,182, 185,187,189,193,194,195,199, 200,201, 202, 205, 211, 212, 216, 219, 221, 226,227, 228, 231, 236, 237, 239, 249, 250, 252, 256, 257, 260, 265, 266,268, 269, 270, 272, 278, 279, 280,282, 283, 287, 288, 295, 298,300,306, 324, 325, 331, 343,345, 347,350, 355, 357, 358, 360,361, 362,368, 387, 389,390, 391, 395,400,401, 402, 404, 410, 412,413,416,421, 422,423, 424, 427,431,433,434,436

Брук 11, 19, 22, 69, 79, 108, 176, 184, 206,235,260, 283, 287, 295, 305,351,352,356,361,363,404

Буало 140,186,218,267,278

Бурасса 38

Бурде 27,37,346,348

Бурдьё 347

Бурке 334

Бут 186

Бэйль 423

Бюран 301

Бюхнер 6,51,58,114,135,136,138, 192,193, 221,351, 383, 387, 390, 412,421,433,434

Вагнер 46, 47, 49, 50, 51, 132, 169, 213,309,339,359,361,408

Ваде 217

Вайнштейн 178,179,285 Вайс 198,265,270,282,351,352

Валентин 187 Валери 290 Валлон 238 Вальдез,де 350 ВанДийк 65 Ван Эйк 251 Варда 416 Вахтангов 362 Вацлавик 242 Вебер 378

Ведекинд 6,138,257

Вельтруски 3, 35,37,249,301, 305, 308,325

Вельффлин 412

Вензель 139,191,202,357,358

Верга 32

Вернан 20,49,128,385 Верт 233 Вийон 141

Вилар 16, 69, 239, 240, 354, 356,408

Виллежье 68,79 ВилльеА. 345 Вильдер 236 Вильдрак 190 Вильсон Б. 15,197,204 Вильсон Р. 115,145,169,265,334 Винавер 190, 202, 220, 244, 289, 353,355

Витез 16, 32, 33, 49, 50, 56, 57, 68, 79, 90, 104, 112, 125, 177, 183, 251, 254,256, 289, 290, 293, 305, 313, 320,340,356,357,402,404 Виттгенштейн 115 Водичка 39,41,242,369 Волли 21

Вольтер 51, 58, 93, 123, 136, 164,

227,331,351 Вольтц 39,42 Вольф 25,344,345

Вольцоген 169 Вотье 220

Гавел 2

Галимарфре 217 Галифре-Гранжон 100 Гантийон 353 Гаррик 164,408 Гарсия 178 Гатти 11

Гауптман 75,201,202,385,387 Геббель 88,383,384,387

Гегель 3,5,41,45,47,53,55,74,80, 133,134,135,140, 147,152,162, 163, 221, 240, 250, 252, 259, 281, 332, 335, 383, 384, 385, 388, 392, 410,419,420,433

Гейетг 217

Гёте 15,87,138,140,196,251,257, 339, 368, 383, 386, 421,423, 431, 433,434 Гильбер 415 Гоголь 139

Голдман 192,383,385,387 Гольдони 155 Гомбрович 2,331 Гомер 24,43,45,51,52,368 Гомес 337

Гонзл 47,50,108,118,292,301,305

Гонкур 279

Гончарова 340

Гораций 5,350

Горький 201,260

Готье 43,51,57

Готье-Гаргиль 217,405

Готье де Куэнси 188

Гофманшталь 85,195,309,355

Гофман 242,296,349

Гоцци 155,407

Граббе 135,349,387,390,433

Грайс 242

Грасс 2, 272

Греди 346

Грёз 2,139

Грей 233

Греймас 6, 7, 8, 9, 15, 63, 64, 118, .

