

Министерство просвещения Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)



**Поэтика русской
и зарубежной драмы.
Игровые подходы
к изучению пьесы**

практикум

Челябинск
Библиотека А. Миллера
2023

УДК 808-2(076)
ББК 83.3-1я7
С28

Рецензенты:

*Т. Ф. Семьян, д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой
русского языка и литературы ЮУрГУ;*
*Е. А. Миронова (Салейкова), преподаватель кафедры
режиссуры театрализованных представлений МГИК.*

С28 **Сейбель, Н. Э.**
Поэтика русской и зарубежной драмы. Игровые подходы к изучению пьесы : практикум / Н. Э. Сейбель, Я. О. Шебельбайн. — Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2023. — 94 с.

Практикум по дисциплине «Поэтика русской и зарубежной драмы» содержит опорные материалы, а также игровые задания по истории, жанровой специфике и сценическому бытованию драмы. Оно адресовано магистрантам 2-го года обучения, очного и заочного отделения, обучающихся по направлению подготовки 44.04.01 «Педагогическое образование». Основной акцент сделан на тех играх и заданиях, которые могут быть использованы не только в работе со студентами, но и адаптированы и применены для работы с драматическим текстом в школе.

Настоящее издание адресовано студентам, осваивающим данную дисциплину.

УДК 808-2(076)
ББК 83.3-1я7

ISBN 978-5-93162-788-5

© Сейбель Н. Э., Шебельбайн Я. О.,
2023
© Ядрихинская А. Д., иллюстрации,
2023

Оглавление

Введение	4
<i>Раздел I. Связь драматического текста и эволюции театра</i>	5
Античный театр	5
Игра № 1	6
Игра № 2	12
Театр Средних веков и Возрождения	15
Игра № 3	23
Театр Нового времени (XVII—XVIII вв.)	25
Игра № 4	30
Игра № 5	31
Театр XIX века	33
Игра № 6	37
От авангарда до постдраматизма	39
Игра № 7	44
<i>Раздел II. Действенное слово как основа литературной драмы</i>	55
Давайте играть в слова: смысл названия комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» (Le Bourgeois gentilhomme, 1670)	56
Игра № 8	57
Событийная основа пьесы Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве»	59
1. Кто такой Журден?	59
2. Как и когда поменялась жизнь в доме? К вопросу о предлагаемых обстоятельствах	60
3. К исходному событию	63
Игра № 9	64
Игра № 10	65
4. Принцип торможения действия	66
Игра № 11	67
Игра № 12	68
5. Итог. Четыре интриги и одно поражение	68
Игра № 13	69
План идей пьесы Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве»	73
1. Категории чести и культуры в дискуссионном поле комедии	73
2. Служители культуры о культуре.....	75
Игра № 14	75
3. Виды любви в «Мещанине во дворянстве»	77
<i>Раздел III. История и принципы создания театральных афиш</i> ..	81
Список рекомендованной литературы	92

Введение

К анализу и оценке пьесы нельзя подходить с критериями, выработанными применительно к повествовательным жанрам. Будучи ориентированными на живое бытование на сцене общепринятые литературные понятия — язык, характеры, диалог и пр. — приобретают иное наполнение и содержание. Мировоззренческий антагонизм героев, несоответствие их ценностных систем выражается в конкретных действенных формах, в поступках действующих лиц. Сюжет, фабула, конфликт локализуются и концентрируются вокруг шаг за шагом отстаивающего свои убеждения героя. «Роман и повесть — работа живописная, там мастер водит кистью и кладет мазки на полотно. Там фоны, тени, переходные тона, а драма — область чисто скульптурная. Работать приходится резцом и не класть мазки, а высекать рельефы», — писал Л. Н. Толстой. Трансформируется сам способ чтения текста, часто вызывающий серьезные трудности не только у неопытного читателя-ученика, но и у знатока эпоса.

В данном пособии внимание сосредоточено на тех особенностях, которые принципиально отличают драму и без учета которых ее понимание проблематично. Предлагаются пути, которые облегчат понимание драматического текста и сделают его изучение увлекательным.

Раздел I.

Связь драматического текста и эволюции театра

Античный театр

Возникновение трагедии, как и возникновение театра в целом связано с культом Диониса.

Для понимания противоречивой природы театра важно осознать парадоксы мифа о Дионисе.

Первый связан с его рождением: он — сын Зевса и Смельды, которая, по наущению Геры, настояла на том, чтобы видеть Зевса во всем его величии, но умерла, то ли не выдержав этого зрелища, то ли охваченная огнем его молний. С самого начала формируется круг смыслов:

- а) гибельность божественной любви и божественной милости;
- б) губительности гордыни, обуявшей божьего любимца (любимицу).

Второе противоречие — ума и безумия, учительства и наивной ведомости, созидательности и разрушительности. Куда бы ни приходил Дионис, он всюду учил людей возделывать землю и выращивать виноград. Он способствует прогрессу и процветанию, но ему сопутствуют безумие и насилие. Согласно одним мифам, Диониса свела с ума ненавидящая его Гера. По другим версиям, он сам сводил с ума тех, кто отвергал его, и не признавал в нём бога. Веселье Диониса сродни безумию; увлекаясь радостью игры, легко заиграться. Успех ослепляет, и ослепление ведет к провалу.

Третье противоречие — свободы и несвободы. Второе имя Диониса — Лизей (Освободитель). Он способен воплотить человеческие желания, но человек становится рабом своих

желаний (как царь Мидас, пожелавший превращать своим прикосновением предметы в золото). Погоня за успехом — враг созидания.

Наконец, Дионис, будучи богом и покровителем природы, сам приносит ей себя в жертву: во всех вариантах мифа, обратившийся в быка Дионис растерзан вакханками (или титанами). С этой жертвой связана смена времен года, и, в конечном итоге, развитие истории. Великие Дионисии — дионисийский праздник — как раз и изображали это ритуальное убийство и воскрешение. Антитеза власти и жертвенности, господства над миром и служения ему органически связана с мифом о Дионисе.

Драма, возникшая из Дионисиев, несет на себе эту двойственность.

Игра № 1.

Выберите карточку с цитатой известного драматурга или режиссера и объясните, с каким из мифологических противоречий, заложенных в самой природе театра, на ваш взгляд, связано высказывание, почему, каким образом. Участники берут карточки (образец на рис. 1) по очереди. Можно отказаться и взять следующую карточку. Засчитывается только убедительный ответ. Побеждает тот, у кого засчитанных ответов будет больше.

Примеры возможных цитат на карточках:

«Форма или бесформенность, свобода или дисциплина — споры, которые не стихают со времен Пифагора. Для того чтобы воплотить на сцене намерения Шекспира, нам ...потребуется полная свобода, расцветенная выдумками импровизации, без оглядки назад, без ложного приоритета — хотя в то же время приходится соблюдать крайнюю осторожность, потому что... в пьесе есть большие отрывки, которые можно зачеркнуть слишком вольным обращением» (П. Брук; пер. Ю. Родман).

«Заносчивость — непрочный матерьял: Она, как стираемая ткань, садится» (В. Шекспир; пер. Б. Пастернака).

«Всегда существовали, да и сейчас есть актеры, которые гордятся тем, что рассматривают театр, как башню из слоновой кости. Такой актер не достоин занимать место среди мастеров. Актер, играющий в театре, должен с таким же интересом относиться к событиям внешнего мира, как к своим собственным» (П. Брук; пер. Ю. Родман).

«Коль он осудит всех, то станет выше всех» (Ж.-Б. Мольер, пер. Т. Щепкиной-Куперник).

«Через возвращение к ритуалу можно воссоздать такой церемониал непосредственного, живого участия, своеобразный род взаимности (явление достаточно редкое в наше время), реакцию открытую, свободную, естественную» (Е. Гротовский; пер. Н. Башинджагян).

«Хотелось бы мне, чтобы сцена была не шире проволоки канатного плясуна, дабы без умения никто не рискнул на нее взобраться» (И. В. Гёте; пер. Н. Касаткиной).

«Успех отдельных моментов кружит голову таким артистам. Они жертвуют самой ролью ради взрывов хохота, аплодисментов и успеха отдельных моментов, слов и действий» (К. С. Станиславский).

«Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь» (А. С. Грибоедов).

«На сцене меня смутили необычайная, торжественная тишина и порядок. Мне показалось, что театр переполнен зрителями. Они словно насквозь пронизывали свою жертву. Я чувствовал себя рабом этой тысячной толпы и сделался подобострастным, беспринципным, ...мне хотелось подольститься, отдать толпе больше того, что у меня было и что я могу дать» (К. С. Станиславский).

«Высшее смирение <артиста> обнажить себя в самой сокровенной сфере, как бы отдаваясь или жертвуя чем-то неприкосновенным в обыденной жизни» (Е. Гротовский; пер. Н. Башинджагян).

«Решите однажды и навсегда — пришли ли вы служить и приносить жертвы искусству или эксплуатировать его для своих личных целей?» (К. С. Станиславский).

«Я не знаю никаких других судей, кроме вас ... и господ зрителей... Эти господа много смеялись, так что я уже начал было думать, что выиграл. Моя цель была — позабавить зрителей, и если только они смеялись от души, значит, цель достигнута, всё равно — смеялись они над моей пьесой или же надо мной самим. Вот почему я продолжаю думать, что выиграл процесс» (П. О. Бомарше; пер. Н. Любимов).

*Хотелось бы мне,
чтобы сцена была
не шире проволоки
канатного плясуна,
дабы без умения никто
не рискнул на нее
взобраться*

И. В. Гёте



*Заносчивость —
непрочный матерьял:
Она, как стираная
ткань, садится*

В. Шекспир



*Высшее смирение
<артиста> обнажить
себя в самой
сокровенной сфере,
как бы отдаваясь
или жертвуя чем-то
неприкосновенным в
обыденной жизни*

Е. Грозовский



*Актеры
одновременно и
чудовища, и дети*

Ж.-Л. Годар



Рис. 1. Образец карточек для игры № 1

Жанры античной драмы

Начало формирования драмы связано с облагороженным **дифирамбом**, который, в отличие от фольклорного, приобретает серьезное, религиозное звучание и содержит зачатки сюжета, построенного на основе мифа. Эту реформу приписывают древнегреческому поэту **Ариону**, сведения о котором отчасти легендарны. Считается, что Арион был сына Посейдона и нимфы Онеи, привлечшим своим пением дельфинов, которые спасли его и вынесли на берег. В частности, именно к мифологическому облику Ариона обращается Пушкин, когда связывает певца с морской стихией, спасшийся из морской пучины поэт — прямая адресация к древнегреческой мифологии, однако причины бедствий переосмыслены в актуальном аспекте.

Затем на основе дифирамба начала формироваться **сатирива (или сатирическая) драма**, которая была завезена из Пелопонесса, представляющая собой тот же дифирамб, в котором, хор состоял из козлоподобных лесных сатиров, а актер выступал в роли их отца, наставника младенца-Диониса. **Сатирива (или сатирическая) драма** представляет собой диалог мифологического (эпического) героя с хором сатиров, составлявших свиту Диониса, которые комически комментируют миф. Задача сатирической драмы — воспевание. Она представляет собой аналог «оратории» с зачатками драматического действия.

После введения **первого актера** (протагониста), которое приписывают Феспису на рубеже VII—VI вв. до н. э., появления, благодаря Эсхилу, **второго актера** (антагониста) около 480 г. до н. э. и, благодаря Софоклу — **третьего** около 440 г. до н. э. оформляется диалог, трагический конфликт и фабула. Так формируется **трагедия**, которая, по определению Аристотеля, «есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, (подражание) при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной посредством действия, а не рассказа, совершающее благодаря состраданию и страху очищение подобных аффектов» (Аристотель «Поэтика»). Жанр направлен на отражение борьбы человека с роком, исследование возможностей человеческого духа в преодолении неизбежного. Его составляют: пролог, парод, эпизодии, стасимы, коммос, эксод.

Наконец, **комедия** возникает из того же ритуального источника — дионисийских праздников (комос — веселый, одэ — толпа), ее задача обнаружить пороки, показать

обман, обличить человеческую слабость и безнравственность. Структура комедии: пролог, агон, эписодии, стасимы, парабаса, эксод.

Устройство театра и структура античной драмы (рис. 2).

Театр(он) — места для зрителей.

Орхестра — площадка для хора и актеров.

Скена + «трибуна» скены + 2 параскения — «задник», поднятая над уровнем земли площадка для актеров, технические помещения.

Проскений — колоннада перед скеной, выполнявшая функцию декорации (фасад дворца).

Парод — дорожка для хора, окружавшая орхестру.

Эстрада — площадка для актеров (появилась не ранее III века до н. э.).

Структурная часть драмы	Содержание и форма	Участники	Место действия спектакля
Пролог	Монолог второго или третьего актера или партия хора	Актер (чаще всего третий) или актеры	Орхестра, «трибуна» скены
Парод	Партия хора с его выходом	Хор, Корифей хора	парод
Эписодии	Диалоги и монологи актеров (собственно действие)	Все три актера	орхестра, «трибуна» скены, параскении, эстрада
Стасимы	Парития хора в отсутствие актеров: чередование соответствующих друг другу строф и антистроф (AA + BB + CC) + эпод (припев с собственным ритмом)	Хор	орхестра
Коммос	Диалог актера и хора, совместный плач; сохраняет структуру стасим	Протагонист, Корифей хора, хор, актеры	орхестра, «трибуна скены», параскении, эстрада
Эксод	Заключительная партия хора, с которой хор уходит с орхестры	Корифей хора, хор, возможно, второй или третий актер	орхестра, парод

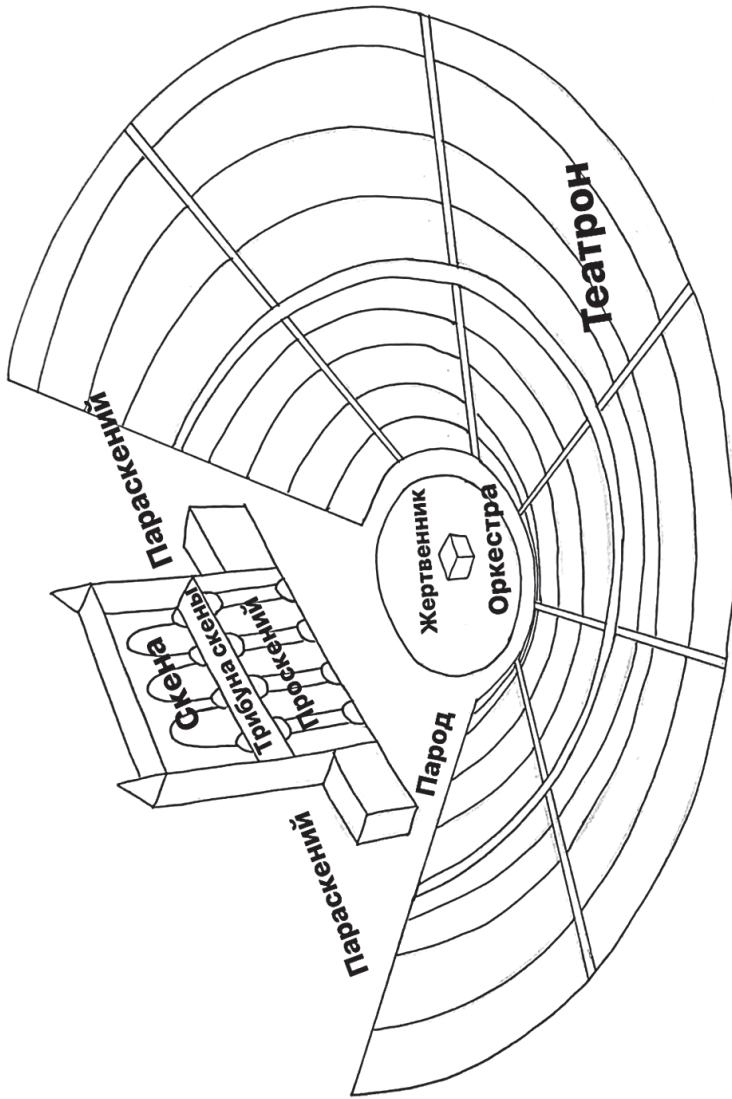


Рис. 2. Устройство античного театра

Многие элементы античной драмы находят продолжение в современном членении пьесы на акты, явления и сцены. Однако античная драма не знала таких привычных элементов драмы как афиша и ремарка. Они появились в русских переводах благодаря Иннокентию Анненскому. «Когда поэт пишет собственные стихи, бывает нелегко отделить в них главное для поэта от неважного и случайного. Когда поэт вписывает в чужие стихи что-то, чего не было в подлиннике, <...> то ясно, что он делает это потому, что без этого он не может», — пишет М. Л. Гаспаров¹. Анненский делает свои переводы с 1901 по 1909 годы (собрание Еврипида в переводе Анненского вышло после смерти переводчика, в 1910 г.), когда театр активно экспериментирует с формами организации сценической площадки и античный амфитеатр представляется одной из экспериментальных форм, поэтому переводчик адаптирует древнюю драму к новым техническим параметрам сцены, описывая, как воспроизвести и модернизировать театральное пространство, для которого писал Еврипид, создавая «режиссерский текст».

Игра № 2.

Игроки получают игровое поле — лист с изображением античного театра, разделенным на зоны, в которые попадают театрон, орхестра, сцена — все части античного театрального пространства, помеченные цифрами или подписанные полным названием (образец на рис. 3).

Затем ведущий в произвольном порядке вытаскивает карточки с названиями современных частей театра (сцена, кулисы, портал, авансцена, партер, балкон и т. д.). Не показывая изнанки карточки, он озвучивает написанное на ней слово. Если игрок знает, как соотносится древний и новый термин, он поднимает руку и, забирая карточку, переворачивает и кладет ее на соответствующее место. Если всё правильно, из верхних карточек сложится картина современной сцены (образец на рис. 4). Побеждает тот, кто сделает это первым.

¹ Гаспаров М. Л. Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии : в 2 т. Т. 1. Москва : Наука : Ладомир, 1999 (Литературные памятники). URL : http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0310.shtml (дата обращения: 23.08.2023).