228, 235,296,302 Гренгор 320 Григ 196 Грин 404 Грифиус 4 Гриффит 193 Гро-Гильом 217,405 Гропиус 360,362

Гротовский 19,20,21,22,48,50,54, 57, 69, 100, 122, 184, 187, 219, 253, 260, 295, 299, 317, 326, 345, 353,361,363,364,377 Грюбер 68, 79, 145, 204, 206, 256,

340,427 Гуарини 383 Гувер 160 Гуйе 64,65,336 Гулли-Пульяти 248,249 Гурдон 38,109,242, 322 Гутаи 424

Гюго 6, 51, 58, 84, 138, 218, 265, 323,349,389,390,421,433

ДаКоста 141

Дали 340

Далин 155,225

Данкур 149

Д'Ассуси 30

Дево 314

Де Воссиюс 274

Дейч 139,191,202, 357, 358

Декру 184,237,253,377

Делёз 378 Делледаль 106 Дельбе 125,291 ДеляКруз 297

Де Марини 144,156, 306,396

Демарси 145, 204, 207, 212, 305, 363

Деррида 104,251 Деснос 272

Де Соссюр 80,106,107,284,309 Дёблин 193,272 Джойс 193 Джонс 172

Джонсон 148,150,172

Дидро 6, 9, 10, 18, 84, 98, 99, 112, 121,126,138,139, 140,150,164, 170,174,186,190, 201, 202, 215, 221, 227, 248, 251, 320, 341, 348, 351, 382,393,416,428 Диккенс 85 Диллер 242 Димитриадис Д. 277 Дину 173 Дифил 149

д'Обиньяк 5,65,66,82,90,239,246, 274,299,308,323,327,390,393 Донат 5

Дор 45, 48, 89, 179, 182, 201, 288, 306,309

Дорен 346

Дорнебаль 36,37

Дорси 187,215

ДосПассос 193

Достоевский 4

Драйден 30,148

Д'Эстен 254

ДюБос 67

Дюбуа 258

Дюкро 76,82,242,243,244 Дюма 279

ДюПакье 52,59 Дюра 192 Дюран 258

Дюрренматт 2,17,45,52,53,58,59, 83, 113, 141, 150, 216, 272, 282, 383,384,422

Дюфи 340

Дюшан 145

Дюше 281,321

Дягилев 340

Евреинов 359

Еврипид 73,174,218,257,407 Ельмслев 302

Жак 242

Жак-Далькроз 34,293,339 Жан 69

Жарри 1,2,135,170

Жаффре 321

Жемье 354

Жене 176,225,349

Женетг 43,78,98,126,235,288

Жесснер 362

Жид 4

Жиро 367,402

Жироду 149,205,236,368,384,421, 432

Жосс 41, 116, 117, 152, 157, 207,

209,223,307,435 Жоффруа 174 Жуве 10,79,291,362 Журдей 90 Журньяк 424 Жусс 22,209, 223

Задек 340

Золя 32,68,69,201,202

Ибсен 5, 15, 32, 88, 161, 195, 196, 201, 260, 309,339, 359, 387,404, 423,434

Изер 314

Ингарден 78,243,314,369,373

Ионеско 1, 2,17, 45,52,53, 59, 76, 135,141, 218, 286, 300,383, 384, 388,405,412,432

Иохансен 107

Исахарофф 80

Иффланд 239,285

Йитс 195,309

Каж 190 Кайуа 3,113 Кальдервуд 176

Кальдерон 26, 176, 188, 269, 349, 355,432

Камю 2,4,142,388

Кан 224

Каннингем 233,355,424 Кант 20,151 Кантор 359,363 Кармонтель 239 Карриер 184 Кастельветро 388 Кафка 85 Каюзак 99 Квинтилиан 293 Кейдж 233,424 Кербрат-Ореккиони 242,244 Керени 19

КёрбиМ. 204,424,425 Кёстнер 38 Кид 349 Кин 296 Кипхардт 351 Китон 30,215

Клейн 290 Клейст 15,171,368 Клерон 164 Клиер 367

Клодель 47, 51, 66, 227, 264, 309, 349,360,434

Клотц 104,264,381,412

Ковзан 94,108,302

Коклен 346

Кокош 340

Кокто 432

Колле 217

Кольтес 192

Колюш 315

Кон 245,311

Конгрив 149

Копо 85, 155, 180, 237, 272, 340, 362

Корвен 117,118,124,299,431 Корман 85

Корнель 2, 28, 66, 90, 96, 98, 139, 148, 162, 163, 178, 192, 199, 200, 221, 235, 238, 251, 274, 277, 309, 349, 351, 383, 385, 395, 405, 407

Котг 52,59

Кратинос 147

Кратес 147

Крежка О. 230,340

Крейк 404

Крец 139

Кристева 125,183,245,255

Кройтц 191,202,357,358

Крэг 9,131,170,179,291,339,340, 341,362

Крюгер 222

Кубе 172

Курбе 279

Курте 6,303,324

Куртелин 346,405

Кэпроу 233,425 Кюльоли 244

Лабан 219

Лабиш 36,346,423

Лабрюйер 36,150,218,418

Лавадан 260

Лавелли 178

Ладзарини 85

Лакан 377

ЛаМенардьер 28,399 Лансон. 136 Лар 353 Ларионов 340 Ларошфуко 308 Ларсен 107 Ласко 105

Ласос Гермионский 84

Лассаль 139, 191, 202, 212, 254,

320,357,358,363 Латуш 239 Лафонтен 178,398 ЛеБуле 377 Леви-Стросс 19,20,22 ЛеГаллио 403 Леду 182 Леже 340 Лекен 164 Лекок 184 Леметр 167 Ленорман 190 Ленц 6,138,383,384 Леонкавалло 32 Леруа-Гуран 22 Лесаж 37,149

Лессинг 34,47,54,89, 90,140,351, 398,400

Линдекенс 109

Лиотар 306

Лихте 38

Лопе де Вега 26,148,155,269 ЛопедеРуеда 432 Лоран 356 Лорка 85 Лотман 189,261

Лукач 74, 90, 109, 133, 134, 135, 162,163, 279, 280, 282, 332, 384, 413,422,433

Любимов 104,207

Люлли 30,147

Люне-По 362

Магги 389 Магритт 251 Макиавелли 155 Мак-Люэн 328,354 Малевич 178 Малларме 46,50,85,337 Манн 295,354 Маннгейм 239

Маннони 116,120,121,259,372 Манцева 43 Мари 193

Мариво 29,30,31,50,57,60,66,76, 93, 115, 123, 127, 145, 155, 160, 168,177,187,199, 200, 225, 227, 233, 251, 254, 313, 316, 336, 349, 366,393,407

Маринетги 17

Маркс 55, 74, 134, 135, 245, 321, 387

Маркус 172

Марло 174,188,421

Мармонтель 5, 18, 28, 67, 88, 119, 126,147,151,153, 235, 241, 267, 316, 323, 329, 399,400,431 Марсо 184,185 Марти 106 Мартине 143

Масканьи 32

Массой 340

Матейка 301,308,403

Матерс 219

Матисс 338,340

Маусс 20,21

Маяковский 345

Мейер- Плантюре 415

Мейерхольд 11, 12, 20, 27, 28, 36, 47, 51, 54, 58, 68, 100, 101, 115, 142,155,160,170,178, 213, 219, 280,288,345,360,362,366,377

Мейнинген Георг II 285

Менандр 149

Менгено 82,242

Мендельсон 196

Ментенон,де 239

Мере 383

Месгих 104,125,145,183,251 Метерлинк 44, 85, 125, 227, 309,

390,404 Мешонник 67,68,290 Мик 154 Миллер 288 Мило 340 Минкс 340

Мнушкин 11,49,56,190,259,291 Моголи-Надь 359,362 Мольер 4, 30, 49, 56, 60, 73, 111, 123,124,126,127,146,147,149, 153,155,168,169,178,199, 225, 232, 257, 287, 300, 316,322, 336, 340, 348, 366,405, 407,418,419, 428,432 Мондор 408 Монк 355 Моно 88,279 Монтано 233 Мопассан 279 Морван де Бельгард 80