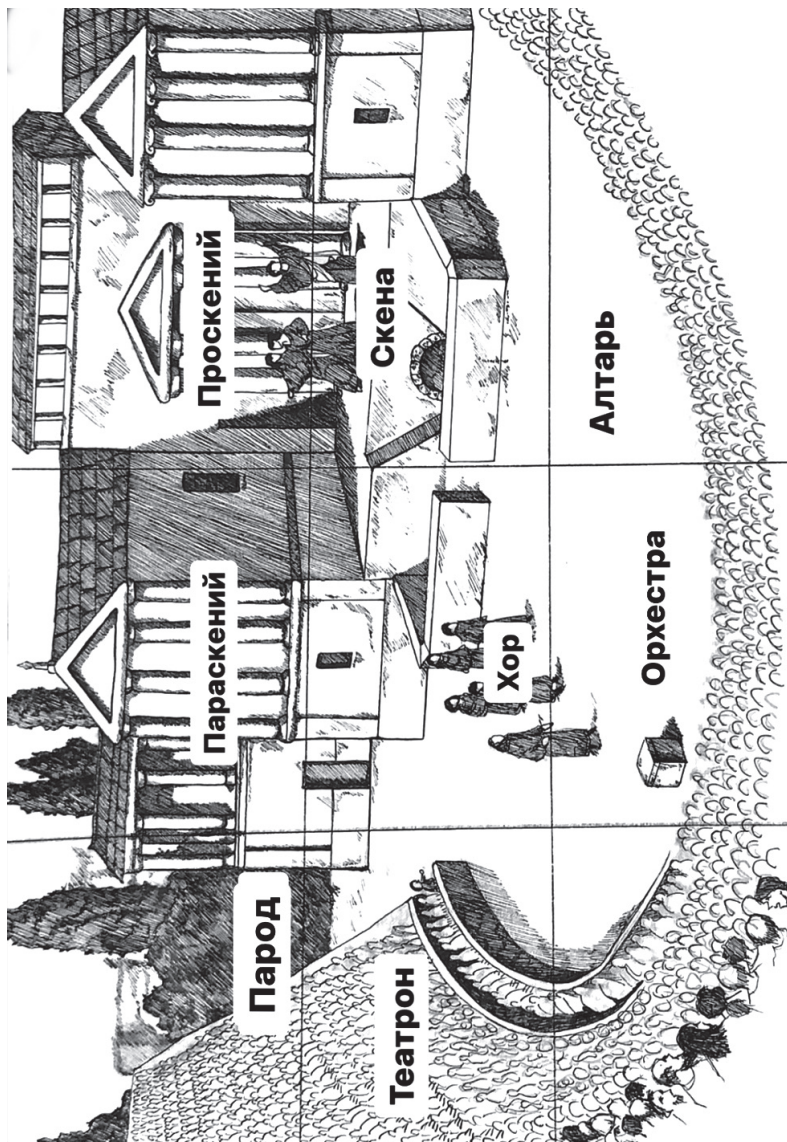


Рис. 3. Игровое поле для игры № 2

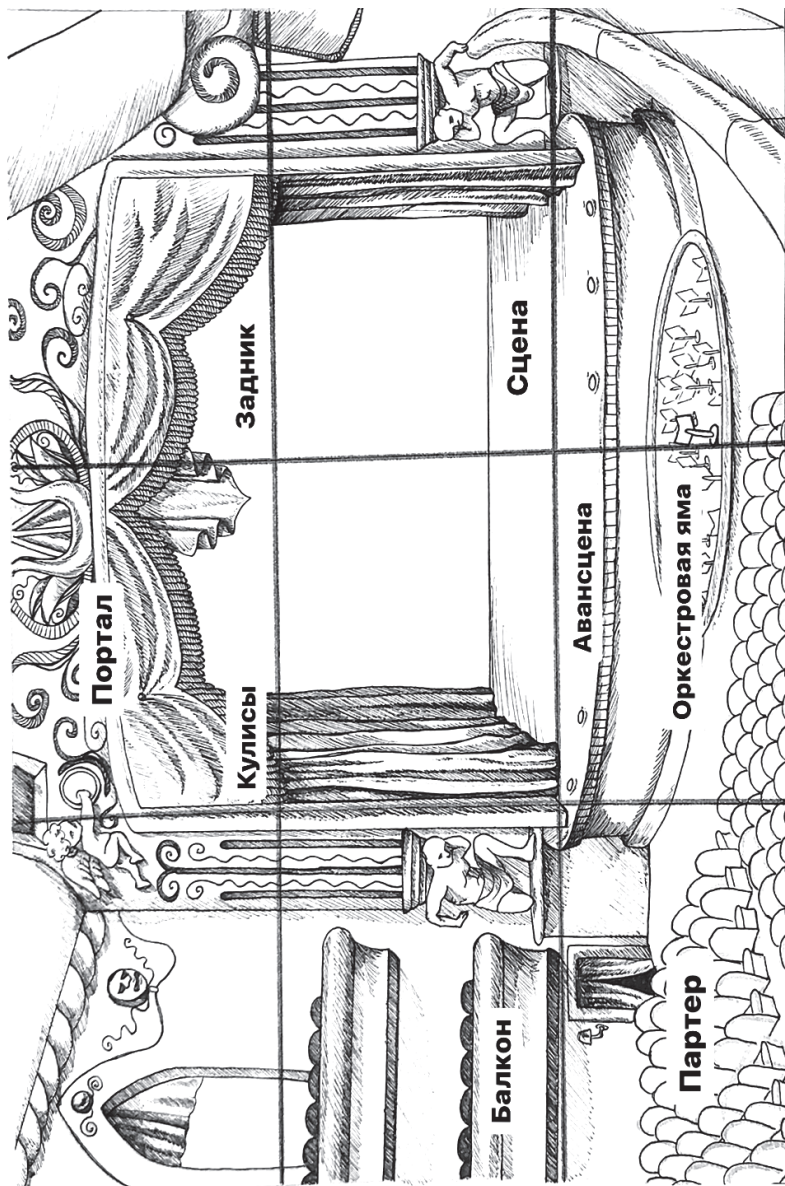


Рис. 4. «Рубашка» карточек для игры № 2

Театр Средних веков и Возрождения

В Средние века и эпоху Возрождения театр сохраняет тесную связь с ритуалом. Он продолжает существование в двух формах:

- уличного площадного театра, несущего в себе дух карнавала, «логику гротескного канона, его особую художественную волю»¹;
- церковного, религиозного представления, посвященного святым праздникам.

В обоих случаях задача театра дать зрителю позитивный (или негативный) образец, упорядочить его жизнь, привести ее в соответствие с религиозным календарем, дать выход «иррациональному остатку» сомнений и устранить аффекты. «Unreduzieren Rest» или «Irreduzierbar Rest» подробно описан Гете в биографическом фрагменте, повествующем о становлении актера Зерло («Годы учения Вильгельма Мейстера») и его вступлении в сообщество «Детей радости». Гете ведет речь о соотношении «разумного» и «неразумного» и говорит о «иррациональном остатке». Гете пишет: «...сообщество, которое называлось тогда “Дети радости”. Это были толковые, неглупые, деятельные люди, понявшие, что сумма нашего бытия полностью не поддается делению на разум, в итоге всегда остается некая сомнительная дробь. От этой неудобной, а при раскладе на всю массу даже опасной дроби они ... старались избавиться... путем аллегорических представлений»². Для Гете «сомнительная дробь» (zweifelhafter Bruch) «иррационального остатка» имеет отрицательный смысл. Она разрушает планомерность будней, создает почву для аффектов, порывов, деструкции, следовательно, необходимым оказывается дополнительное действие, освобождающее внутреннюю жизнь человека от накопления этого остатка. Гете разрешает эту проблему в духе традиции карнавала с его очистительным смехом, преодолением и даже предупреждением порока в ходе игры. «Дурацкий колпак», который добровольно по очереди надевают на себя члены общества «Детей радости» освобождает их от накопившейся негативной энергии. Игра трактуется как форма оппозиции

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Худ. лит-ра, 1965. С. 37.

² Гете, И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // И. В. Гете. Собр. соч. : в 10 т. ; ред. А. Аникст, Н. Вильмонт. Т. VII. Москва : Худож. лит., 1979. С. 220.

иррациональному, противостоящая ему не на уровне логических аргументов, а обладающая тем же оружием «психичности», образности, интуитивности. «Игра» и «Радость» — союзники разума — трактовка, получившая теоретическое обоснование в шиллеровских «Письмах об эстетическом воспитании». Средневековый театр — неотъемлемая часть космического, вселенского, божественного круговорота, явленного человеку через имеющий религиозную основу праздник. Как пишет Э. Бентли: «Смысл любого мифа состоит в том, чтобы дать нам в качестве отправной точки элемент известного, ... <ибо> для искусства важно не знание, а узнавание: искусство сообщает вам не то, чего вы не знали (для этой цели более пригоден телефонный справочник), а то, что вы “знаете”, помогая вам постигать»¹.

Средневековая поэтика развивается в традициях горациевой диады «пользы и развлечения (*prodesse / delectare*)» или Цицероновской терцины «учить, побуждать, развлекать (*docere, movere, delectare*)». Аристотель, как и почти вся греческая традиция, оставался вне внимания ренессансных теоретиков, однако в конце XV века получили распространение арабские списки «Поэтики», а после 1498 года начинается эра переводов и комментариев греческого источника. Одними из самых известных в истории литературы стали «Посвящение» Джанджорджо Триссино к трагедии «Софонисба» (1524) и «Поэтика» Томмазо Кампанеллы (1596).

XVI век адаптировал к нуждам своего времени аристотелевскую терминологию, ввел в оборот его определение тех или иных жанров (трагедия оказалась наиболее востребованной), подробно обсудил проблему достоверности и правдивости литературы, принципиально важную в греческой поэтике.

Комментаторы, критики и теоретики Возрождения связывают толкование катарсиса с тремя принципиально важными идеями:

- Катарсис как «ублажения» низкой публики (Томмазо Корреа, Лодовико Кастальветро);
- Катарсис как средство воспитания гражданина (Джазон Денорес);
- Катарсис как освобождение от беспокойства и путь к высшей истине веры, религии и политики (Томмазо Кампанелла, Винченцо Маджи, Бартоломео Ломбарди).

¹ Бентли Э. Жизнь драмы. Москва : Айрис-Пресс, 2004.

(1) В 1570 году *Лодовико Кастальветро* перевел и прокомментировал текст Аристотеля в «*Поэтике Аристотеля, изложенной на народном языке и истолкованной*». Исходный тезис его труда: искусство не должно искать пользы, а должно развлекать широкие слои безграмотной (народной) публики, поскольку публика грамотная способна получить пользу (читай, усвоить моральные уроки) без развлечения. Поэтому структуру текста определяют не законы эстетики, а ограниченность реципиента, который не обладает образованием, воображением и памятью.

Такая смена художественного ориентира произвела несколько важных сдвигов в представлении о драме.

Прежде всего, оказались востребованы «слезливые» и «ужасные» фабулы. Именно фабула становится важнейшим элементов трагедии, ей отводится роль главного средства воздействия на публику. Поскольку ограниченный зритель не должен пресытиться разнообразием, это должна быть простая для восприятия единая линия действия. Здесь уместно вспомнить, что именно Кастальветро прародитель принципа «трех единств», прямо связанного им с отсутствием воображения у публики. События должны быть поданы из единственной перспективы и с учетом потребностей публики в еде, сне и т. д., что в итоге определяет продолжительность действия и отсутствие в нем пространственных и временных лакун.

Важнейшие изменения происходят и в вопросе правдоподобия. Драматический текст теперь ориентируется на зрителя, обладающего только уровнем «наивного восприятия», то есть нуждающегося в том, чтобы верить в реальность происходящего и неготового к восприятию абстрактного образа. «Толпа не способна вообразить ничего, выходящего за пределы ее повседневного опыта, — все, что она видит на сцене, она принимает за чистую монету»¹. Правдоподобие понимается как абсолютная правдивость, существенно ограничивающая литературу и сближающая ее с историей. Чуть шире трактуют правдоподобие Франческо Робортелло («Разъяснения к книге Аристотеля», 1548), который говорит о том, что истина должна выглядеть так, как она известна аудитории.

Наконец, существенно переосмыслиется понятие катарсиса, который трактуется не как потрясение, а как удовольствие:

¹ *Кастальветро Л.* «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Москва : Изд-во МГУ, 1980. С. 97.

«Когда мы, огорчаясь по поводу несчастья, несправедливо постигшего другого, сознаем, что с нами все хорошо, это сознание дает нам величайшее удовольствие по причине естественной любви, какую мы испытываем к самим себе»¹.

(2) Не менее новаторскими для своего времени и показательными в истории литературы стали идеи, изложенные в *«Рассуждении о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произрастания в философии моральной и гражданской, а также в указах лиц, правящих государствами»* Джозона Денореса (1586). Искусство для него инструмент морального и гражданского совершенствования человека, его задача очистить душу от страстей. И комедия, и трагедия очищают зрителей от аффектов, которые могли бы помешать им исполнять свой гражданский долг. Поскольку гражданин должен быть вынужденно жесток, отстаивая интересы большинства, трагедия избавляет его от страха перед боем и ужаса от вида смерти близких, комедия — от ревности и уязвимой гордости, когда жены или дочери заводят любовников.

Кроме того, ориентируясь на другую задачу, Денорес иначе решает и вопрос правдоподобия: искусство, по его мнению, должно удивлять либо фабулой, либо мастерством соединения стихов и ритмом с тем, чтобы изумить и «парализовать» гражданина мастерством и благородством.

(3) Очевидно, что третья группа авторов близка Деноресу в понимании катарсиса как аналога гладиаторских боев, помогающих привыкнуть к жестоким и страшным зрелищам, отличаются они целью, ради которой зритель должен выработать в себе подобную привычку. Одним из первых здесь был Винченцо Маджи в 1550 году опубликовавший вместе с Бартоломео Ломбардии «Общепонятные объяснения к книге Аристотеля о поэтике». Он пишет, что страх и сострадание являются инструментами очищения души от жадности, гнева, сластолюбия и т. д. Томмазо Кампанелла в своей «Поэтике» (1596) подчиняет искусство религии, политике и этике и ставит его на службу достижению «высшего блага». Удовольствие и страсть в нем обязаны усмирять пороки, вести к истине (под ней он подразумевает веру). В итоге должен быть сформирован человек разумный и смиренный. Антонио Себастиано Минтурно в трактате «О поэте» (1559) сравнивает катарсис с лекарственным ядом, который, с одной стороны,

¹ *Кастельветро Л.* «Поэтика» Аристотеля... С. 100.

возбуждает боль, чтобы вылечить ее, с другой — адаптирует к ней организм, вырабатывает привычку.

Жанры средневековой и ренессансной драмы

Литургическая драма — возникшее примерно в середине X века представление на латинском языке, включенное в праздничные церковные службы (литургии). Зрелищные инсценировки эпизодов из Священного писания, а также парафразы библейских сюжетов. Возникла во Франции, но быстро распространялась по католическим странам, пока не была запрещена указом папы Иннокентия III (1210 г.). Однако не прекратили своего существования и их описания встречаются вплоть до XIV—XV вв.

Лауды — «песни бичующихся» — песни, диалоги и ритуальные действия, исполняемые участниками движения флагеллантов (монахов, практикующих самобичевание как путь умерщвления плоти), часто осуждающие церковь как институт разврата и насилия и противопоставляющие ей истинную набожность и религиозное рвение. Лауды дошли до нас в сборниках — «лаудариях».

Миракль (*miraculum* — чудо) — представление, сюжет которых заимствовался из жития святых и посвящен чудесам, которые они совершали. Часто написаны латинскими стихами, предполагают наличие хора.

«Священные представления» и мистерии — священнодействия, таинство — «большой» жанр европейского средневекового театра, распространившийся в XIV—XVI веках и часто приходящий на смену литургической драме. В основу положены религиозные пьесы, однако показываются представления уличными театрами, которые, ориентируясь на вкусы публики, включают в них комические, бытовые и лирические эпизоды. Яркие представители этой драматургии — Луиджи Пульчи и Лоренцо Медичи, чьи тексты дошли до нас полностью или частично.

Соти — аллегорическая и сатирическая комедия, построенная как пародия на церковные обряды, исполнялся актерами особого амплуа — шутами и шутихами (или «дураками» и «дурами»).

Трагедия — нормированный жанр на исторический, мифологический или фольклорный сюжет, представляющий возвышенного героя, борющегося за истину и справедливость с судьбой, роком и обстоятельствами. Включает пять актов, пишется стихами, представляет собой героцентрический (организованный

вокруг фигуры протагониста) текст. Самые яркие представители — Джованни Ручеллаи в Италии, Робер Гарнье во Франции, Кристофер Марло и Уильям Шекспир в Англии.

Кровавая драма — ориентированная на творчество Сенеки, часто имеющая мелодраматический сюжет «трагедия ужасов», в основе которой идея губительности страстей, преступности несдерживаемой идеей долга человеческой природы. Может базироваться на историческом материале, но существенно его переосмысляет. Самыми яркими представителями жанра являются Джиральди Чинтио («Орбекка») в Италии, Уильям Шекспир («Тит Андроник»).

Хроника — драматическое произведение, последовательно излагающее историю судьбоносных исторических событий, сформировавших нацию и государство, исходящее из значительной роли личности в истории, концентрирующее значительное историческое событие в судьбе исторического персонажа.

«Ученая комедия» — сатирическая комедия на античный сюжет с большим количеством сюжетных линий и запутанной фабулой. Сформировалась к началу XVI века, ориентировалась на древнеримские образцы. Родоначальником считаются Лодовико Ариосто, создавший комедии «Шкатулка» (1508), «Сводня» (1534) и др., Никколо Макиавелли с комедией «Мандрагора» (между 1513 и 1520) и Джордано Бруно с комедией «Неаполитанская улица» (1582).

Комедия дель арте (итал. *commedia dell'arte*), или комедия масок основана на фольклорном сюжете, представляющем собой бытовые перипетии повторяющихся из текста в текст персонажей (Арлекин, Коломбина, Бартоло и др.), построенная на комбинации одних и тех же фабульных элементов, ориентированная на развлечение публики, часто содержащая фантастические элементы. Предполагает импровизацию актеров, получивших только самое общее описание фабулы. Возникла в середине XVI века и просуществовала до XVIII века, когда стала основой литературной комедии К. Гольдони и К. Гоцци и, отчасти, Ж.-Б. Мольера.

Фарс — малый драматический жанр (1—3-актный), комическая сцена фривольного содержания, драматический анекдот, происхождение которого часто связывают со вставными комическими сценами мистерии, часто ориентированный на зрелищность, буффонаду, площадной народный юмор, игравшие их гистрионы могли быть одновременно музыкантами,

танцорами, певцами, рассказчиками, гимнастами, дрессировщиками животных и т. д.

Устройство театра и структура ренессансной драмы (рис. 5)

Партер (яма), галереи — места для зрителей.

Просцениум (язык) — выдающаяся вперед площадка для актеров, которые оказываются в окружении публики, под ним находятся ходы и люки для поднимающихся на поверхность демонов (нечистой силы)

Сцена — внутренняя часть передней галереи за просцениумом, находящаяся под балконом, может быть отделена занавесом, одно из мест действия спектакля.

Балкон сцены — одно из мест действия спектакля, поднятое над сценой, находящееся на уровне галереи второго яруса, место пребывания возвышенных и наделенных святостью персонажей.

Орхестра — примыкающая к сцене часть галереи первого яруса, предназначенная для размещения музыкантов.

Две двери на «заднике» сцены — аналог левой и правой кулисы.

Структурная часть драмы	Содержание форма	Участники	Место действия спектакля
Пролог	Приветствие публики, акцентировка морального смысла пьесы, извинения за возможную скуку	Партия хора (как в «Ромео и Джульетте» или монолог актера, выступающего от лица театра)	Орхестра, балкон сцены, просцениум
Акты (действия)	Несколько сцен, связанных между собой временем действия и единством события	актеры	Три уровня сцены: балкон сцены, сцена и просцениум, люки
Сцены	Промежуток действия с неизменным местом действия	актеры	Три уровня сцены
Парад артистов или джига	Финальный хор или танец, подводящий итог или «исправляющий» настроение зрителей	Все участники представления	Просцениум

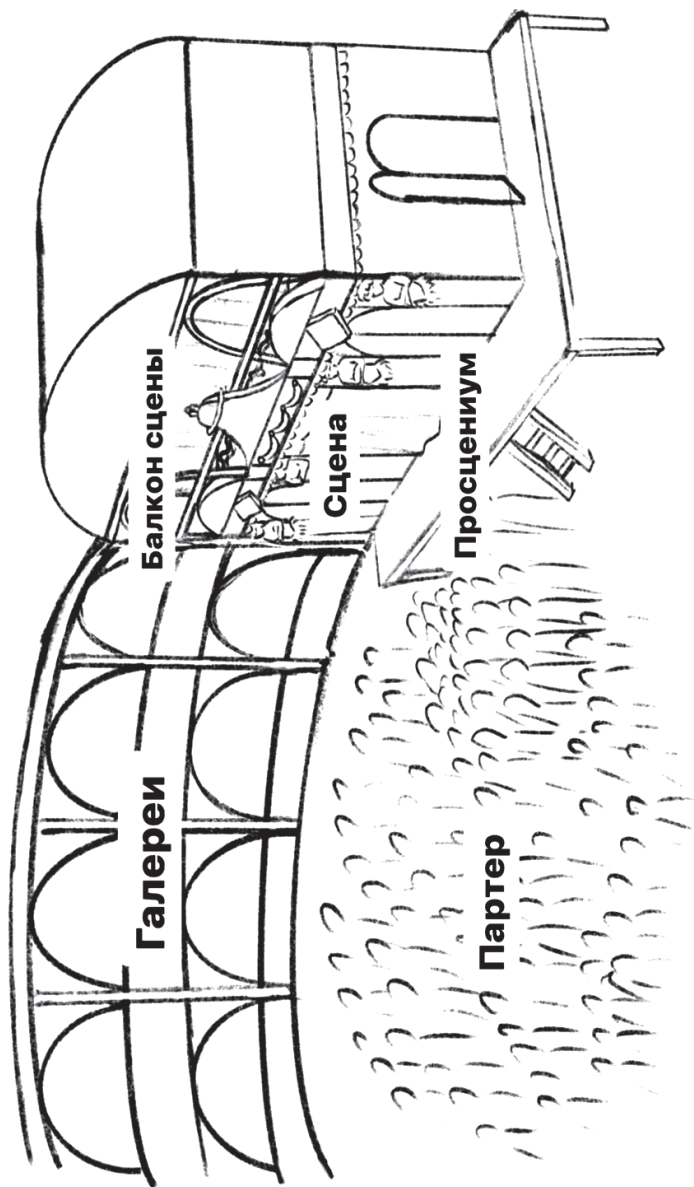


Рис. 5. Устройство ренессансного театра

В тексте пьесы появляются развернутые ремарки, особенно развернутые — в средневековых литургических драмах и священных представлениях, ориентированных не столько на текст, сколько на зрелищность. В религиозной драме, по сути, именно они составляли основной материал пьесы. Для представления в средневековом городе, в храме или на монастырском дворе требовалось подробное описание того, что и как должно быть показано.