Мореас 309 Морено 268

Морон 31,146,148,378,406

Моррис 242

Мотт 145

Моэм 149

Мрожек 2,17

Мукаровски 39,41,42,75,180,284,

301,305,322,369 Мунен 156,210,317 Мюллер 4,192

Мюссе, де 135, 138, 212, 239, 323, 349,390,421,433

Наден 304 Надар 416 Натл 233 Неве 17 Нестрой 58 Николе 351 Нитш 233,425

Ницше 22, 24, 28, 116, 133, 140, 294,307,384

Нортон 423

Нурие 233

Обиньяк, д' см. д'Обиньяк

Обрегон 354

Огден 107

Одюро 220

Оже 52

О'Кейси 404

Олби 1,199

Олденбург 425

Олсен 424

Орик 340

Осолсоб 122, 156, 158, 177, 192,

349-350 Остен 82,242,244

Остергаард 120 Отан 353 Отье 243 Оуэн 202 Охлопков 178

Павель 14,15

Пави 35,39,42,65,66,90,101,106, 108,161,163,180,185,192, 242, 244, 284, 292,300, 304, 326, 329, 369,396,435

Парк 233

Паскади 38,41

Патерсон 251

Педуцци 340

Пейман 70

Пейн 233,425

Пейрс 105,106,107,122, 242, 300, 301,302,303,309

Пелерэн 353

Пенже 1,66,177,191,251 Перпиньян 106 Перро 30,407 Першерон 78 Пиемм 179 Пикассо 338,340 Пиксерекур 175 Пинтер 1,191,237 Пиранделло 17, 61, 66, 115, 134, 176,177, 225,227, 231, 251, 252, 276, 277, 283,349, 350, 390,404,

Пискатор 132, 193, 345, 351, 360,

Плавт 1,60,149,154,155,283 Планшон 90, 125, 145, 169, 184, 204, 218, 227, 234, 240, 259, 305, 325,340,356,402,427

Платон 98,121,131,185,186 Плотин 185

Плутарх 85 Поль 367 Польти 7,172,330 Поттешер 355 Престон 423 Прието 143,156

Пропп 6, 7, 13, 64, 172, 195, 228, 235,303,417

Пруст 120

Пуаре 346

Пуаро-Дельпеш 348

Пудовкин 193

Пуччини 32

Пьеррон 204

Рабле 51,58 Раймунд 407 Райнер 355 Рапен 407

Расин 14, 33, 50, 57, 60, 64, 67, 68, 162,166,199, 200, 221, 227, 240, 241, 254, 256, 277, 290, 320, 374, 383,385,386,387,399,403,421

Растье 118 Раушенберг 424 Рафаэль 24 Режи 68,204,305,313 Рей 219,367 Рей-Дебов 143 Рейно 315

Рейнхардт 47,51,345 Рейтлингер 415 Реканати 242 Рембо 360 Ремю 346 Рене 197,289 Ренье 85 Реньё 89 Реньяр 149

Рикёр 124,126,179,277,317,384

Риккобони 67,155

Рингаер 253,253,331 (с -т)

Ричарде 107

Ришар 378

Роб-Грийе 113,289

Роллан 354,356

Ронкони 178,224

Роне 178

Роршерх 206

Ростан 346

Ротру 148,251,349,383 Рудзанте 154 Руссе 91- Руссен 346,348 Руссо 139,354 Рютбеф 188

Сабаттини 178 Саварезе 19,20,21 Савари 11,175 Сакки 407 Салакру 15,288,340 Сандрар 52,59 Сарду 423 Саркани 322 Сарсе 167

Сартр 2, 64, 66,149, 270, 328, 340, 356,358,384

Свифт 51,58

Свобода 132,340

Сенека 5,349

Сеннета 30

Сен-Огюстен 42

Сервантес 226,251,432

Серпиери 62,72,238,248,249,371

Сёрль 40,46, 242,244,256,369

Сиксус 352

Симон 126,183 Симонид Кеосский 84 Скал иже 186 Скаррон 30,148 Скотг 85

Скриб 37,267,270,347,423,424

Славинска 301

Собель 90,402

Сократ 127

Сонрель 70

Сорель 415

Соссюр,де см.ДеСоссюр Софокл 4,15,265,420 Софрон 184 Спенсер 405 Стайен 249

Станиславский 68, 112, 180, 181,

190,219,237,285,314, 362 Старобински 299,335 Стейн 178,224,254 Стенберг 178 Стендаль 279 Стерн 251 Стефанек 22 Стравинский 340 Страусон 242 Стрелер 67,168,287

Стриндберг 6, 190, 201, 227, 260, 264,309,352,404

Сурио 7,64,132,152,172,228,303,

330 Сэнквиль 423

Табарен 405,408 Тавиани 20 Таиров 164,340,362 Тальма 67 Тан 38

Тардье 272,353

Тассо 148 Татлин 178 Теньер 6 Тепсис 265 Теренций 5,149,155 Тик 349 Тиндеманнс 38 Тирсо де Молина 26,269

Тодоров 44, 52, 56, 192, 195, 238,

250,292,317,405 Толлер 421 Толстой 32. Томассо 174,217,394 Томашевский 44, 52, 64, 126, 184,

195,196,391,399 Торелли 407 Третт 415 Троттье 210 Турнер 22 Тынянов 218,250 Тэспис 361 Тюдор 424 Тюрлюпен 217 Тютюник 301,308,403

Уайлдер 205,434 Уайльд 6,149,239 Удар де ля Мот 388,393 Уекверс 189 Уилсон 44,46,259 Уильяме 404 Уирс 193 Унамуно 384 Утрилло 340 Уэллс 273 Уэскер 202,357

Фабр 85 Фавар 164

Фаге 167 Файко 115 Фаль 313

Фейдо 2,125,199,346,405,423

Фейе 239

Феспид 420

Филдинг 30

Фишер 38

Флетчер 383

Фо 27,217,409

Фонтенель 123

Форд 199

Форман 29,204

Форстер 399

Фрай 25,43,146,383,387 Франкастель 119,322,410

Фрейд 19, 101, 116, 120, 151, 153, 183, 201, 245,259, 304,330,403 Фрейтаг 5,226 Френе 346

Фриш 2,52,59,216,236 Фуко 31,43,51,294,301,322 Фюзелье 36,37 Фюш 243

Хайс 322

Хандке 2,17,66,115,191,192,193, 251,259,268,272,277,393

Хейсенбюттель 272

Хильдесхаймер 2,191

Хинтце 264

Холиншед 85,423

Холл 255

Хорнби 371

Хоххут 270,351

Цих 301

Цицерон 166,185,293

Чайлз 355 Чаплин 187,215

Чехов 5,6,75,76,77,128,134,149, 169,190,195,227, 244, 256, 260, 276,289,404

Шаброль 18 Шанфлери 279 Шаплен 28,406,407 Шарпантье 340 Шаубюнне 177 Шаффнер 22

Шекспир 2, 4, 6, 30, 45, 49, 52, 56, 70, 126, 127, 135, 150, 155, 174, 176,177,188,190,191,193,196, 218,223,2266 275,339,349,366, 368,385, 386, 393, 396,405,407, 408,412,421,423,433,438 Шелер 384 Шелли 349 Шеллинг 385 Шенмакерс 38