Уникальный образец соотношения ремарки и реплик — комедия дель арте. Сохранившиеся и изданные сценарии, по которым импровизировали актеры комедии дель арте, показывают, что в этом случае ремаркой становится весь текст.

Игра № 3.

Участники должны объяснить друг другу слова на карточке «намёками». В начале игры группе участников выдаются карточки с изученной терминологией (образец на рис. 6), подставки для карт по количеству участников, стираемые фломастеры (в рамках игры стираемые фломастеры могут быть заменены на обычные, но, в таком случае, писать ими следует не на табличках, а на обычных листах бумаги меньшего формата).

Первый игрок берет карту с верху колоды (карты лежат лицевой стороной вниз), ставит её на подставку лицевой стороной от себя так, чтобы он не видел слов. Другие игроки видят слово и пишут на подставке подсказку, по которой ведущему можно будет угадать выбранное слово. Важно, что нельзя использовать загаданное слово с измененной орфографией, загаданное слово на иностранном языке, однокоренные слова, выдуманное слово и слово, совпадающее по звучанию, однако можно использовать аббревиатуры цифры, числа и иные общеизвестные символы. После того, как все игроки написали слова, ведущий, глядя на подсказки, попытается угадать загаданное слово. При успехе карточка кладется лицевой стороной вверх рядом с основной колодой, при неудаче — лицевой стороной вниз. Затем роль ведущего переходит другому игроку.

Можно провести игру в устном варианте. В этом случае подсказки не пишутся, а озвучиваются: каждый участник команды поочередно дает ведущему подсказку, пока он не даст правильный ответ.

Игра продолжается, пока не будет разыграна последняя карточка. После того, как все карты будут разыграны, команда подсчитывает число успешных ходов по числу карточек, лежащих лицевой стороной вверх, побеждает набравший большее число карточек.

Например, ведущий случайным образом выбирает карточку, на которой написано «Мистерия». Подсказками могут быть: «большой театральный жанр», «библейский сюжет», «уличное представление», «комическое и трагическое».

Хорошо, если по окончании раунда каждый игрок объяснит связь своей подсказки с изначальным словом.

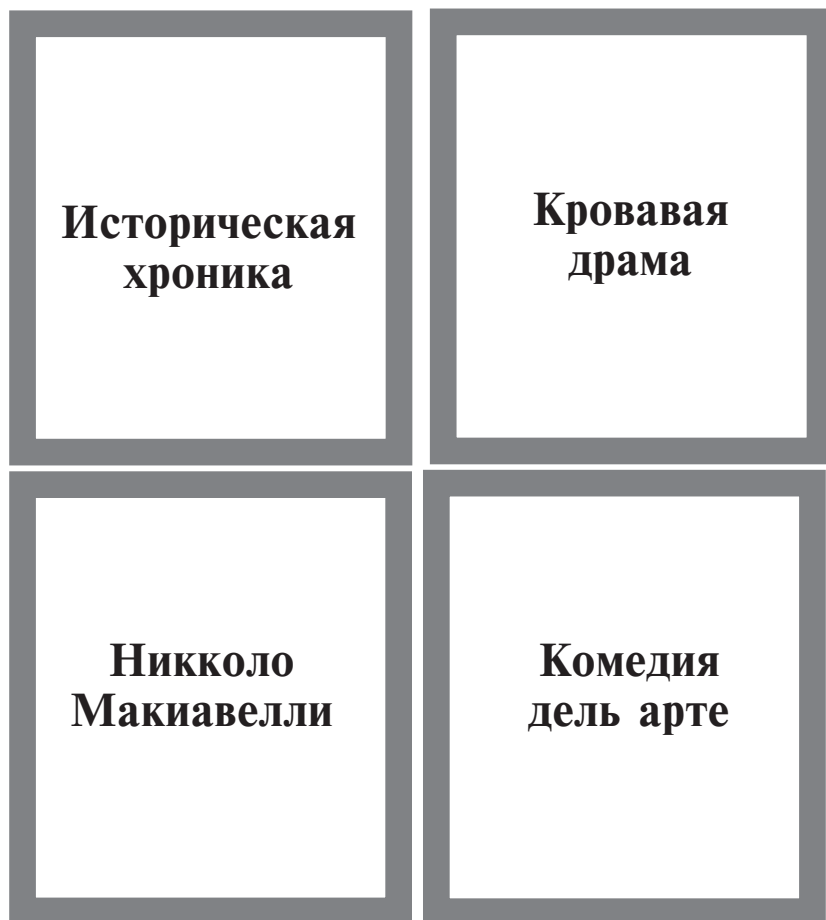


Рис. 6. Образец карточек для игры № 3

Театр Нового времени (XVII—XVIII вв.)

В XVII—XVIII вв. параллельно сосуществуют барочный театр (Кальдерон), классицистический (Корнель) и народный театр, продолжающий традиции ренессансного реализма (Лопе де Вега) и комедии дель арте (Гоцци).

Запрет с 1598 до 1615 гг. представления комедий в Испании, учреждение Французской Академии в 1635 году, перерыв в развитии театра, связанный с Тридцатилетней войной (1618—1648) в Германии, закон о театральной цензуре в Англии в 1642 — границы, отделившие ренессансный театр от вновь возникающего театрального движения, связанного уже не столько с религиозными идеями, сколько с идеей общественного (и уже, государственного) долга. Родовая честь, долг перед государем и смирение перед Богом — вот иерархия ценностей, в которой мыслит и барочный, и классицистический герой.

Задача искусства **Барокко** представить мир в его загадочности, неуправляемости и непредсказуемости. Человек в нем — терзаемый ветрами корабль, страдающий грешник, разрываемый внутренними и внешними противоречиями, гонимый ветрами воздушный шар — в ход идут все образы, показывающие неустойчивость, уязвимость и слабость ассоциированы с человеческой судьбой. Задача барочного героя — научиться смирению. Этому подчинена и судьба Юлии и Эусебио в «Поклонении Кресту» П. Кальдерона, и приключения персонажей трагикомедии Грифиуса «Карденио и Целинда». Прославляя смирение как главную добродетель, Блез Паскаль писал: *«Никакие высокомерные потуги нашего разума не помогут нам познать самих себя: помочь нам в этом может лишь смиренная покорность разума»*. Одновременно, однако, барокко пронизано самоиронией, призывает, помня о смерти и страшном суде, наслаждаться жизнью:

*Улегся гнев стихий, и вот мы снова
В плену у штителя — увальня тупого...
Шторм отшумит и стихнет обессиля,
Но где, скажите, угомон для штителя?...
Где белых парусов великолепье?
На мачтах развеваются отрепья
И такелаж изодранный висит —
Так опустевшей сцены жалок вид.*

(Из Посланий Джона Донна)

Рациональное искусство классицизма базируется на идеях «следования разуму» и «следования природе». Первое проявляется в идеологичности драмы, подчинении формы содержанию («Пока не ясно вам, что вы сказать хотите, простых и точных слов напрасно не ищите», — писал Никола Буало), требовании «хорошего вкуса»:

*Не все события, да будет вам известно,
С подмостков зрителям показывать уместно:
Волнует зримое сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз.*

(Из Поэтического искусства Никола Буало).

Второе связано с принципами типизации в отборе материала, правдоподобию происходящего на сцене, целостности характера героя, единстве действия, места и времени.

Центральный вопрос классицистической драмы — выбор между чувством и приватными ценностями человека, с одной стороны, и требованиями долга — с другой. В начале XVII века (Пьер Корнель «Сид», 1636) долг не просто однозначно торжествует над чувством — они согласуются друг с другом; во второй половине XVII века (Жан Расин, «Андромаха», 1667) долг и чувство антагонистичны, выбор между ними требует от героя жертвы, но следование чувству в конечном итоге ошибочно и даже губительно; в первой половине XVIII века (Вольтер «Магомет», 1741) требования долга признаются жестокими и бесчеловечными. Постепенный перенос центра внимания с интересов монархии и долга на жизнь и чувства конкретного лица сопровождается реабилитацией третьесловного героя и сменой жанровой системы — на первый план выходит мещанская драма, вытесняющая трагедию. Сарказм П. О. К. Бомарше («Изобразить людей среднего сословия страдающими, в несчастье? Ещё чего, их следует только высмеивать! Смешные подданные и несчастные короли — вот единственно существующий и единственно возможный театр») возвещает смену вкусов театральной публики.

Путь театра от античного святилища, в котором приносятся жертвы судьбе и богам, к проповеднической кафедре, затем месту воспитания чувств и, наконец, воспевания добродетели мещанина, таким образом, к концу XVIII века был пройден.

Жанры драмы XVII—XVIII веков

Трагедия — пьеса на исторический (реже мифологический сюжет), поднимающая вопросы формирования государственности, определения границ и законов страны, показывающая примеры самопожертвования и духовного величия личности. Обязателен александрийский стих, симметричная композиция, пять актов. Самые яркие представители — Пьер Корнель, Жан Расин, Вольтер (во Франции), Джозеф Аддисон (в Англии), Иоганн Кристоф Готшед, Готхольд Эфраим Лессинг, Фридрих Шиллер, Иоганн Вольфганг Гёте).

Комедия — пьеса на фольклорный или античный (Планта, Теренция) сюжет, показывающая и осмеивающая пороки простонародного героя, написанная прозой, трехактная (исключение составляет «высокая комедия», например «Тартюф» Ж.-Б. Мольера). Часто содержала поучение и включала в состав участников героя-резонера, замещавшего античный хор, то есть комментирующего и оценивающего события.

Комедия плаща и шпаги — жанр преимущественно испанской литературы, описывающий любовно-бытовые приключения низшего дворянства (идальго), стихотворное драматургическое произведение о конфликте любви и чести. Представители — Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Педро Кальдерон.

Пастораль — драматическое или музыкальное произведение, возникающая в рамках прециозной (галантной) литературы, идиллически изображающее жизнь пастухов и пастушек на лоне природы.

Опера — возникший в начале XVIII века эксперимент создания драмы, полностью положенной на музыку. Изначально следует принципу «размеренной спокойной речи». Яркий образец — «Опера нищего» Джона Гэя.

Мещанская трагедия — драма трагических страстей в третьесословной среде, завершающаяся катастрофой, герои — мещане, узнаваемый бытовой хронотоп. Задача мещанской трагедии — рождать у зрителей эмоциональный отклик: сопереживание и сочувствие герою, восприятие трагического действия как облагораживающего душу («Лондонский купец» Джорджа Лилло, «Коварство и любовь» Фридриха Шиллера).

Драма — жанр, постепенно вытеснивший классическую трагедию, адаптировавший традиционную театральную проблематику и коллизии к современности. Серьезная пьеса, изображающая обыденную жизнь, завершающаяся примире-

нием противостоящих сторон. Представители — Максимилиан Клингер, Фридрих Шиллер.

Водевиль — небольшая пьеска любовного содержания, наполненная песнями, в основе которой лежит скандальное происшествие. Представители Ален Рене Лесаж и Шарль Симон Фавар.

Мещанская драма часто связана с внутрисемейными конфликтами, обличает обман, раскрывает тайные интриги, являющиеся неотъемлемым элементом сюжета (Дидро «Отец семейства», Бомарше «Евгения», «Преступная мать, или Второй Тартюф»). Завершается моральной победой третьесословного героя, устыдившего своих врагов-аристократов.

Устройство театра и структура драмы (рис. 7)

Техническое устройство театра активно модернизируется. Появляются кресла в партере. Сцена становится двухъярусная. Появляется раздвижной занавес, устройства, сходные по функциям с колосниками дают возможность быстро менять декорации. Оркестр по-прежнему находится по бокам сцены на просцениуме. В одной из своих комедий Лопе де Вега аллегорический персонаж Театр говорит: «Я пришел в большой упадок, потому что директора театров чрезмерно увлекаются сценическими машинами, драматурги — работой плотников, а слушатели — своими глазами».

Структурная часть драмы	Содержание и форма	Участники	Место действия спектакля
Афиша	Перечисление действующих лиц в порядке, продиктованном социальной иерархией. Их характеристика	—	—
Акты (действия)	Несколько сцен, связанных между собой временем действия и единством события	актеры	Сцена
Явления (сцены)	Промежуток действия с неизменным составом участников	актеры	Сцена

Ремарка становится чрезвычайно направленной, узкой и технологичной. Драма «дистанцируется» от театра в том смысле, что литературный текст ориентирован на полноту и красоту поэзии, а задача постановочного решения отдана участникам спектакля.

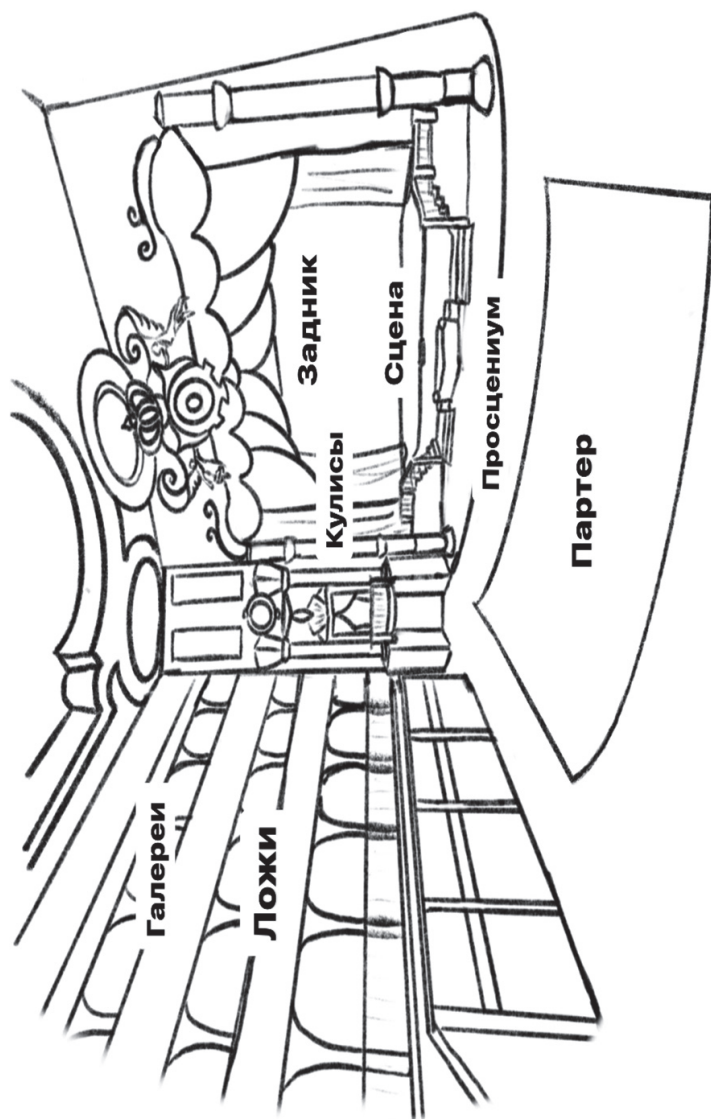


Рис. 7. Устройство театра XVII—XVIII вв.

Игра № 4.

«Лотто», в котором нужно заполнить игровые поля, выбирая из озвученных ведущим в произвольном порядке карточек те, которые нужны именно данной команде.

Каждая команда получает игровое поле. Образец — на рис. 8.

Ведущий в произвольном порядке поочередно вытаскивает карточки с соответствующими тематике игровых полей словами. Например, водевиль, просветительский реализм, светский скандал или уголовное происшествие, А. Р. Лесаж, пикаро, «Тюркаре».

Если карточка нужна для заполнения какого-либо поля, члены команды поднимают рук и забирают её (в случае, если она нужна нескольким командам, карточка отдается той из них, которая первой заявила о намерении её забрать).

Задача каждой команды — быстрее своих соперников собрать все четыре ряда.

литературное направление	жанр	источник сюжета	специфика героя	автор	название
литературное направление	жанр	источник сюжета	специфика героя	автор	название
литературное направление	жанр	источник сюжета	специфика героя	автор	название
литературное направление	жанр	источник сюжета	специфика героя	автор	название

Рис. 8. Образец игрового поля для игры № 4

Примерное содержание карточек, с которыми работают участники игры

Направления: ренессансный реализм, барокко, классицизм, просветительский реализм, сентиментализм.

Жанры: комедия, комедия дель арте, комедия плаща и шпаги, водевиль, драматическая сказка, драма, мещанская драма, пастораль, мещанская трагедия, опера, трагедия.

Источники сюжета: фольклор, светский скандал или уголовное происшествие, семейное недоразумение, античная

трагедия, античный миф, столкновение сословий, любовные похождения мелкого дворянина и т.д.

Герой: исторический деятель, мифологический герой, персонаж античного романа или комедии, носитель традиционной маски народного театра, сказочный герой, пастушок / пастушка, пикаро, добродетельная девица из третьего сословья (инженю) и др.

Игра № 5.

Узнай жанр пьесы и спектакля по внешнему виду актера.

По одному представителю от команды встают в очередь, после чего игрокам показываются слайды с полноростовыми изображениями абстрактных артистов (портретное сходство с конкретными людьми нежелательно, образец — на рис. 9), играющих классический спектакль. Игрок по позе и костюму должен назвать жанр, в котором выступает артист.



Рис. 9. Образец слайдов для игры № 5

Если дан правильный ответ, игрок отходит, а в конце очереди встает другой представитель той же команды. Если ответ не дан или дан ошибочный, вся команда выбывает и очередь сокращается на одного игрока.

После того, как представитель каждой команды дал ответ, начинается второй круг, в котором дается портретное изображение (образец — на рис. 10). Здесь задача усложняется, поскольку уменьшается число примет: грим, маска, прическа или головной убор.

На третьем круге на слайде может быть одна деталь костюма (например, алая мантия, скорее всего, появилась на сцене в трагедии). Затем — говорящий предмет (кинжал, кубок, шпага, веер, Библия, овечка).

Игра ведется до последнего игрока.

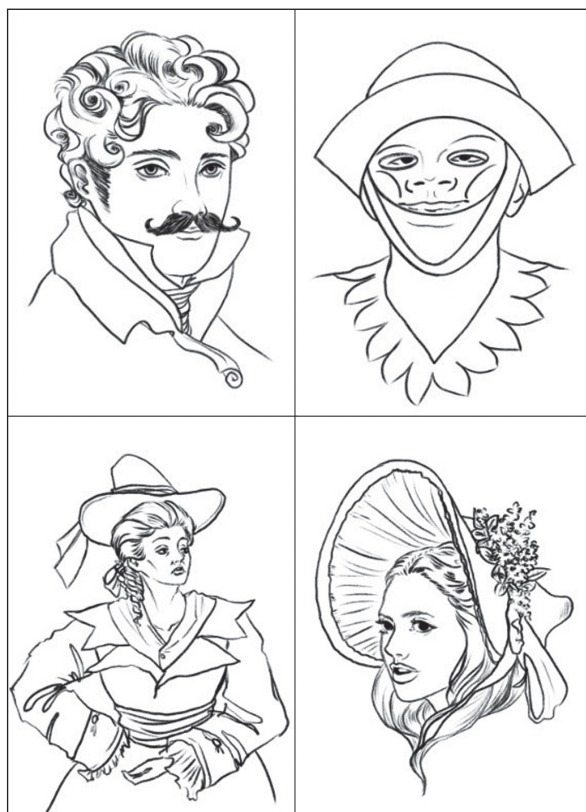


Рис. 10. Образец слайдов для игры № 5

Театр XIX века

Начало XIX века ознаменовано значительной жанровой перестройкой драмы и формальной перестройкой театра.

В «Горе от ума» А. С. Грибоедов еще следует канону триединства, но уже разрушает социальные принципы построения системы образов, вводя в комедию представителей высших сословий. Пушкинская трагедия «Борис Годунов» настолько не подходит ни под одну из привычных жанровых схем, понятных современникам поэта, что В. Г. Белинский называет ее «эпической драмой». В Англии (П. Шелли «Освобожденный Прометей», Дж.-Г. Байрон «Манфред») и Франции (В. Гюго «Рюи Блаз») расцветает так называемая «драма для чтения» или «драматическая поэма», мало ориентированная на сценическое воплощение, направленная на то, чтобы дать герою «высказать себя» перед читателем без посредничества автора. Немецкие романтики создают драматургические эксперименты в духе пьесы о тотальном непонимании друг друга актерами и публикой «Кот в сапогах» Л. Тика и сатирической фантазмагории «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьезнее» К. Д. Граббе. Драматургия начинает обращаться к самому театру: среди действующих лиц появляются актеры и авторы, возникают пародии на обсуждение спектаклей (Н. В. Гоголь «Театральный разъезд»), действие пьесы разворачивается параллельно на сцене и в «зале» (так, Л. Тик сажает на сцену нескольких «зрителей», обсуждающих и осмеивающих спектакль).

В то же время театр начинает «сепарироваться» от литературной драмы: укрепляются положение и статус актера, плеяду «звезд» возглавляют М. С. Щепкин, К. Ж. Р. Дюшenuа, С. В. Шумский, П. Бокаж, П. С. Мочалов, оркестр окончательно уходит с парасцены и нижнего яруса галереи, перемещаясь в оркестровую яму, чтобы не разрушать иллюзию непосредственного наблюдения за событием, в стремлении «*в согласье с веком быть*» театр «демократизируется», обращаясь к повседневной жизни бюргерства.

Причиной постепенного, но ощутимого дистанцирования друг от друга литературной драмы и театра становятся, с одной стороны, позиция писателей-романтиков, говоривших о засилии мещанских драм, потакающих дурному вкусу зрителей и, как саркастически писали бр. Гонкур, порождающих «*картонных знаменитостей театра и деревянных*

*актрис»*¹, с другой стороны, театр, с легкой руки И. В. Гёте, полагавшего, что не должно гнаться за новыми пьесами, и лучше довольствоваться проверенной классикой, чем открывать дорогу сентиментальной слезливости нового искусства, отказывается от предлагаемых романтиками форм и экспериментов. Отвергнутые театром «Пентисилея» Г. Клейста, «Кромвель» В. Гюго, «Борис Годунов» А. Пушкина, раскритикованные «Дон Жуан и Фауст» К. Д. Граббе, «Король забавляется» В. Гюго, недооцененный «Царь Федор Иоанович» А. К. Толстого — яркие свидетельства наметившегося разрыва вкупе с активным вмешательством цензуры в творческий процесс. Стремление сепарироваться дошло до того, что *«драматурги хотели приблизиться к правде, а на деле еще больше отошли от нее. Старые правила разрушили, но вместо них придумали новые, еще более искусственные и смешные»* (Э. Золя).

Мещанская драма начала века имела и позитивные следствия: окончательно установилась «четвертая стена», из пьес ушли продолжительные монологи «про себя», театр отказался от дидактической установки на утверждение идеального (образцового) героя, перевел происходящее в повседневную бытовую плоскость. На основе мещанской драмы формируются мелодрама (отличающаяся острой интригой, чувственностью, резким противостоянием основных фигур) и сатирическая комедия. Идеальность теперь рассматривается не как качество героя, а как нравственно-эстетический стержень позиции автора и зрителя: *«Никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе, — говорит Н. В. Гоголь устами своего героя, — Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во всё продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — смех»*. Драматургия А. Н. Островского фиксирует торжество драматизма, соединяющего трагическое и комическое: невозможность выразить и реализовать всю глубину личности и ничтожность тех обстоятельств, которые ей препятствуют. То, что началось с комедий И. С. Крылова и К. Брентано, продолжилось драмами Г. Бюхнера и И. С. Тургенева, а закончилось прямым «переворачиванием» комедийно-водевильной традиции у А. П. Чехова и О. Уайльда, все потуги героев которых предстать воплощенным идеа-

¹ *«Люди простодушно привыкли уж к этим беспрестанным любовникам, без женитбы которых никак не может окончиться пьеса», — смеется Н. В. Гоголь в «Театральном разезде».*

лом («Идеальный муж») и сохранить романтическую возвышенность (Попова в «Медведе» или Ломов в «Предложении») разбиваются о реальность.

Место трагедии в XIX веке последовательно занимает историческая драма. От «Дмитрия Донского» В. А. Озерова и «Жакерии» П. Мериме к трилогии А. К. Толстого и попытке открыть спектаклем «Королева Марго» исторический театр А. Дюма, к «Царской невесте» Л. А. Мея, «Патрициям» Р. Фосса и «Четырнадцатому июлю» Р. Роллана драма последовательно осмысляет законы становления государственности, национального самосознания, пересматривает категории героизма и исторической закономерности. При этом она часто сохраняет стихотворный строй, типичный для трагедии, но соединяет трагическое с элегическим и драматическим. Историческая драма часто лишается композиционной симметрии, сокращается до «неправильных» четырех актов, отказывается от катастрофичности финала, поскольку гибель одного исторического лица не осмысляется больше как гибель мира.

Безусловная кульминация в развитии драматургии XIX века — возникновение «Новой драмы» с ее обращением к нравственным вопросам, встающим перед невыдающимся рядовым героем ежечасно, с ее вниманием к «внутреннему контексту» речи персонажа, с установкой на «разомкнутость», неокончателность финала. Герои А. П. Чехова, Г. Ибсена и А. Стриндберга выстраивают сложные многофигурные отношения с окружающими их людьми, руководствуются множеством мотивов в поступках, имеют в виду несколько целей одновременно и, как следствие, существуют в контексте многофигурной внутренней драмы: «стремлюсь к одному, думаю другое, делаю третье, говорю четвертое». Диалог перекодируется и главным становится не слова, а вербальное действие — словесный посыл, выраженный в ударении, паузе, ритме, интонации. Пьеса перестает концентрироваться вокруг одного события: оно теперь понимается как фрагмент, эпизод, вырванный из большого контекста и не исчерпывающий всего существования персонажа. Поэтому так популярна оказывается четырехактная пьеса, в которой всё самое важное произошло в третьем акте (так, Войницкий, сделав все главные открытия, пытался убить Серебрякова), но четвертый акт дает героям новые цели, надежды — продолжение жизни. Сценические мотивы и образы «Новая драма» последовательно уравнивает

внесценическими. Например, главный сценический образ пьесы А. П. Чехова «Чайка» — птица, погубленная от скуки случайным охотником, тесно связанный с мелодраматическим сюжетом Нина — Треплев — Тригорин, а основной внесценический образ — звук, напоминающий звук выстрела: «*Будет гроза*», — говорит Медведенко в I действии, а спектакль, подготовленный для матери Треплевым, начинается со стука палочки; в середине II действия Треплев приносит застреленную чайку (значит, за сценой прозвучали выстрелы) и обещает: «*Скоро таким же образом я убью самого себя*»; в начале III действия из фразы Тригорина мы узнаем, что в промежутке между II и III действием он осуществил намерение: «*То стрелялся, теперь хочет меня на дуэль вызвать*»; в середине III действия Треплев подтверждает намерение стреляться; IV действие сопровождается стуком костяшек домино, стуком в окно Нины Заречной и, наконец, звуком выстрела, который Дорн выдает за звук разбившейся склянки с эфиром («*Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...*»). Ремарки не просто разрастаются до значительной самостоятельной части драмы и приобретают лиризм, но и организуются в связный «сюжет», оттеняющий и усложняющий основное действие.

Устройство театра

Театральное пространство постепенно усложняется с точки зрения технологической оснащённости сцены. Выстраивается система колосников, совершенствуются механизмы, связанные с падурами и кулисами, осваивается аррьерсцена. Постепенно распространяются живописные панорамы, диорамы и неорамы. Электричество не только позволяет увеличить продолжительность театрального действия (не нужно менять свечи), но и даёт новые декоративные возможности, создаёт неожиданные и впечатляющие эффекты, — совершает революцию в театре. В 40-х годах XIX века был продемонстрирован эффект узкого луча яркого света, который генерировался дуговым прожектором, питаемым большим количеством гальванических батарей. Появляется возможность концентрировать внимание зрителей на важном и значительном, выводя часть сцены за пределы видимости. В 1880—1890-е появилась вращающаяся сцена.

Игра № 6.

Определи источник цитаты. Игроки по очереди вытаскивают из «колоды» карточки с цитатами из драматургии XIX века. Тот, кто правильно называет произведение и автора, остается в игре. Тот, кто ошибается, выбывает.

В случае если игра идет между командами, каждая команда назначает «ведущего», который будет вытаскивать карточку и зачитывать вслух ее содержание. Команда должна дать правильный ответ в рамках заранее оговоренного времени (например, 5 секунд), в противном случае слово дается соперникам. Очко засчитывается тому, кто ответил верно.

Побеждает набравший больше баллов.

Примеры возможных цитат на карточках

«Минуй нас пуще всех печалей / И барский гнев, и барская любовь» (А. С. Грибоедов «Горе от ума»).

«Любви одно мгновенье Дороже мне годов тоски и слез» (А. Н. Островский «Снегурочка»).

«На службе сам себе принадлежу я редко» (В. Гюго «Король забавляется»).

«Бог сжалится над нами, и мы ... увидим жизнь светлую, прекрасную ... — и отдохнем. ...Мы увидим все небо в алмазах» (А. П. Чехов «Дядя Ваня»).

«Когда вы будете искать Синюю птицу, ... приучите себя любить серых птиц, которые встретятся на вашем пути» (М. Метерлинк «Синяя птица»).

«Счастливые часов не наблюдают» (А. С. Грибоедов «Горе от ума»).

«Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» (А. П. Чехов «Чайка»).

«Кто, раз продал себя за других, не сделает этого во второй раз» (Г. Ибсен «Кукольный дом»).

«Нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит!» (А. С. Пушкин «Борис Годунов»).

«В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» (А. П. Чехов «Дядя Ваня»).

«Сердит на нас Ярило. Есть за что. В сердцах людей заметил я остуду Немалую; горячности любовной Не вижу я давно у берендеев. Исчезло в них служенье красоте; Не вижу я у молодежи взоров, Увлажненных чарующею страстью; Не вижу дев задумчивых, глубоко Вздыхающих. На глазках с пово-

локой Возвышенной тоски любовной нет» (А. Н. Островский «Снегурочка»).

«Отчего люди не летают?!» (А. Н. Островский «Гроза»).

«Народ безмолвствует» (А. С. Пушкин «Борис Годунов»).

«Поистине счастлив тот, кому любимое занятие дает средства к жизни» (Б. Шоу «Пигмалион»).

«Служить бы рад, прислуживаться тошно» (А. С. Грибоедов «Горе от ума»).

«Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, то это значит, что болезнь неизлечима» (А. П. Чехов «Вишневый сад»).

«Вся Россия — наш сад» (А. П. Чехов «Вишневый сад»).

«Тем, кто не видит, не нужно света» (М. Метерлинк «Слепые»).

От авангарда до постдраматизма

Театр начала XX века активно ищет «новой жизни» драматургического текста: пытается преодолеть стереотип о том, что большей любви публики к зрелищу, чем меньше это зрелище обращено к злободневности и связано с самим зрителем.

С одной стороны, литература экспрессионизма активно создает драму «не для театра». Таковыми стали **экспрессионистские**:

- «драма провозглашения» (Р. Зорге, Э. Толлер, Г. Кайзер), опирающаяся на средневековые и барочные традиции, активно использующая видения, пророчества — разные формы футурологии, драма содержит историко-политические или религиозно-философские пророчества, явившиеся герою в экстазе воодушевления или отчаяния;
- «Ich-драма» (А. Стриндберг, Ф. Верфель) — лирическая драма о становлении и саморефлексии главного героя, часто построенная на принципе «психоматии» (расщепление внутренней жизни героя на несколько фигур и их аллегорическое столкновение);
- «драма преображения» (Э. Берлах) — метафорический текст о перерождении героя под воздействием опыта, философских идей и жизненных открытий;
- «Stationendrama» (О. Кокошка) — организованная по принципу нанизывания разнообразных по стилю и жанру эпизодов калейдоскопическая драма, задача которой выявить различные стороны центрального героя, показать значительность его природы.

С другой стороны, на рубеже XIX—XX вв. усиливается роль режиссера как создателя театрального «текста» как принципиально, по сравнению с драмой, иного произведения. Знаменитые режиссеры начала века — Жан Копо, Макс Рейнхардт, Эдвард Гордон Крэг ставят вопрос о саморефлексии театра после возникновения кинематографа, поиска собственного пути, своей специфики, сущности, уникальности. Востребованными становятся театральные традиции востока (китайского и японского театра), практики ритуалов, праздников, магии и т. д. Этим поискам способствует революционная работа Луиджи Пиранделло «Юморизм» и авторитет Антонена Арто с его программным трудом «Театр и его двойник». *«Не было в этот период буквально ни одного новатора, который не попытался бы возродить на сцене мелодраматизм. Немецкий экспрессионизм можно охарактеризовать как поиски современной*

одежды для мелодрамы, а эпический театр Брехта — как попытку использовать мелодраму в качестве средства выражения марксистских идей. Кокто, Ануй и Жироду дают мелодраматическую интерпретацию греческим мифам, причем глубже всего мелодраматическое начало выражено в пьесах Кокто — быть может, потому что самой сильной эмоцией в них является страх преследования; так, менады в его «Орфее» — это то самое враждебное окружение, которое характерно для всякой мелодрамы» (Э. Бентли «Жизнь драмы»).

Решительный поворот на этом пути сделал Бертольд Брехт, разрабатывавший с середины 1920-х гг. теорию «эпического театра», дистанцированного от театра аристотелевского. Важнейший принцип брехтовского искусства — «остранение»: задача театра — посмотреть на знакомое как на чужое, показать привычные коллизии в неожиданном ракурсе, вызвать удивление «переоткрытия» повседневности. Иллюзорность последовательно разрушается — зритель обязан помнить, что он присутствует на спектакле в качестве судьи-аналитика. Соответственно, последовательно проводимая переакцентировка основных компонентов спектакля создаёт новое («некатарсическое») отношение к героям:

Условность театрального языка	Формы ее переосмысления
Актер равен роли, он должен заставить нас верить, сопереживать и сочувствовать	«Он просто хочет что-то сообщить и представить, и позиция просто общающего и представляющего должна теперь стать основой всех действий» (Б. Брехт)
«Драма представляет совершившееся событие как бы совершающимся в настоящем времени» (В. Г. Белинский)	Отказ от иллюзии присутствия ради всестороннего анализа события
Пространство сцены и пространство действия (замок, озеро, стены осажденного города) совпадают	«Тут безразлично, где он сообщает и показывает: на улице, в комнате или на сцене, этой специально отмеренной для сообщений и представлений площадке» (Б. Брехт).
«Четвертая стена», замыкающая сценическое действие на нем самом	«Представление о некоей четвертой стене, которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто события на сцене происходят в действительности, без присутствия публики, — это представление, разумеется, следует отбросить» (Б. Брехт)

Следующим важным шагом в развитии театра XX века стала **интеллектуальная драматургия** экзистенциалистов — Ж.-П. Сартра и А. Камю, — открывшая «дорогу» абсурду. Альбер Камю, основавший «Театр Труда» и игравший сам в театральной труппе «Радио Алжира», начинал с экспериментов в духе эпического театра («Восстание в Астурии»), однако последовательно пришел к тому, чтобы использовать исторические и мифологические сюжеты в целях остранения, для отражения абсурдности мира и человеческой судьбы.

Напряженная дискуссия, не умолкавшая даже в лирических сценах, показывающая легкость преодоления границ добра и зла, допустимого и невозможного, составляет содержание драм Ж. Жироду («Амфитрион-38», «Троянской войны не будет», «Электра»). Выбор между волей и пользой, правильным и необходимым последовательно совершают герои Ж.-П. Сартра («Мухи», «За закрытыми дверями», «Затворники Альтоны»). При этом Сартр не просто использует античный интертекст (например, вторую часть трилогии Эсхила «Орестея» в «Мухах»), он последовательно меняет отдельные обстоятельства, актуализирует конфликт и придает поступку своего героя прямо противоположный смысл. Орест у Эсхила действовал в соответствии с традицией и с волей богов, он выполнял прямое указание Аполлона; Орест у Сартра действует вопреки воле Юпитера, трижды просившего героя уехать из города, ибо царь — это *«лишь страх, который перед ним испытывают»*. Опробовав разные пути к свободе, герой А. Камю — Калигула — приходит к убеждению, что лишь жестокость может заставить человека быть свободным.

С начала 60-х гг. развитие и сцены, и драмы стали определять не столько стили и направления, общие для многих стран или, по крайней мере, значимые в рамках конкретного национального культурного процесса, а фигуры драматургов и режиссеров.

Большой резонанс получил бунт в английском театре 60-х гг. **«Сердитые молодые» драматурги** во главе с Дж. Осборном (это направление, как и эксперименты реформаторов театра в начале XX в., называли «новой драмой») определили лицо английского театра на несколько десятилетий и спровоцировали появление конфронтационного театра, ставящего своей задачей бросить вызов зрителю, привлечь его внимание

к неблагополучию, агрессии, нравственной глухоте современности. Прямым следствием стало появление в конце XX века «театра-вам-в-лицо», сделавшего вызов главной формой разговора со зрителем. Термин «**театр-вам-в-лицо**» закрепился после выхода книги Александра Сиерца «*In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*» (2001), где он связывает пьесы Филипа Ридли, Сары Кейн, Марка Равенхилла, Энтони Нилсона и отчасти Мартина Макдонаха с бунтом, провокацией и черным юмором как главными интонациями современного театра.

Во Франции «Новый театр» формируется в 1950-е и связан с «**драмой абсурда**»: С. Беккетом, Э. Ионеско, А. Адамовым, жившими в Париже и писавшими по-французски. Её теорию дал М. Эсслин в книге «Театр абсурда» (1961). Обновление структуры и языка театра совмещается в их пьесах с попыткой посмотреть на ужасы современности со стороны и осознать место и роль человека в мире, где он — объект насилия и источник страдания. Бытие человека рассматривается ими как абсурд, а сам он, по их мнению, легко «заражается» бесчеловечностью. Насколько легко в этом мире слова вытесняют дела и события, С. Беккет рисует при помощи черного юмора и каламбуров, Э. Ионеско подчиняет сюжет «фразе» (как, например, в драме «Урок», построенной как иллюстрация к расхожему выражению «учение убивает», или драме «Носороги», в основе которой — метафора: «эгоист — это толстокожее животное»). Эксперименты с «распадающейся» композицией, отказом от хронологических и причинно-следственных связей, прямой полемикой с классическими сюжетами направлены на создание образа человека, лишённого сил и возможности сопротивляться окружающему его цинизму. Продолжают традиции французского театра абсурда С. Мрожек, Фр. Дзардо, Ж.-Л. Лагарс, Ф. Перек.