Шерер 28,91,93,250,299,335,363 Шеридан 149

Шеро П. 89,145,204,340,358,415 Шехнер 19,22,247,356,363

Шиллер 6, 15, 17, 60, 87, 128, 140, 351,368,386,421,422,423,431 Шкловский 21,250 Шлегель 128,200,421 Шлеммер 171,359 Шмид 3,38,243 Шницлер 149

Шонди 74, 92, 131, 134, 163, 179, 247, 281, 298, 335, 410, 411, 419, 433

Шопенгауэр 135,384,416 Шоу 149,359 Шрёдер 285 Штайгер 200,220 Штернхейм 51,58 Штирле 151 Штраус 192,216

Эгельмонаде Тасос 217-218 Эзоп 398

Эйзенштейн 193,197 Эйхенбаум 250 Эко 104,106,303,412 Элам 65,73,242,301 Элбо 107,329 Элиад 19,22,45 Элиот 195,309,421 Элюар 272 Энгель 34,99 Энценсбергер 351 Эрмон 256 Эрнади 98 Эсхил 218,265,420 Этан 17 Эшли 233

Юберсфельд 7,8,43,44,45,95,107, 108,175,187, 238, 242, 243, 249, 258, 261, 263, 265, 306, 310, 314, 350

Юизенга 112

Юнг 19,25,253

Якобсон 34, 49, 56, 143, 251, 264, 417,436

Янсен 64,263, 312

П. ПАВИ

Словарь театра

Редакторы: £. Ф. Губский, Е. В. Гущина, Г. Bi Кораблева, Я. £. Медведева Художник: В. Ю. Новиков Художественный редактор С. В. Красовский

Технический редактор В. Ю. Никитина Корректоры В. В. Евтюхина, Г. А Локишна, М. А. Таги-Заде

Сдано в набор 30.04.91. Подписано в печать 06.08.91. Формат 60x90 /i6. Бумага офсетная Гаршпура Тайме. Печать офсетная. Услов.печл. 31,5. Усл.|ф.-отт. 32.25. Уч.-издл. 46,10. Тираж 50 000 экз. Заказ N1145 Цена 30 р. Цена в суперобложке 31р. Изд. N 45979.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Прогресс» Государственного комитета СССР по печати. 119847, Москва, Зубовский бульвар, 17

Ордена Трудового Красного Знамени Московская Типография № 7 «Искра революции» Государственного комитета СССР по печати. 121019, Москва, пер. Аксакова, 13

«РУССКАЯ БРИТАННИКА»

Энциклопедия «БРИТАННИКА» в издательстве «ПРОГРЕСС» готовится к выпуску фирмой «Прогресс-Энциклопедия»

В Москве, 18 декабря 1990 года американская издательская фирма «Энциклопедиа Британника, инк.» и издательство «Прогресс» подписали исторический договор о выпуске на русском языке энциклопедии «Британника». Это будет первая международная энциклопедия, выпущенная в нашей стране после 1917 года.

Договор подписали Роберт П. Гвинн, председатель Совета ре­дакторов и исполнительный директор «Британники», и Алек­сандр Авеличев, директор издательства «Прогресс». Г-н Гвинн назвал это событие важнейшей вехой в 222-летней истории существования «Британники», имеющей огромное значение для всего издательского мира.

«Два наших общества разделены океанами и тысячемильны­ми пространствами, но их объединяет общее стремление к знаниям и развитию, — сказал он. — Трудно найти лучший способ проявления дружбы и сотрудничества между народа­ми, чем совместный выпуск справочного издания, являюще­гося воплощением честности и научного подхода... Издание энциклопедии на русском языке стало возможным в результа­те происходящих сейчас в Европе беспрецедентных перемен. Развивая свободный обмен информацией, мы содействуем ук­реплению связей между народами».