Конец XX века в Германии — время **постдрамы**. Место абсурда в немецком театре заняли «пластико-визуальные эксперименты» (Пина Бауш «Семь смертных грехов», Хайнер Гёббельс «Вещи Штифтера»). Возникает «театра без текста», а когда эта тенденция становится осязаемой, драма реагирует на нее возникновением «текста для театра»: текста, отказывающегося от диалогической формы и предоставляющего максимальную свободу режиссеру, свободно определяющему количество персонажей, суть их отношений, позицию каждого в рассказываемом событии. Как пишет автор книги «Постдраматический театр» (1999) Х.-Т. Леманн, *«речь идет*

*об исключительно опасном театре [курсив авт.]: ведь он порвал со многими условностями. Тексты не отвечают ожиданиям, с которыми принято подходить к драме. Во многих случаях в представлении сложно уловить вообще какой-либо смысл, установить какую-либо последовательность значений». Эксперименты, направленные на создание околотеатральной или вообще внелитературной игры, ассоциативного и провокативного театра, существенно усложнили отношения литературной драмы и спектакля. Освобождение от текста, переосмысление текста, полемика с ним — стратегии постдраматического театра. Процесс формирования «игровой эстетики, которая не воспринимает всеобъемлющих театральных условностей и формальностей» вылился в возникновение разнообразных **драматических «конгломератов»:***

- театральный проект,
- театральная читка,
- театр, синтезированный с цирком, политической акцией,
- разного рода единичные или серийные «события»,
- «репетиции» как специфический жанр «готового».

Сознательная ориентация на «чисто театральные новации» определила специфику творчества Хайнера Мюллера, Эльфриды Елинек и многих других.

Устройство театра (рис. 11)

В конце XIX — начале XX в. многие мастера театра стали выступать за реформу пространства классической сцены-коробки. Зрительный зал с ярусами и ложами казался устаревшим, а линия ramпы, разделявшая сцену и зрительный зал, представлялась лишней.

Авторы архитектурно-театральных проектов того времени предлагали по-новому организовать театральное пространство. Они обращались к опыту прежних эпох — к средневековым мистериям и ренессансным представлениям на открытом воздухе. XX в. на практике реализовал самые фантастические замыслы постановщиков. Спектакли обрели сценическую жизнь в совершенно нетеатральных помещениях — от лестниц, чердаков и подвалов до цехов заброшенных (и работающих) заводов и фабрик. Плодотворной оказалась идея «дематериализации» сценического пространства. Пространство сцены начинает ассоциироваться с метафизическим внутренним пространством человеческого сознания,

невербальные театральные средства последовательно переосмысляются.

Режиссеры научились показывать сны, видения, мечты героев. В театре утвердилось творческое содружество режиссера и художника. Возникло понятие «сценографии» как искусства организации театрального пространства, среды, в которой существует спектакль. Сценография включала в себя декорации, свет, движение, всевозможные сценические трансформации.

Игра № 7.

Тематический квиз: «История драмы». Игроки делятся на команды. Команды по очереди вытягивают карточки с вопросами. На ответ даётся тридцать секунд. Если команда не отвечает, то соперники могут дать свой вариант ответа. Побеждает тот, кто даст большое количество правильных ответов.

Примеры возможных вопросов на карточках

1. Перечислить структурные части классицистической трагедии (афиша, акт, явление, действие).

2. Назвать не менее трех известных вам античных драматургов (Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Менандр, Сенека и др.).

3. Назвать не менее трех античных драматургов, которые писали в жанре трагедии (Эсхил, Софокл, Еврипид).

4. Назвать не менее трех античных драматургов, которые писали в жанре комедии (Аристофан, Плавт, Теренций и др.).

5. Назвать родоначальника трагедии (Эсхил).

6. Назвать древнегреческого философа, который ввел понятие «катарсиса» (Аристотель).

7. Назвать не менее трех известных теоретиков и драматургов, утверждающих и последовательно использующих приём триединства (Аристотель, Мольер, Расин, Корнель, Буало и др.).

8. В какую эпоху ремарка стала полноправным элементом драматургического текста? (В Средневековье).

9. Откуда взялись ремарки в русских изданиях античных трагедий? (их ввел И. Анненский)

10. У каких авторов в драматургических текстах появляются лирические ремарки? (Чехов, Ибсен).

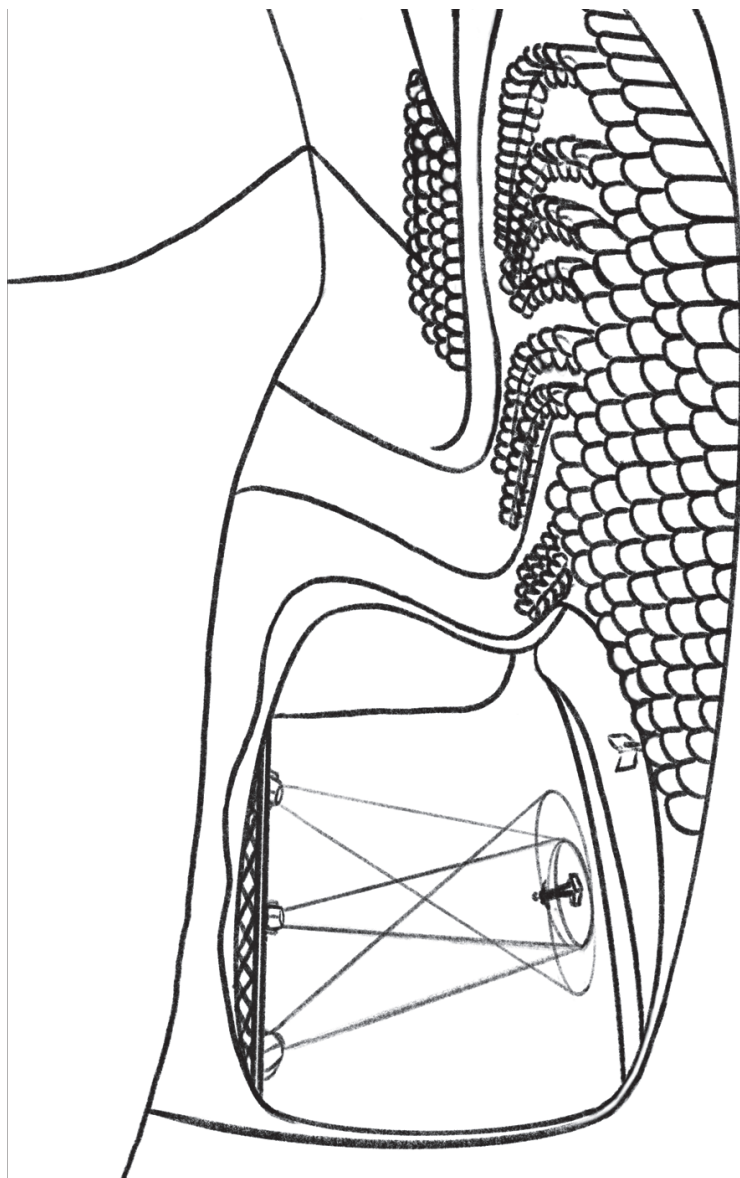


Рис. 11. Устройство театра XX—XXI вв.

11. Назвать этапы бытования драмы, когда ремарка была настолько развернутой, что почти вытесняла текст диалогов и монологов (в средневековой религиозной драме (мистерии), в *commedia dell'arte* и в постдраме)

12. Назвать создателя теории эпического театра (Брехт).

13. Назвать не менее пяти известных вам форм театра, которые появились в постдраматическом театре? (Site-specific, Променад-театр, Физический театр, Медиатеатр, Музыкальный театр, Документальный театр, Визуальный театр, Иммерсивный театр).

14. Назвать не менее пяти существующих в постдраматическом театре синтетические жанровые формы (сценическое эссе, балладная опера, театр хора, романс, театр-соло, кинематографический театр, сценическое стихотворение).

15. Совместить эпоху и присущее ей понимание катарсиса:

- а). Античность.
- б). Средние века.
- в). Возрождение и Новое время.
- г). Модернизм.
- д). Постмодернизм.

1). Катарсис как очищение зрителя посредством страха и сострадания;

2). Катарсис как удовольствие посредством облегчения и радости (эти беды случились не со мной);

3). Катарсис как осознание объективной необходимости самопожертвования во имя общества и государства;

4). Катарсис как восхищение перед величием человеческого духа;

5). Катарсис как очищение и через слезы, и через смех;

6). Катарсис как удивление, нарушение ожидания, шок.

16. Назвать не менее трёх основных драматургов постдраматического театра (Хайнер Мюллер, Э. Елинек, П. Хандке).

17. Назвать не менее трёх драматургов новейшей английской драмы (Сара Кейн, Керилл Черчил, Марк Равенхилл).

18. Назовите не менее трёх немецких драматургов новой драмы (У. Хуб, Л. Хюбнер).

19. Назвать не менее трёх исследователей современной драмы (Эрика Фишер Лихте, Марк Липовецкий).

20. Чем отличается метадрама от «театра в театре».

21. Расставить в правильном порядке структурные части греческой трагедии: парод, экзод, коммос, пролог, стасимы,

эпизодии (пролог, парод, эписодий, стасимы, коммос, экзод).

22. Расставить драматические жанры в порядке возникновения: фаллические песни, трагедии, сатировы драмы, комедии, дифирамбы и оратории (фаллические песни, дифирамбы и оратории, комедии и трагедии, сатировы драмы).

23. Исключить «лишний» термин, образ или сюжет из ряда: эстрада, коммос, пролог, эписодий (эстрада).

24. Исключить «лишний» термин, образ или сюжет из ряда: антагонист, декламатор, протагонист, хорег (хорег).

25. Исключить «лишний» термин, образ или сюжет из ряда: трагедия, сатинова драма, прадос, комедия (прадос).

26. Исключить «лишний» термин из ряда: монологи, стасима, хор, ода (монологи // ода).

27. Соотнести древний термин и современный: стасим, парабаса, буколика, мим // массовая сцена, пантомима (фарс), интерактив с залом, элегия (стасим/эллегия, парабаса/интерактив с залом, мим/пантомима, буколика/массовая сцена).

28. Выбрать черты эпического театра: строго выдержанный повествовательный тон; *субъективность в обрисовке лиц и событий*, обстоятельность в развитии сюжета; объективность в обрисовке событий и лиц; *психологизм*; *цель — пропаганда политических идей*; статичность персонажей; *адресация зрителю*.

29. Исключить лишний термин: время, зритель, место, действие (зритель).

30. Выбрать подходящие способы анализа барочной драмы: работа с афишей, выявление символики, поиск исходного события, исследование подтекста, устное рисование декораций, выбор центральной метафоры пьесы, характеристика события, лежащего в основе эпизода (всё верно).

31. Соотнести характеристику с жанром драмы: героипредставители третьего сословия (комедия), исторический сюжет (трагедия), авторский сюжет (комедия), повседневные и частные события (комедия), исторические деятели и мифологические герои (трагедия), общезначимые события (трагедия), возвышенный стиль повествования (трагедия), разговорный стиль повествования (комедия), стихотворный текст (трагедия), прозаический текст (комедия).

Комедия	Трагедия

32. Распределить авторов эпохи Возрождения и Нового времени по странам: Никколо Макиавелли, Жан Расин, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кристофер Марло, Уильям Шекспир, Педро Кальдерон, Пьер Корнель, Жан-Батист Мольер, Мигель Сервантес, Джордано Бруно.

Италия	Англия	Испания	Франция
1	2	3	4
Джордано Бруно	Кристофер Марло Уильям Шекспир Бен Джонсон	Мигель Сервантес Лопе де Вега Тирсо де Молина Педро Кальдерон	Пьер Корнель Жан Расин Жан-Батист Мольер

33. Выбрать приёмы, используемые в эпическом театре: *заимствование сюжета, минимализм декораций и костюмов, достоверность пространства.*

34. Выбрать изменения, произошедшие в тексте постдраматической драмы: исчезает деление на реплики; импровизационная игра актёров; персонажи становятся второстепенными, на первое место выходит зрительское восприятие; поведение героя диктуется не сутью характера, а ситуацией; персонаж пассивен, а его функция рефлексивна; персонажи — это фольклорные маски, исключая индивидуальные черты (всё верно).

35. Выбрать изменения, произошедшие в метадраме: распад на множество сюжетных линий; *кинопоказ внесценических событий*; появление ремарок; *удвоение (высокий и низкий варианты)*; 4-актное построение драмы.

36. Выбрать изменения, произошедшие в постдраматическом театре с конфликтом: *если отсутствует герой, то конфликта нет*; двойственность конфликта (бытовой и духовный); *происходит конфликт зрительского восприятия; зритель втянут в происходящее, интерактивная драма с выбором действия*; наличие лирико-психологического подтекста.

37. Выбрать принципы и приемы постдраматического театра, выделенные Леманом: *паратаксис, одновременность, триединство, игра плотностью знаков, музыкальность, телесность, эпизация.*

38. Выбрать стратегии немецкого постдраматического театра: *экфрасические эксперименты внутри текста*, импровизационность, *жанровый синтез, «эпизация драмы»*, обязательное наличие маски, интермедия, трансформация зрителя и его преобразование, разрушение видимости целостности произведения.

39. Выбрать отличия новой «новой» немецкой драмы: обострённое чувство реальности, внимание к проблемам современности, роль документа / факта, разнообразие художественных средств и приёмов, отсутствие текста — импровизация, родовой и жанровый синкретизм; диалог с традицией (всё верно).

40. Соотнести драматурга и страну: Д. Лоэр (Германия), И. Бауэршима (Германия), Р. Шиммельпфенниг (Германия), Э. Елинек (Германия), С. Кейн (Англия), Ионеско (Франция), Ж. Перек (Франция), Э.-Э. Шмитт (Франция), С. Беккет (Франция), М. МакДонах (Англия), К. Черчилл (Англия), М. Равенхилл (Англия).

41. Соотнести пьесу и автора:

«Камень»	М. фон Майнбург
«Корабль дураков»	Николай Коляда
«Золотой дракон»	Р. Шиммельпфеннинг
«Top girls»	К. Черчилл
«Про коров»	В. Леванов
«Что случилось после того, как Нора ушла от мужа»	Э. Елинек
«Психоз 4.48»	С. Кейн

42. Выбрать из предложенного списка термины, относящиеся к Новой «Новой драме».

«новая драма» вербатим внутренний конфликт монолог перформативность художественная условность эксперимент	акция мимесис монодрама натурализм проект театр абсурда театр.doc эпический театр	вариант герменевтика знак идея иноформа роль сюжет эмблема
---	--	---

43. Соотнести автора и название труда по истории новейшей драмы:

Х.-Т. Леман	Постдраматический театр
П. Пави	Словарь театра
М. Л. Липовецкий	Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы»
Э. Фишер-Лихте	«Эстетика перформативности»
А. Сиерц	«Театр вам-в-лицо»

44. Расставить идейно-эстетические направления драматургии и театра по национальной принадлежности: Экспрессионистская драма (Германия), «новая» драма (Франция), театр абсурда (Англия), экзистенциальная драма (Франция), метадрама (Англия), постдраматический театр (Германия), новая «новая» драма (Германия).

45. Расставить идейно-эстетические направления драматургии и театра по хронологии: Экспрессионистская драма, «новая» драма, театр абсурда, экзистенциальная драма, метадрама, постдраматический театр, новая «новая» драма

46. Выбрать из списка пьесы, продолжающие традиции.

а) «Пробуждения весны» Ф. Веединда;

б) «На улице, перед дверью» В. Борхерта;

в) «Вишневый сад» А. П. Чехов.

«Левиафан» Д. Лоэр, «Камень» М. фон Майенбург (Б), «Женщина и фронт» А. Польц (Б), Д. Лоэр «Татуировка» (А), Д. Штоккер «Куриная слепота» (А), Й. Розельт «Трюфели» (А), М. Вишнек «Чехов-машина» (В), В. Гавел «Уход» (В), В. Леванов «Смерть Фирса» (В).

47. Выбрать жанровые модификации нового английского театра: хэппининг, вербатим, проект, акция, перформанс (все).

48. Соотнесите немецких авторов с кругом рассматриваемых проблем в их пьесах: Бухштайнер, Майенбург, Лаузунд, Хюбнер, Клуг, Шиммельпфенинг, Костер, Денинг, Хекмас, Майенбург, Доббро, Вальзер, Штоккер, Хюбнер.

Историко-политическая драма	Производственная пьеса	Смена поколений	Проблема становления юношества
Бухштайнер Майенбург	Лаузунд, Хюбнер, Клуг, Шиммель- пфенинг	Костер, Де- нинг, Хек- мас	Майенбург, Доб- бро, Вальзер, Штоккер, Хюбнер

49. Дать определение понятию «триединство» двумя способами (единство время, места, действия): в расчете на ученика 6-го класса и в расчете на студента вуза.

50. Назвать части древнегреческого театра на рисунке 12.

51. Найти в стихотворении элемент античного театра и сформулировать определение.

Что общего у них? Оркестры хор
И танца бурного напор.
Любимец славный Терпсихоры —

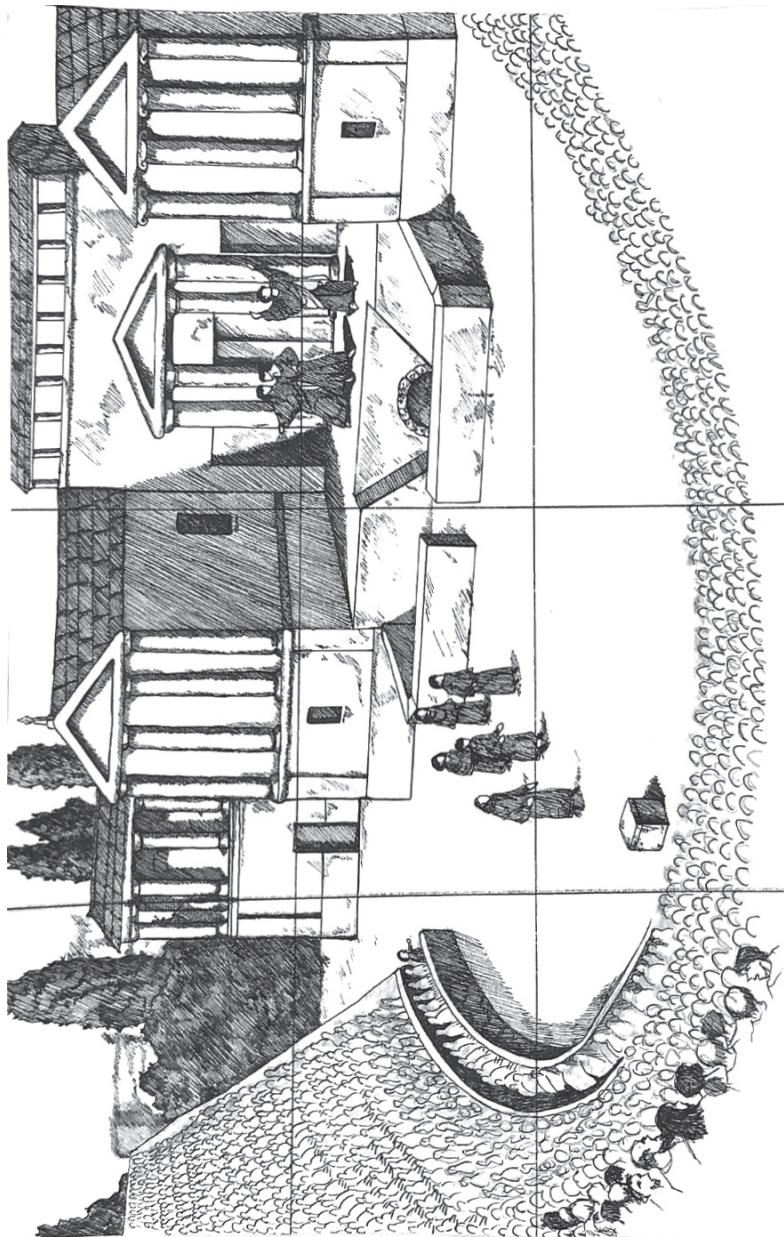


Рис. 12. Иллюстрация к заданию

Танцор Телест дал напоказ
 Всю пластику тех игр, проказ.
 (Е. Грислис «Театр Диониса»).

52. Найти в стихотворении элемент античного театра и сформулировать определение.

Настал сей миг! Сцена с проскенионом
 Трепещет вместе с театроном,
 Вмешавшим на своих скамьях
 Десятки тысяч.
 (Е. Грислис «Театр Диониса»)

53. Найти античный образ и дать мифологический комментарий.

Ты, праздник греческий —
 Диониса веселье, —
 Так слух доверчивый
 Ласкает песнопенье.
 (Елена Грислис «Праздник совершенства»)

54. Соотнести жесты рук с эмоциями, которые они обозначают.

<p>A <i>Supplico.</i></p> 	<p>B <i>Oro.</i></p> 	<p>D <i>Admiror.</i></p> 	<p>G <i>Expledo.</i></p> 	<p>K <i>Iuro.</i></p> 
упрашиваю	умоляю	удивляюсь	порицаю	грущу
<p>Q <i>Silennium portulo</i></p> 	<p>W <i>Invito.</i></p> 	<p>Z <i>Mendico.</i></p> 	<p>M <i>Luci apprehensionem plaudo.</i></p> 	<p>T <i>Suffragor.</i></p> 
требую тишины	приглашаю	попрошайничаю	радуюсь выгоде	подаю голос

Рис. 13. Иллюстрация к заданию

55. Соотнести изображение сцен из спектакля с эпохой.

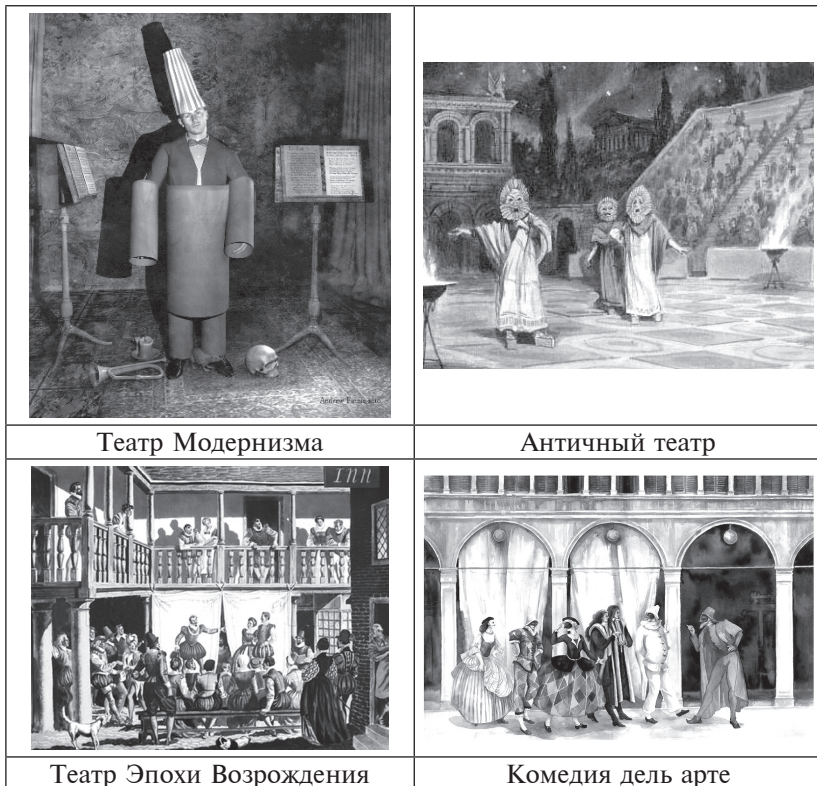
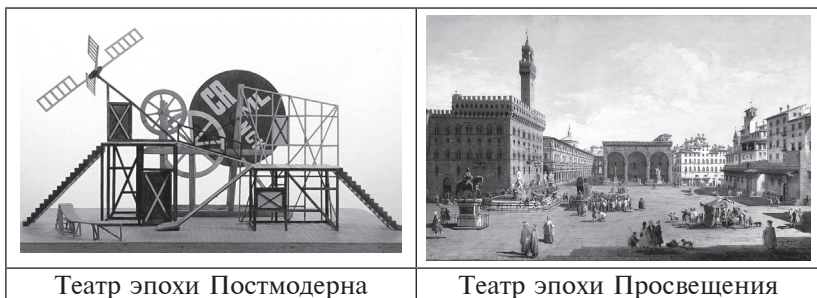


Рис. 14. Иллюстрация к заданию

56. Соотнести изображение декораций из спектакля с эпохой.



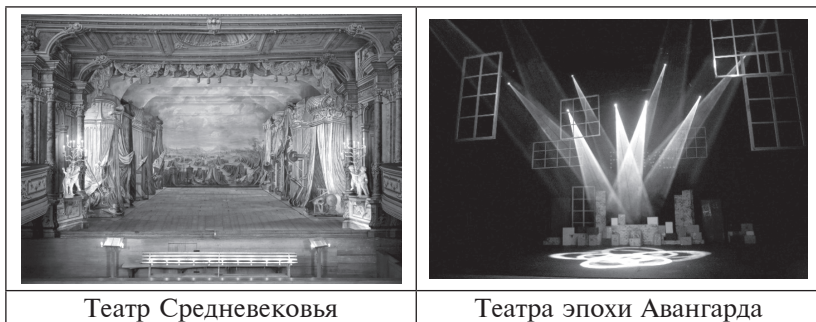


Рис. 15. Иллюстрация к заданию

57. Сравнить афишу «Горе от ума» Грибоедова и «Манфред» Байрона. В чём состоит различие в перечне действующих лиц афиши?

58. Сравнить изображение античного и современного театра. Выделить общие и различные элементы в их строении.



Рис. 16. Иллюстрация к заданию

60. Актёры какого театра (эпоха, век, страна, жанр) изображены на иллюстрации? Доказать свою точку зрения.



Рис. 17. Иллюстрация к заданию

Раздел II.

Действенное слово как основа литературной драмы

Устное слово отличается от письменного тем, что в нем возникают важные механизмы, при помощи которых говорящий транслирует свою позицию и оценивает происходящие события: технически это — ритм, пауза, интонация, скорость, действенно — посыл. Персонаж на сцене не говорит, он действует, оказывает влияние на собеседника, добивается своих целей, решает поставленные перед ним всем ходом событий задачи. Многочисленные методические рекомендации — основательные, вызывающие уважение¹ — рекомендуют изучение пьесы в школе строить с опорой на прием «медленного чтения»: разбор и комментарий при чтении пьесы по актам и действиям, — то есть так, как традиционно читается эпический текст. При изучении эпоса такой подход хорошо зарекомендовал себя и прекрасно работает. При изучении драмы он часто загоняет учителя в ловушку: в разговоре об идеологии текста утрачивается его действенная составляющая, упускается из виду мотивация поступков героев, взаимосвязь поведения и действий отдельных персонажей, утрачивается целостное представление о комедии.

¹ *Леонов С. А.* Литература классицизма в школьном изучении. — Москва : Флинта : Наука, 1997. — 158 с.; *Антипова А. Н.* Знакомство с художественным миром комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве». VIII класс // Литература в школе. 2013. № 7. С. 25—30; *Топилина Е. В.* Урок литературы с элементами театрализации по теме «Ж.-Б. Мольер “Мещанин во дворянстве”». Особенности классицистской драмы // Первое сентября : [сайт]. URL : <https://urok.1sept.ru/articles/525311> (дата обращения: 07.10.2023).

Пьеса делает акцент не на когнитивном, а на коммуникативном слове. Логическая цепь, организующая драму: постановка цели — включение в коммуникацию ради её достижения — осознание возникшего препятствия — поиск выхода — корректировка цели. Соответственно, едва ли не основная задача чтения драмы — построение иерархии сцен и событий, для чего как нельзя лучше подходят игровые стратегии. Двигаясь от события к событию, читатель, во-первых, сталкивается с тем, что их границы не совпадают с границами актов (так, первый акт «Горя от ума» — это «эхо» уже случившегося ночного свидания Софьи и Молчалина и начало нового события — появление Чацкого в VI явлении; первое событие — сорванные уроки в комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» — охватывает два акта); во-вторых, едва ли не важнее начать с кульминации — осознать, к чему, какой цели, какому итогу идет герой, преодолевающий на своем пути случайные или сознательно воздвигнутые соперниками препятствия.

Как говорил Питер Брук: *«Нам дают — письменно и устно — тот же совет: “Играйте что написано!” А что написано? Текст заключает в себе некий шифр. Слова, написанные Шекспиром, — это письменное обозначение тех слов, которые он хотел слышать о виде звуков человеческого голоса определенной высоты, с определенными паузами, в определенном ритме, в сопровождении жестов, также несущих определенную смысловую нагрузку. Слово не начинается, как слово, — это конечный результат импульса, который возникает на нашего отношения к жизни, из нашего поведения и, раз возникнув, требует выражения».*

Давайте играть в слова: смысл названия комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» (Le Bourgeois gentilhomme, 1670)

Все знают, что «Мещанин во дворянстве» начинается с парада второстепенных героев — портных, учителей, — пытающихся нажиться на маниакальном стремлении господина Журдена стать аристократом. Часто познания школьнича-читателя так и не идут дальше драки учителей. Зато он точно знает, что комедия имеет обоюдоострое сатирическое звучание и направлена против забывшего свое предназначение и упоенно стремящегося в аристократы недоучки-буржуа, разбогатевшего, но не приобретшего культуры, морали и достоинства — с одной стороны, и против обедневших

лицемеров-аристократов, использующих его желание — с другой. Доказать ему, что «пьеса, в которой герой сообщает зрителям о том, что за деньги можно добиться почёта и уважения, а обучившись правилам этикета и различным “наукам”, стать настоящим аристократом, звучит вполне современно»¹, довольно затруднительно.

Оригинальное название комедии «Le Bourgeois gentilhomme» (Буржуа-дворянин).

Если, опираясь на словарь синонимов русского языка, подобрать максимум синонимов и разделить их по смысловым группам, то получится

Буржуа — собственник, предприниматель, коммерсант, деловой человек, толстосум, богач.

Буржуа — обыватель, мещанин, бюргер, человек, живущий мелкими личными интересами, среднестатистический человек.

Буржуа — буржуй, приспособленец, конформист, конъюнктурщик.

Сам этот процесс вполне можно превратить в игру, в которую легко включится класс.

См. Игру № 8².

¹ Антипова А. Н. Знакомство с художественным миром комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве». VIII класс // Литература в школе. 2013. № 7. С. 29.

² Игра № 8.

Класс делится на три команды. Ведущий извлекает из колоды карточки с синонимами. Задача команды — отобрать свою смысловую группу и сформировать ряд. Учитель может открывать соответствующие поля на презентации (рис. 16).


Буржуа	собствен- ник	ком- мерсант			
Буржуа	обыватель	мещанин	бюргер		
Буржуа	конфор- мист	приспо- собленец	согла- шатель	конъюн- ктурщик	

Рис. 18. Игровое поле для игры № 8

Выбирая из этого ряда актуальные для комедии смыслы, нельзя не заметить, что Журден, с одной стороны, буржуа-коммерсант, с другой — явно одержим желанием приспособиться к внешним обстоятельствам, которые во Франции XVII века требуют «благородства» как в плане происхождения, так и в смысле круга общения, манеры поведения, образования, связей с миром. Но он точно не «средний» человек — он, как писал Жуковский, «идеал странностей и пороков», образцовый персонаж, концентрирующий в себе тенденции времени, но остающийся при этом «в отличие от персонажей комедии нравов, <...> комедийным характером»¹.

Не менее значима вторая половина названия. Родовая аристократия во Франции «noblesse» (дворянство, знатность, благородство). Выражение «noblesse oblige» — аналог русского «положение обязывает». Смыслы достоинства, чести, благородного поведения, хорошей репутации связаны с ним и не транспортируются на использованное в мольеровском заголовке gentility (от старофранц. genterise, gentelise), которое обозначало людей, не занимающихся ручным трудом (не обязательно аристократов). Французское слово «gentilhomme» означает именно «дворянин», а не «благородный» в общечеловеческом смысле. Соответственно, название закладывает целый ряд негативных оценок, авторская позиция сформулирована достаточно внятно и прямо связана с историческим контекстом: рвущиеся к власти, посягающие на исконные аристократические права мещане — дестабилизирующий фактор для государства; они никогда не станут воплощением благородства и культуры, зато могут принести много вреда, ослабляя монаршую власть экономически.

В русских переводах появляется дополнительная игра слов, ассимилирующая название к фольклорной традиции: свинья в апельсинах, заяц во хмелю, со свиным рылом в калашный ряд — пословицы, устойчиво передающие смысл неуместности, непонимания человеком той ситуации, в которой он оказался, бессмысленности усилий, предпринимаемых им ради того, чтобы быть или казаться «своим».

Попутно идет работа над расширением словарного запаса, ученики видят, как пишутся новые для них слова, будучи поставленными в ситуацию конкуренции (кто быстрее) легко осваивают их.

¹ Луков В. А. Жан Батист Мольер : лекции-спектакли // Информационный гуманитарный портал. Знание. Понимание. Умение. 2015. № 1. С. 135.

Событийная основа пьесы Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве»

Итак, что случилось? Разбирая пьесу в школьной аудитории, важно не упустить первого шага и дать представление о сущности события.

Для начала перечитаем текст в поисках ответа на вопрос, что происходит в доме до начала событий пьесы, выстроим эти предваряющие факты в хронологическом порядке, посмотрим, как менялась жизнь в доме, и к чему пришли герои:

1. Кто такой Журден?

Его отец *«отлично разбирался в тканях, <...> постоянно ходил по лавкам, выбирал, какие ему нравились, приказывал отнести их к себе на дом, а потом раздавал друзьям за деньги»*, — говорит Ковьяль, когда хочет польстить Журдену, но настоящая деятельность все-таки описана. Журден из поместной купеческой семьи, торгующей тканями и «га-лантерейным» товаром.

Сам Журден в тканях хорошо разбирается:

Господин Журден: *Э-ге-ге, господин портной, а ведь материя-то на вас от моего камзола, того самого, что вы мне шили прошлый раз! Я ее сразу узнал.*

Портной. *Мне, изволите ли видеть, так понравилась материя, что я и себе выкроил на кафтан.*

Господин Журден. *Ну и выкраивал бы, только не из моего куска.*

И прекрасно считает:

Господин Журден. *Я записал для памяти. Вот она, эта самая запись. В первый раз выдано вам двести ливидоров.*

Дорант. *Верно.*

Господин Журден. *Еще выдано вам сто двадцать.*

Дорант. *Так.*

Господин Журден. *Еще выдано вам сто сорок.*

Дорант. *Вы правы.*

Господин Журден. *Все вместе составляет четыреста шестьдесят ливидоров, или пять тысяч шестьдесят ливров.*

Дорант. *Подсчет вполне верен. Пять тысяч шестьдесят ливров.*

Господин Журден. *Тысячу восемьсот тридцать два ливра — вашему поставщику перьев для шляп ...*

Дорант. *Все это соответствует истине. Сколько же всего?*

Господин Журден. *Итого пятнадцать тысяч восемьсот ливров.*

Учитывая, что в XVII веке во Франции еще сохраняется принцип преемственности, согласно которому поприще отца почти наверняка наследуется сыном, логично предположить, что основное занятие господина Журдена — торговля тканями. Судя по суммам, которые он ссуживает Доранту (Атос в романе А. Дюма «Три мушкетера», время действия которого тоже XVII век, купил свою лошадь меньше, чем за тысячу ливров, Журден дал в долг — пятнадцать тысяч) и подаркам Доримене, денег герой Мольера заработал много, его вполне можно назвать очень богатым человеком. Решая вопрос о замужестве дочери, он аргументирует свой выбор достаточным состоянием, которого хватит и на следующее поколение: *«Добра для дочки у меня припасено довольно, недостает только почета, вот я и хочу, чтоб она была маркизой».*

2. Как и когда поменялась жизнь в доме? К вопросу о предлагаемых обстоятельствах

Приняв решение стать дворянином и завести великосветские знакомства, Журден, **во-первых**, круто поменял образ жизни:

- раньше утро было отдано делам, теперь урокам;
- в доме царит праздность (*«Можно подумать, что у нас каждый день праздник: с самого утра то и знай пиликают на скрипках, песни орут»*);
- непривычны для жены и служанки частые визиты гостей, которые, к тому же высокомерно относятся к быту и «простому» труду, а потому Николь хорошо понимает последствия визитов новых друзей Журдена: *«Ваши гости наделают всегда такого беспорядку, что при одной мысли о них на меня нападает тоска».*

Продолжается этот, по мнению госпожи Журден, беспорядок уже довольно долго: *«Твои повадки давно всех смешат»*, — говорит она.

Во-вторых, уже некоторое (видимо, долгое) время Журден и Дорант ведут интригу, ухаживая за Дорименой.

На «сговор» Журдена и Доранта главный герой намекает неоднократно:

Господин Журден. *Никому и в голову не придет, какие услуги оказывает мне граф, а при всех он до того бывает со мною ласков, что мне, право, становится неловко.*

Госпожа Журден. *А какие такие одолжения делает этот вельможа тебе?*

Господин Журден. *Такие, что, кому сказать, никто не поверит.*

Госпожа Журден. *Например?*

Господин Журден. *Ну уж этого я тебе не скажу.*

За это время Журден успел потратиться на серенады, фейерверк, «бесчисленные букеты» и подарки. Он говорит о любви («*Как скоро вы мне признались, что пылаете страстью к очаровательной маркизе, моей хорошей знакомой, я сам вызвался быть посредником в ваших сердечных делах*»), его жена догадывается об том, что «*он за кем-то приударяет*». Однако не останавливаясь на версии о том, что комический персонаж имеет право глупо и немотивированно влюбиться в даму, с которой он — судя по тексту — ни разу не общался (Дорант представляет его Доримене в XIX явлении III действия как человека незнакомого), лично не разговаривал и она даже не знает о его существовании, зададимся вопросом, есть ли у Журдена практическая цель.

Немного о важном

По ходу действия Журден несколько раз намекает на наличие этой самой практической цели:

Госпожа Журден. *В хозяйстве тебе все это вот как пригодится!*

Господин Журден. *Неприменно пригодится.*

Приняв на веру его утверждение: «*В том, что я вожусь с важными господами, виден мой здравый смысл: это не в пример лучше, чем водиться с твоими мещанами*», — нужно этот смысл найти.

Итак, Журден баснословно богат, но, как мещанин, ущемлен в правах. Он не имеет доступа к принятию решений, легко может пострадать от неожиданного введения нового налога, запрета оборота какого-то из видов продукции — то есть от таких «законодательных инициатив», которые прямо влияют на его дело. Единственный способ получить гарантии стабильности, дальнейшего обогащения и процветания — влияние на принятие решений.

Вспомним, что во Франции XVII в. установилась абсолютная монархия: прерогатива принятия решений у короля и Королевского совета — по существу, кабинета министров во главе с «премьером» (генеральным контролером финансов

был Жан-Батист Кольбер), которых назначал сам монарх. Соответственно, влиять на вопросы внутренней политики (а внешняя Журдена не интересует) можно только имея личный доступ и прямо общаясь с этим небольшим кругом лиц или их приближенными. Аристократический титул и навыки светского общения практически необходимы мещанину, желающему продолжать богатеть за счет лоббирования своих интересов на политическом уровне.

Путей к достижению этой цели у Журдена несколько.

Первый — стать откупщиком, государственным кредитором, то есть выкупить эксклюзивные права на ту или иную деятельность. Это путь к дальнейшему обогащению, но не политической власти.

Второй — выкупить наследственные земли разоряющихся аристократов («дворянства шпаги»), занять судебно-административную должность (они давали дворянские привилегии, их можно передавать по наследству), стать дворянином «новой прослойки» («дворянства мантии»). На этом пути нужно получить образование — Журден осознает его недостаточность. Кроме того, это путь к судебно-правовой, а не законодательной системе.