«РУССКАЯ БРИТАННИКА»

Энциклопедия «Британника» в издательстве «Прогресс» готовится к выпуску фирмой «Прогресс-Энциклопедия»

Реализация проекта энциклопедии займет около пяти лет.

Договор предусматривает перевод и издание 12 томов Новой Энциклопедии «Британника», известных под общим названи­ем «Микропедия».

«Микропедия» представляет собой самостоятельную справоч­ную часть последнего, 15-го издания «Британники» в 32 то­мах. Договором предусмотрено, что в настоящее издание вой­дут материалы, представляющие особый интерес для русскоязычного читателя. Большее внимание будет уделено истории, географии и культурной жизни наших народов. Вме­сте с тем могут быть сокращены или исключены статьи, пред­ставляющие меньший интерес. Такие изменения практикова­лись и при выпуске «Британники» на других языках. Договор предусматривает возможность включения в состав издания ряда более объемных статей из второй части Новой Энцикло­педии «Британника», носящей название «Макропедия». Эти нововведения позволят, увеличить ценность издания для на­ших читателей.

«РУССКАЯ БРИТАННИКА»

Энциклопедия «Британника» в издательстве «Прогресс» готовится к выпуску фирмой «Прогресс-Энциклопедия»

Издательская фирма «Энциклопедиа Британника, инк.» из­давна занимается изданием и распространением справочной и учебной литературы, сейчас она ведет активную деятель­ность на всех континентах земного шара. Первое издание эн­циклопедии «Британника» вышло в свет в Шотландии в 1768 году. Таким образом, она является старейшим постоянно об­новляемым справочным изданием на английском языке.

Компания занимается также изданием энциклопедий на французском, японском, испанском, португальском, турец­ком, итальянском и многих других языках. В 1980 году «Эн­циклопедиа Британника» и китайское издательство «Чайна паблишингхаус» заключили договор о выпуске «Микропедии» на китайском языке. Сейчас разрабатываются проекты выпу­ска «Британники» на корейском и греческом языках.

3. Попытки открытости

Любой театр, отвергающий репетицию, тщательное программирование, отдавая

2. «Двойная игра» иллюзии

В паре иллюзия/разочарование содер­

жится диалектический принцип никогда

— всего лишь представление. Если бы

мы целиком разочаровались, наше удо­

1. Изначально формализм — метод ли­тературной критики, разработанный русскими формалистами между 1915 и 1930 гг. Их интересовали формальные

аспекты произведения с выявлением техники и приемов (композиция, обра­зы, риторика, метрика, эффект очужде-

ния и т. д.). Биографические, психологи­

ческие, социологические и идеологиче­ские аспекты не исключались, но подчи­

нялись формальной организации. 2.30-е гг. были отмечены дискуссией о реализме\* и формализме (дискуссия БРЕХТА и ЛУКАЧА), которая продол­жается сегодня вокруг проблемы социа­листического реализма В этом контек­сте формализм скоро стал оскорблени­

ем, нейтрализующим противника за не­достаточную социальную ангажирован­

ность и снисходительность по отноше­

нию к эстетическому экспериментатор­ству.

1. вольствие уменьшилось бы ровно на­столько же. Гипернатуралистические эс­тетики, делающие ставку на совершен­ную иллюзию, нередко игнорировали эту необходимость неясного удовольствия от иллюзии разочарования. Напротив, классицистический театр, и вообще лю­бой театр, который не стремится к само­ [↑](#footnote-ref-2)
2. Дополнительная литература: Schlemmer, 1927; Francastel, 1965, 1970; Metz, 1977; Lyotard, 1971. [↑](#footnote-ref-3)
3. Спор довольно часто сводится к несо­гласию по вопросу связи между формой и содержанием произведения искусства. Едва перестает ощущаться необходи­мость определенной формы для выра­жения определенного содержания или возможность нового восприятия содер­жания благодаря использованию новой формы, связь формы и содержания ка­ [↑](#footnote-ref-4)