Третий — брак с представительницей древнего аристократического рода и обретение титула. Вот тут-то и нужна Доримена. Понимаем некоторую вольность такой трактовки, но вспомним, что:

— Журден сам постулирует намерение расторгнуть брак: *«Пошлите за нотариусом!.. Николь я отдаю толмачу, а мою супругу — кому угодно»*. Эту фразу легко воспринять как финальную шутку, но за несколько реплик до неё Журден уточняет, является ли свадьба Доранта и Доримены игрой для отвода глаз, а значит его планы не поменялись и ему важны не просто ухаживания за аристократкой, а именно её свобода и возможность нового брака;

— Журден, который так нуждается именно во внешнем признании, что намеревается пройтись по городу в новом камзоле просто ради публичной демонстрации туалета и лакеев, вряд ли планирует тайную интрижку, когда говорит: *«Светская дама имеет для меня ни с чем не сравнимую прелесть, — подобную честь я готов купить любой ценой»*;

— наконец, к этой «интрижке» максимально серьезно относится его жена, явно продумывающая «контрмеры»: *«Мой муженек давно у меня на подозрении, Николь. Голову даю на*

отсечение, что он за кем-то приударяет, вот я и стараюсь проведать — за кем».

Официальной датой разрешения гражданских браков (и гражданских разводов) во Франции считается 20 сентября 1792, однако в XVII веке во Франции уже существует институт тайных браков, и даже процедура расторжения браков.

Приняв за аксиому, что «Журден, в отличие от персонажей комедии нравов, выступает как <...> характер»¹, логично предположить в его действиях вполне сознательный умысел, продиктованный не просто тщеславием, а желанием укрепить свою экономическую силу и обрести политическую власть (или по крайней мере, косвенную возможность влиять на принятие решений и законов).

В этом случае политический характер мольеровской сатиры не просто очевиден, но и приобретает вневременное звучание: всякий раз, когда общество находится в нестабильном состоянии смены элит, актуальным становится тип, пока не имеющий ни прав на власть, ни достаточного морального, интеллектуального и культурного основания для элитарного положения, но воплощающий «самую материальную силу»².

3. К исходному событию

На сегодняшний вечер назначен первый визит и попытка знакомства и сближения господина Журдена с маркизой Дорименой.

Поэтому все уроки идут не по графику учителей, а так, чтобы максимально подготовить Журдена к встрече. Он не хочет науки, он хочет практических советов на вечер, перебивает, отвлекается, подгоняет учителей.

«Когда ему предоставляется шанс узнать что-то стоящее и приложить для этого усилия, он просит сменить скучную тему или находит занятие интереснее»³, но не в силу рассеянности и неспособности учиться (об этом можно судить только по беседе учителей музыки и танцев), а потому что он сосредоточен на грядущем свидании.

¹ Луков В. А. Жан Батист Мольер... С. 135.

² Бояджиев Г. Н. Жан-Батист Мольер // Ж.-Б. Мольер. Собрание сочинений : в 2 т. Т. 1. Москва : ГИХЛ, 1957. С. 43.

³ Рыжкина Н. А. Проблема образования в пьесах Д. И. Фонвизина «Недоросль» и Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» // Апробация. 2014. № 10. С. 116.

В таком случае очевидно, что описываемые Мольером уроки идут на повышенной скорости. Это подготовка к главному — встрече. На пути к ней возникает одно досадное препятствие за другим. На преодолении этих препятствий строится все действие.

Игра № 9.

«Почти детектив». Разбиваем класс на группы и ставим задачу: ответить на вопрос, что случилось сегодня утром у всех остальных персонажей. Каждая группа наблюдает за одним героем, подробно выписывает нужные цитаты и восстанавливает картину утренних событий. Участники должны описать не только факты, но и чувства и эмоции своего героя (обида, надежда, подозрение), и ощущение времени (он торопит назначенный обед, хочет оттянуть момент и т. д.).

Цель игры — найти, кто еще, кроме Журдена, ведет свою интригу и сформулировать, как взаимосвязаны интересы разных героев.

Сегодня, видимо, впервые (поскольку это неожиданность для Клеонта и Ковьяеля) **Люсиль и Николь** пошли в церковь со старой тёткой. Из-за этого произошла утренняя ссора: *«Повинна в утреннем происшествии, причинившем вам такую обиду, моя старая тетка, с которой мы вместе или: она твердо убеждена, что, если мужчина, не дай бог, подошел к девушке, тем самым он ее уже обесчестил, вечно читает нам об этом проповеди и старается внушить, что мужчины — это дьяволы»*. Поэтому Клеонт решает явиться в дом выяснить отношения.

Кто до сих пор провожал Люсиль и Николь? (мать, но сегодня она не пошла)

А кто в доме — единственный — в курсе отношений дочери с Клеонтом? (мать и она одобряет выбор)

Сегодня, что, вероятно, случается не часто, **госпоже Журден** предложено мужем навестить сестру: *«Так вот почему тебе не терпелось, любезный мой супруг, спровадить меня на обед к моей сестре?»*

Какими поступками она отреагировала на эту неожиданность? (осталась утром дома и, вероятно, наблюдает за приготовлениями)

Уйдет ли она к сестре на обед? (скорее всего, нет, она высматривает, чтобы вмешаться, если подтвердятся её подозрения в измене мужа)

Клеонт и Ковьель возмущены необычностью поведения возлюбленных. Поскольку девушки не поздоровались с ними в церкви, они отправляются в дом Журдена с наивной обидой, искренним возмущением и уверенностью в необходимости разрыва.

Дорант к сегодняшнему дню уже присвоил все подарки и фейерверки Журдена, преподнося их от своего имени. Его утро прошло в переписке с Дорименой (ему нужно было убедиться, что она придет), хлопотах по подготовке приема (выбор кушаний, подготовка музыкантов и т.д.). Каковы его планы и надежды на сегодняшний прием? (Возможно, сегодня он и не готовился к решительному штурму сердца маркизы, но уверен, что, хитро используя богатство Журдена, рано или поздно добьется свадьбы с состоятельной вдовой).

Доримена под большим впечатлением от поведения Доранта. Она воспринимает его подарки как жертвы. Поскольку они ему не по средствам, то выглядят как самоотречение во имя любви. Поэтому сегодня она намерена объявить о своем намерении выйти за него замуж. Она взволнована и объяснением, и своим появлением в странном доме незнакомого человека, и явно неподобающим местом и поведением хозяина.

Игра № 10.

«Ассоциации». Каждая группа подбирает музыкальную тему для каждого из этих героев. Кадр из фильма, который ассоциируется у учеников с задачами персонажей. Живописную картину, передающую характер, поведение и роль персонажа в интриге. Нужно защитить свой выбор, обосновать приведенные примеры.

Пример возможного ответа:

Мультфильм «Следствие ведут колобки» (А. Татарский, И. Ковалёв) косвенно передает то же настроение, настрой и намерения, что и расследование госпожи Журден. Героиня мультфильма «Пес в сапогах» (Е. Гамбург) также наивна, как и Доримена. Потерявшие друзей пес и кот из «Бременских музыкантов» (И. Ковалевская) разочарованы, опечалены и растеряны так же, как Клеонт и Ковьель, не получившие

знаков приветствия от любимых девушек. Героини мультфильма «Цветик-семицветик» (М. Цехановский) играют во взрослое благоразумие перед теткой.



Рис. 19. Пример подобранных кадров для игры № 10

4. Принцип торможения действия

Большая часть героев к началу действия имеют свои «виды» на то, как должны развиваться события. Журден и Дорант торопят наступление вечера. Однако вплоть до появления Доримены в доме на их пути возникает одно препятствие за другим.

Препятствие 1.

Если главное для Журдена — произвести впечатление, то кто из утренних визитеров наиболее желанен и ожидаем?

Конечно, портной. А он как раз и задерживается: *«Ока-анный портной заставляет меня дожидаться, когда у меня и без того дела по горло. Как я зол! Чтоб его лихорадка замучила, этого разбойника портного! Чтоб его черт подрал, этого портного! Чума его возьми, этого портного!»* К тому же в его отсутствие учителя затевают драку. Цель их разнять, у Журдена, конечно, возникает, но едва ли не важнее сохранить новехонький халат *«из индийской ткани»* и не растерять полученные советы (а значит, он одновременно пытается повторять поклон, вспоминает сова письма, уворачивается от ударов — вполне фарсовая интермедия).

Игра № 11.

«Останови неостановимое». Два участника одной команды садятся на стул. Их задача — двигаться в ту сторону, куда подтолкнет их представитель другой команды, и не останавливаться, даже если им грозит падение. Один участник другой команды получает задание, во-первых, не дать упасть ранее упомянутым игрокам, во-вторых, выучить четыре строчки незнакомого поэтического текста, в-третьих, надеть «воротник» из длинных лент и постараться не запутаться в нем во время перемещений. Время на выполнение задания ограничивается тремя минутами. Победил тот, кто справился со всеми тремя задачами.

Препятствие 2.

Зачем в такой важный момент он собрался гулять по городу?

Ему необходимо увидеть реакцию окружающих на свой новый аристократически наряд, чтобы обрести уверенность в разговоре с маркизой. Но его отвлекает сначала смех служанки, потом некстати явившаяся жена, пытающаяся поссорить его с так необходимым ему сейчас Дорантом.

Появление госпожи Журден всерьез «тормозит» действие: по подсчетам Журдена она должна быть уже на пути к сестре — в доме явно начались приготовления: накрывается стол, оборудуется площадка для спектакля. Задача Журдена сделать так, чтобы жена этого не заметила, что предельно

сложно, учитывая, что она привыкла сама вникать во все хозяйственные дела.

Наконец, в самый неподходящий момент появляется жених, претендующий на руку дочери.

Препятствие 3.

Уже, казалось бы, в начале визита возникают недоделанные дела и недоданные распоряжения. Журден вынужден бежать отдавать приказы слугам. Вкупе с неудавшимся поклоном они окончательно сбивают Журдена с мысли: *«Сударыня, это величайшая для меня радость, что я оказался таким баловнем судьбы и таким, можно сказать, счастливецом, что имею такое счастье и вы были так добры, что сделали мне милость и пожелали почтить меня почетом благосклонного своего присутствия, и если б только я был достоин удостоиться таких достоинств, каковы ваши... и небо... завидующее моему блаженству... предоставило мне... преимущество заслужить... заслужить...»*

Игра № 12

Задача каждой группы — найти примеры других литературных текстов, где герой должен пройти через три препятствия на пути к цели и сделать вывод о том, на какую литературную традицию ориентируется Ж.-Б. Мольер.

Пример возможного ответа:

В сказке «Госпожа Метелица» на пути к счастью падчерица должна стряхнуть яблоки с яблони, вытащить хлеба из печи и трясти перину госпожи Метелицы. Фольклорные тексты часто строятся по принципу троекратного повтора, возможно, комедия Мольера ориентирована на народные образцы.

5. Итог. Четыре интриги и одно поражение

Действие комедии, таким образом, организуется вокруг двух центров: внешнюю канву событий организуют тайные замыслы Журдена (отказ от жены, соблазнение Доримены, достижение дворянства), внутреннюю интригу ведут герои, действующие против него: госпожа Журден и Дорант. Окончательная победа достигается, когда в XIV явлении III действия возникает еще один заговор — Клеонта и Ковьяля.

Если на «восходящей» линии сюжета у главного героя была иллюзия владения ситуацией в доме, то с этого момента

Журден больше не властен над событиями, а вынужден подчиняться внешним обстоятельствам и включаться в чужой обман.

На том, что все трое (Дорант, Клеонт и госпожа Журден) достигли своих целей, можно не останавливаться. Но проиграл ли господин Журден?

Д. Д. Обломиевский пишет, что Мольер — носитель трагического мироощущения, потому что даже поверженное зло у него остается злом, что «не отменяет активности человека»¹, поскольку добро твердо стоит на своих позициях. Динамические процессы в обществе, размывающие границы сословий, признаны автором негативным процессом. Все, кто стремился сохранить существующее социальное равновесие, победили и достигли своих целей. Но Журден не только не сдался, он не осознал, что обманут.

Прерванный обед, — событийная кульминация комедии, — для него, лишь временная остановка на пути к цели: *«Ваше сиятельство, извинитесь перед ней за меня и уговорите ее вернуться!»* Своего позора, как и степени неприличия комплиментов, отвешенных Доримене, он не понимает: *«Я как нарочно был в ударе и блистал остроумием»*. Жену, даже после того, как она расстроила его планы, в расчет не берет и за достойного соперника не считает.

В развязке (карнавал посвящения в мамамуши и согласия на брак Люсиль и Клеонта) Журден ощущает себя вполне счастливым человеком, достигшим если не вершины своего счастья, то одной из ступеней на пути к нему: *«Вы взошли на высшую ступень славы»*.

Наказания зрителю не показано. Возможно потому, что принадлежность героя к «лагерю зла» не абсолютна, а его роль в контексте истории пока неясна.

Игра № 13

«Нарисуем Виммельбух». Вспомним, что «Wimmelbilderbucher» — это «книжка с картинками», предназначенная для разглядывания и сочинения истории по предложенным изображениям. Книги такого вида, как правило, имеют небольшой формат — до 10 разворотов. Иллюстрации организованы вокруг нескольких сюжетных линий, которые разворачиваются одновременно. Каждая следующая страница

¹ Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. Москва : Наука, 1968. С. 246.

продолжает и развивает истории предыдущих. В ней изначально представлены все персонажи, они не могут исчезать и появляться от «кадра» к «кадру». Положение в пространстве должно быть говорящим, то есть позиция и поза персонажа дают возможность судить о том, что он делает. В ней изначально задано пространство — оно может быть изображено на разных картинках с разных ракурсов, но все предметы и объекты заданы и не могут произвольно менять место в пространстве.

Для игры нужна магнитная доска, на которой мы сможем маркерами нарисовать основные пространственные координаты. Магниты (лучше всего, с изображением персонажей).

Каждая группа следит за несколькими героями, каждый раз решая, где они находятся и что делают.

1) Размечая пространство, мы должны решить:

— Сколько и какие помещения есть в доме?

— В каких из них на момент начала комедии находятся господин Журден, госпожа Журден, Люсиль, Николь?

— В каком из помещений учителя готовятся к проведению уроков?

— Раз в доме назначен обед, значит где-то накрывается стол. По законам классицистического триединства это не может быть другая зала. Как и где нужно расположить подготовку к обеду, чтобы она не бросалась в глаза учителям и, главное, чтобы была возможность отвлечь от неё госпожу Журден?

— Раз идет подготовка к обеду, значит в первых сценах в той же зале суетятся слуги. Сколько человек не прописано в ремарках и афише?

— Где на момент начала комедии находятся Дорант, Клеонт и т. д.?

В итоге получится приблизительно такая схема (см. рис. 20):

Учитывая, что в XVII веке сцена часто была двухуровневая, логично предположить, что сценическое пространство комедии организовано как на рис. 21.

2) Теперь каждая группа берет фишки с изображением своего персонажа и «проходит» всю комедию, восполняя «пробелы», то есть указывая местопребывание и действия героя, в том числе, когда его нет на сцене.

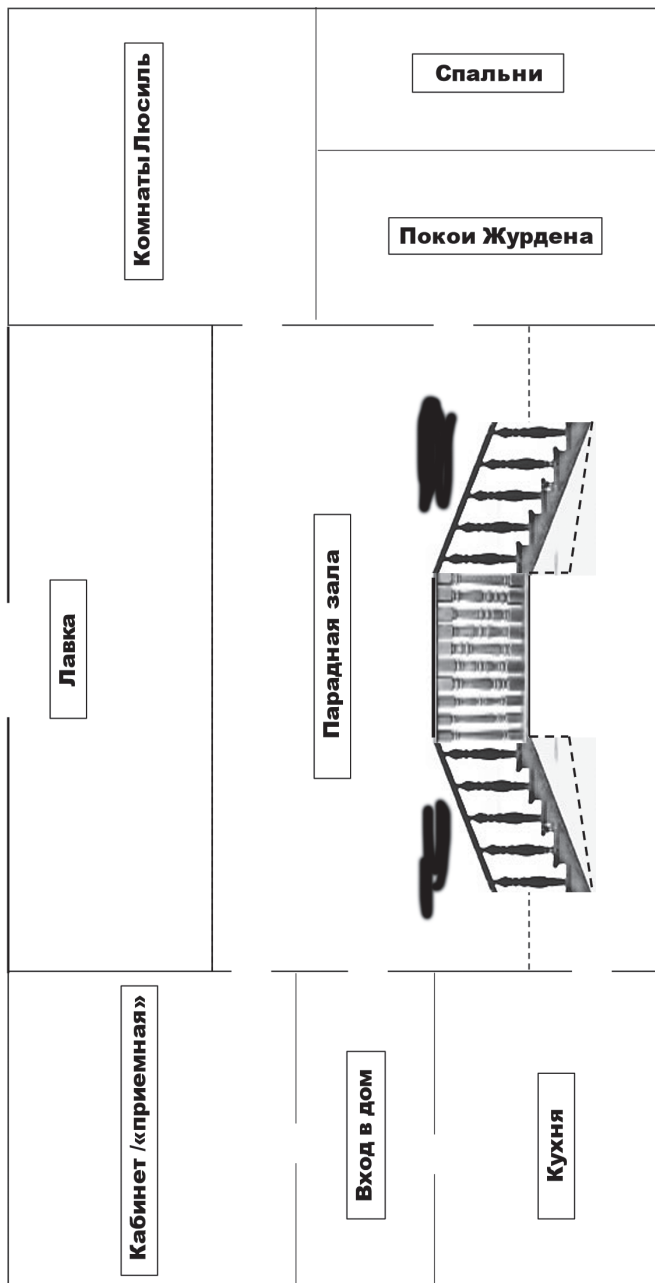


Рис. 20. Основа для виммельбуха

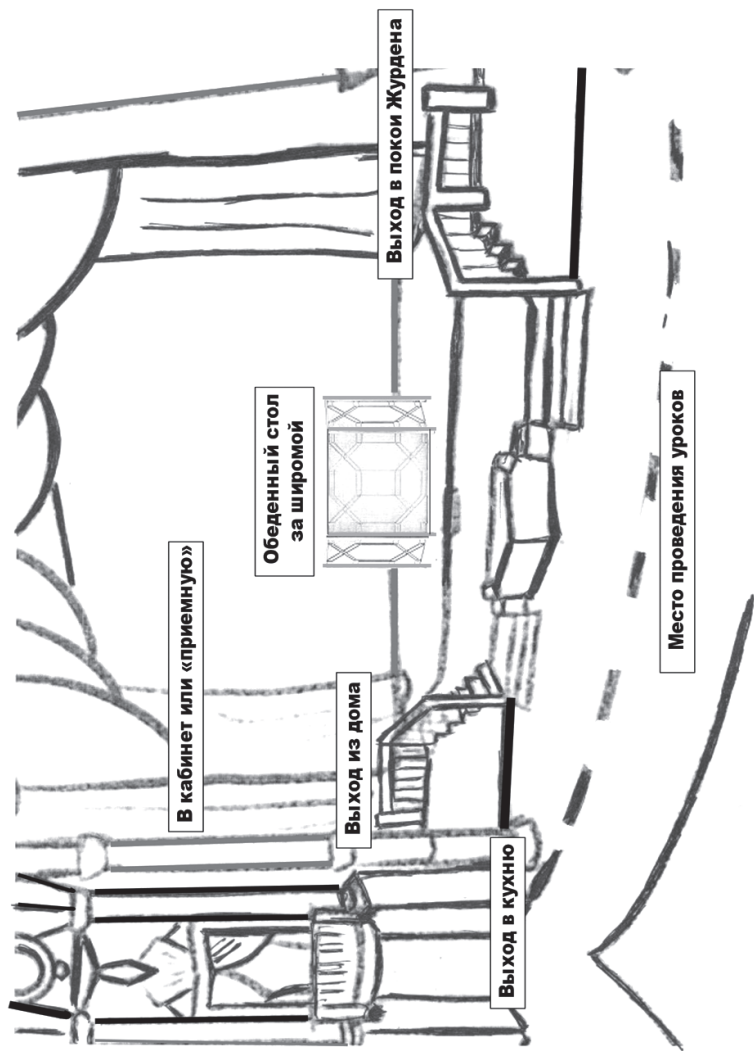


Рис. 21. Примерная «разметка» сценического пространства

Для героя нужно найти «говорящую» позу. Можно поставить в неё одного из участников команды и сделать фото. Одновременно продумывается «судьба вещей». Например, если Ковьелю для посвящения Журдена в мамамуши понадобится веник (им бьют Журдена в четвертом действии), то нужно уже в сценах 1—3 определить его местоположение, понять, как он переходит из рук в руки, то есть создать историю вещи так же, как и историю героев.

Затем изображения собираются в пять картин.

План идей пьесы Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве»

1. Категории чести и культуры в дискуссионном поле комедии

Идеологическим центром комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» является полемика Журдена с Клеонтом. О том, что молодые герои в пьесе становятся носителями идеи порядка и исторического прогресса, писалось неоднократно. «Клеонт приобрел истинное благородство, благодаря своему жизненному поведению, в то время как жизнь и поведение аристократической пары лишили их порядочности. В этом был смысл нового понимания сущности человеческого достоинства»¹.

На протяжении всего текста последовательно сталкиваются представления о чести трех героев — представителей разных сословий и поколений: Журдена, Клеонта и Доранта.

Идеал связан с представлениями о честности («*всякий обман бросает тень на порядочного человека*»), долге, прямоотой в отношениях («*скажу вам, не обвиняясь, что честь быть вашим зятем...*»), презрением к «душевной низости». Клеонт — образец прямооты, что он демонстрирует и в сцене, когда, разочаровавшись в не поприветствовавшей его утром Люсиль, он пытается убедить себя в её недостатках, и с сцене сватовства. Первая, кстати, достаточно часто встречающееся «общее место» в комедиографии XVII века. Можно вспомнить сходный эпизод в мольеровском «Мизантропе» или куплеты Тристана из комедии Лопе де Вега «Собака на сене»:

¹ Бояджиев Г. Н. Жан-Батист Мольер... С. 44.

Но есть приемчик и на это,
Чтоб истребить воображенье.
Как?
Вспоминая недостатки,
Не прелести.

Клеонт твердо намерен разорвать отношения с Люсиль и готов на ложь самому себе:

Так подогрей же мою досаду и поддержи меня в решительной битве с остатками любви к ней, дабы они не подавали голоса в ее защиту. Пожалуйста, говори мне о ней как можно больше дурного. <...>

Ковбель. *Ее недостатки, сударь? Да ведь это же ломака, смазливая вертихвостка, — нашли, право, в кого влюбиться!... Во-первых, глазки у нее маленькие.*

Клеонт. *Верно, глаза у нее небольшие, но зато это единственные в мире глаза: столько в них огня, так они блестят, пронизывают, умиляют...*

Ковбель. *Что касается ума...*

Клеонт. *Ах, Ковбель, какой у нее тонкий, какой живой ум!*

Ковбель. *Говорит она...*

Клеонт. *Говорит она чудесно.*

Честность, верность своему сословию и семье сочетается в нем с осознанием долга перед отечеством, в связи с чем возникают армейские страницы его биографии («с честью прослужил шесть лет в армии»). Кроме того, он не менее профессионален и удачлив на коммерческом поприще, чем Журден («состояние мое таково, что я надеюсь занять не последнее место в свете»).

Для **Доранта** честь — это почет и благополучие. Он — эксплуататор не только по статусу, но и по складу характера. Его авантюра с использованием денег Журдена ради женитьбы на Доримене может быть расценена как сознательное мошенничество и низость, но одновременно и как проявление снобизма по отношению к Журдену. В своем высокомерии он не рассматривает мещанина как человека с достоинством и не учитывает его интересы. Журден для Доранта — лишь инструмент к достижению собственных целей.

Для **Журдена** честь — это внимание и покровительство аристократии. Он выбирает заведомо подчиненное положение по отношению к своим великосветским друзьям и подменяет категории, базирующиеся изначально на достоинствах лич-

ности: доброе имя, авторитет, достоинство, на репутацию, положение, статус — то есть внешние оценки: *«Разве это не великая для меня честь, что такая высокопоставленная особа <...> называет меня любезным другом и держится со мной на равной ноге? <...> При всех он до того бывает со мною ласков, что мне, право, становится неловко»*. Для него важно не общественное мнение (*«все благоразумные люди»*, на которых ссылается его жена его не волнуют), а оказанное снисхождение, которое он надеется использовать себе во благо. Он ищет *«пре-ро-га-тивы»* и честь (понятая как покровительство) — это путь достижения этих прерогатив. Она — товар, спекулируя которым он достигнет бóльшего. Значит ли это, что он — человек бесчестный? К сожалению, да. Он не просто смешон и достоин сожаления в своем подражательстве, он хищник, проигравший и поверженный, но уверенный в будущих победах.

Оправданием ему служит одна, но важная положительная черта — искренняя любознательность, которую он проявляет не только на уроках, но и в турецких сценах. Даже приближаясь к заветной мечте, он не перестает учиться, переспрашивая значения слов «турецкого» языка, удивляясь новизне звучания. Только это желание новизны дает надежду, что он способен к развитию и, возможно, добившись власти, постепенно усвоит и представления о духе и нравственности.

2. Служители культуры о культуре

Желание учения — знак прогресса. Представители цеха поэтов и музыкантов должны бы способствовать совершенству мира, однако в XVII веке еще далеко до апологии художника, ставшей основой мировоззрения романтиков, и до обвинения мира гонителей искусства в культуре рубежа XIX—XX веков. Здесь творцы — такие же приспособленцы, как мещане, и такие же иждивенцы, как аристократы. В них комически концентрируются все пороки, потом более подробно разобранные на примере других персонажей.

Открывается занавес. Два учителя ждут Журдена. Урок явно задерживается.

Игра № 14

Кто из учителей спокойно занимается своими делами, а кто нервничает и напряженно ждет ученика? Свяжите предполагаемое поведение с позицией героев? Как их отношение

к своему делу диктует поведение? Каковы «раздражающие факторы», усложняющие их ожидание? Какие звуки во-круг?

Где-то в соседней комнате надевает узкие чулки господин Журден. Возможно, он нервничает, кричит на слуг, роняет мебель, к которой прислоняется.

Певцы и музыканты расппеваются.

Танцоры репетируют, и для них работает метроном или ведет отсчет учитель танцев.

Лакеи бегают со скатертями, посудой, блюдами.

Звуки пересекаются, мешают друг другу, создают какофонию, явно утомляют обоих учителей.

Задача: сыграйте первые две фразы («Учитель музыки (*певцам и музыкантам*). *Пожалуйста сюда, вот в эту залу, отдохните до его прихода.* Учитель танцев (*танцовщикам*). *И вы тоже, — станьте с этой стороны*»). Но не торопитесь — пусть они будут реакцией на шум, опоздание Журдена, друг друга.

Учителя в комедии представляют лицо современной Мольеру культуры — довольно комическое лицо. В их беседах — не только стремление заработать на чудачествах Журдена, но и взгляды на свою роль в обществе. Мир уже осознал, что для успеха и прогресса нужно образование, но готовы ли носители культуры быть пастырями на этом пути.

Учитель музыки — приспособленец. Он эксплуатирует учеников (не выполняя заказ Журдена, а передав его «под-мастерью»). Главное его стремление — обогащение («*похвалы отчеканены в виде монет*»). Ему не важна осведомленность в предмете тех, кто ему рукоплещет. Поэтому, кстати, он, скорее всего, дожидается опаздывающего на урок Журдена абсолютно спокойно.

Учитель танцев, в противоположность, увлечен своим делом и предан ему. Отсюда желание не просто славы и денег, а «*похвалы просвещенного человека*». Он вспоминает в разговоре о благе Журдена, сожалеет о безграмотности и отсутствии вкуса у ученика. Для него «*деньги не главное*» и он воспринимает свою миссию почти как служение искусству, поэтому, скорее всего, нервно реагирует на задержку с началом урока, и именно он затевает ссору с фехтовальщиком (первая полемическая реплика «*но-но, отзываются о танцах почтительно*» — его).

Однако увлеченный творец-просветитель не является в комическом мольеровском хороводе учителей доминирующей фигурой. В комедии подчеркнут парадокс постулируемого и реализуемого: провозглашающий терпение и стоицизм философ впадает в агрессию при малейшем посягательстве на его заработок, утверждающие роль музыки и танца для мира и гармонии преподаватели искусств лихо «лупасят» бедного фехтовальщика. Запрос на образование есть, но удовлетворить его в мире погрязшего в корысти искусства некому.

3. Виды любви в «Мещанине во дворянстве»

Важной темой, достойной обсуждения, является в комедии и тема любви.

Разное содержание матримониальных связей в комедии реализуют Журден по отношению к Доримене, Дорант по отношению к Доримене, госпожа Журден по отношению к мужу, Доримена — к Дранту, Клеонт и Люсиль, Ковбель и Николь.

Тема открывается куплетами в конце I акта. Показательно, как комически-гротескно каждый из куплетов связан с возникающей позже любовной историей. Журден, расточающий богатства и осыпаящий Доримену дарами, встречает одну преграду за другой. И главная из преград — его верный «друг», ведущий за его спиной собственную игру:

Сердца в любовном упоенье
Всегда встречают тысячи помех.
Любовь приносит нам и счастье, и томленье.
Недаром есть такое мненье,
Что нам милей всего — не знать любви утех.

Счастливые разрешение будущих ухаживаний Доранта отражены во втором куплете: *«Нет, нам всего милей та радость без конца, / Которая сердца любовников сливает».*

Ревность, переживание разочарования, встречи с обманом — первые чувства, с которыми появляется на сцене Клеонт (*«я буду страдать, но я себя пересилю, и лучше я вырву из груди сердце, чем поддамся слабости и возвращусь к вам»*) — отражены в третьем куплете. Мелодраматический пафос (*«я умру от горя и от любви»*) усилен за счет комического зеркала — слуги Ковбеля. Последний выступает в роли двойника, снижено повторяющего все страдания и сомнения господина.

То, что в куплетах представлено в свете идиллическом, в III действии становится почти фарсом:

О, кто бы не хотел любви изведать власть
Когда бы не была обманчивою страсть!
Но, ах, как быть со злой судьбиной?
Здесь верной нет пастушки ни единой,
И недостойный пол, позоря белый свет,
Свидетельствует нам, что верности уж нет.

Наконец, посылка («finida», «deshecha») вступительных куплетов является «анонсом» будущего счастливого финала и в этом смысле выполняет функцию шекспировского пролога (в «Ромео и Джульетте, например), «Канцоны, исполняемой хором нимф и пастухов перед началом комедии» (в «Мандрагоре» Н. Маккиавелли) — то есть «связывает» начало и конец комедии кольцевой связью, как это было принято в ренессансном театре, а позже появлялось, например, в ро-становской прелюдии (в «Шантеклере»).

Над нами пламенея,
Любви горит венец.
Слиянье двух сердец, —
Что может быть милее?

Сравнивая позиции персонажей, можно сделать выводы о тех моральных уроках, которые заложены в пьесе. Позиция **Журдена**, которую он занимает под давлением Доранта: *«Женщины больше всего любят, когда на них тратятся, <...> это красноречивее говорит о вашей любви, чем все те слова, какие вы могли бы сказать ей лично»*. Отношения купли-продажи тотальны, в его мире все продается, нужно только сделать правильные шаги (поэтому так важно закончить поклон и можно ради правильного числа шагов отодвинуть даму, которой этот поклон предназначен). Он решителен и не останавливается перед препятствиями, которые не считает непреодолимыми: *«Я не остановлюсь ни перед какими затратами, если только они проложат мне дорогу к ее сердцу»*. Как его ум непластичен в освоении знаний, так и моральное чувство глухо в вопросах человеческих отношений.

Госпожа Журден охвачена тревогами и заботами за весь дом. Её сарказм (*«Вот-вот, нам теперь как раз до смеха, как*

раз до смеха нам теперь!») диктуется настороженностью: для неё все, посягающие на порядок и покой — враги. Она любит то, над чем властвует и что контролирует. Не случайно на премьерке эту роль играл «Юбер, переодетый мужчина, что еще больше подчеркивает безумие семейства Журденов»¹.

Близка и жизненная стратегия маркизы **Доримены**. Она рассудительна, способна оценить безумства, но лишь как временное помутнение на фоне исключительного чувства. Она польщена подарком (бриллиант произвел впечатление), но побеждают шепетильность и проза жизни: *«Больше я этого не потерплю. Да, да, я хочу положить конец вашей расточительности: чтобы вы больше на меня не тратились, я решила выйти за вас замуж, не откладывая. Это единственное средство: со свадьбой все эти безумства кончатся»*. Она сама ставит себе в заслугу именно практицизм и рассудочность (*«я сумею распорядиться и тем, и другим»*).

«Самый верный и самый страстный» на фоне остальных героев, безусловно, **Клеонт**. Он — воплощение *«пламенного самопожертвования»*, выражающегося вполне клишировано, в соответствии с нормами прециозной литературы: вздохи, клятвы, слезы, самозабвение. Ему претят идеи лжи и приспосабливаемости. Вместе с Люсиль они — воплощение свободного чувства, до известного предела выходящего из-под родительской воли: получив благословение одного родителя (госпожи Журден), они проявляют непокорность по отношению к другому. Но последовательно отстаивать позицию чести не получается: самым прямым путем к счастью оказывается ложь во спасение. К трактовке эпизода обмана Журдена возможны два взаимоисключающих подхода: один — пессимистический: «благородный Клеонт в конце пьесы, для того чтобы добиться разрешения Журдена на брак с Люсиль, выдает себя за сына турецкого султана, а честные госпожа Журден и Люсиль помогают ему в этом обмане. Обман удался, но в конечном счете побеждает Журден, потому что вынудил честных людей, своих родных и слуг вопреки их честности и порядочности идти на обман. Под влиянием Журденов мир изменяется. Это мир буржуазной ограниченности, мир, где властвуют деньги»², второй — традиционалистский, исходящий из того, что в фарсах, на которые опирался Мольер

¹ Мори К. Мольер : пер. с фр. Москва : Молодая гвардия : Палимпсест, 2011. С. 167.

² Луков Вл. А. Цит соч. С. 136.

обман и побивание палками отрицательного героя — «общее место», направленное на то, чтобы сделать нравственный урок наглядным для наблюдающей за действием толпы.

Раздел III

История и принципы создания театральных афиш

Задачи, во-первых, донести информацию до максимального количества людей и, во-вторых, быть понятным и привлекательным решается театром со времен устных объявлений.



Рис. 22. Васнецов В. М. Бирючи: эскиз костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» (1885). Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево», Московская область

Требования к **основной информации**: когда? где? что? — не изменились с древнейших времен.

Однако, что касается театра, то уже в античности стало понятно, что афиша, которая несет в себе информацию о будущем зрелище, представляет персонажей и дает представление о жанре, действует лучше, чем приглашение без этого информативного набора. Понимание это отражают уже греческие барельефы:



Рис. 23. Сцена из комедии. Античный барельеф (примерно II в. до н. э.). Археологический музей, Неаполь

Печатные афиши сразу стали стремиться к максимальной информативности: автор, покровители, исполнители, место, время, краткое содержание спектакля. Обилие информации выстраивалось градационно: важная информация зрительно отделена от неважной, шрифты подчеркивают главное. Особенно крупно выделяется название театра и название спектакля, несущее в себе максимальное количество смыслов. Отсюда, характерная для XVIII века традиция двойных названий («Кларисса, или Добродетель», например), поучений, вынесенных в заголовок, нравственных уроков, которые зритель должен извлечь из представления.

На такой афише обязательны сведения об авторе, который в большинстве случаев является и действующим постановщиком, а зачастую и первым актером труппы, владельце и покровителе труппы, а также исполнителях ролей и оркестре.

Почти сразу, особенно в Париже, где театров было много, встал вопрос, как сделать рекламу не просто спектаклю, а



Рис. 24. Афиша комедии Н. Р. Судовшикова «Неслыханное диво, или Честной секретарь» (1829). Тульский государственный архив

театру, как отличить один театр от другого и максимально привлечь внимание.

Изначальное решение: печатать афиши разных театров на бумаге разного цвета (в наше время это оформится в идею «корпоративного цвета», используемого и в афише, и на фото артистов в галерее театра, иногда в оформлении помещения и т. д.), как только появилась такая возможность, по-разному располагать картинки на листе и варьировать общую форму афиши (по высоте, по ширине листа и т. д.).



Рис. 25. Афиша спектакля «Свои люди — сочтемся» в Малом театре (1861).
Центральный театральный музей, Москва

К XIX веку, когда театр становится актерским, афиша начинает выделять крупно фамилии актеров, а афиша постепенно (с развитием возможностей печати) становится портретной — ее центр: лицо любимца публики, на которого покупают билеты. Пример: афиши пражского художника А. Мухи (1860—1939):

Наконец, в XX веке, когда театр стал режиссерским, афиша стала акцентировать школу, направление и собственно режиссера:



Рис. 26. Муха А. Афиша спектакля «Дама с камелиями» (1896). Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва

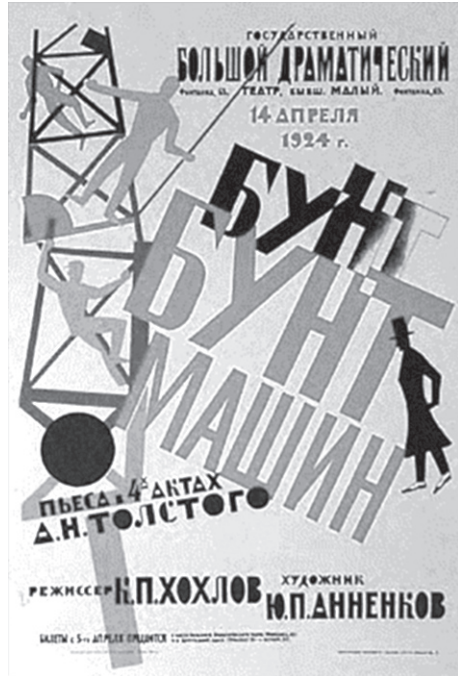


Рис. 27. Анненков Ю. Бунт машин. Пьеса в 4-х актах А. Толстого. Плакат-афиша (1924). Государственный музей истории Санкт-Петербурга

Задача придания афише динамизма и построить ее как вызов и провокацию была поставлена авангардным искусством. Первые эксперименты в этом направлении предпринял А. де Тулуз-Лотрек (1864—1901)

Направления, в которых экспериментирует с афишей XX век:

► Игра шрифтами и буквами с тем, чтобы сделать афишу «интерактивной» (чтобы зритель мог «расшифровать» и считать разные смыслы в зависимости от внимания к разному шрифту)



Рис. 28. Гастроли : Последняя стихобойня московских футуристов... Киев, Городской театр (1914).

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва

- ▶ Попытки заставить работать «пустое» пространство, демонстрация намерения: «мы даем нашим зрителям свободу выбора», «мы призываем к сотворчеству» (рис. 29).
- ▶ Минимизация цвета и увеличение смысловой нагрузки на каждый из выбранных цветов (рис. 30).
- ▶ Актуализация историко-культурной памяти читателя (рис. 31).
- ▶ Символизация основных фигур, использование только возникающей пиктографии, представление персонажей не лицами, а общечеловеческими типами, указание на разукрупнение проблематики спектакля за счет «общечеловеческого в картинках (рис. 32).

VILLE DE NANTES
MUSÉE DES BEAUX-ARTS - 21 MAI - 15 JUIN 1964



Рис. 29. Студия Atelier Mourlot. Посвящение Жану Кокто (1964). Музей Изящных искусств, Нант



Рис. 30. Могилевский Ю. Б. Московский театр сатиры. «Баня» (1954). Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва



Рис. 31. Андреев Н. А. Афиша художественная (1915). Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва



Рис. 32. Акимов Н. П. Плакат к спектаклю «Продавцы славы» (1925). Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

Постмодернистская афиша отчасти сохраняет все ранее открытые приемы. Кроме того, афиша часто превращается в кроссворд, игру на внимание, то есть приобретает самостоятельный перформативный смысл, что наглядно демонстрируют следующие примеры:



Рис. 33. Образцы афиш конца XX — начала XXI вв.

С другой стороны, она стремится совместить понятный и легко читаемый смысл (герой, тема спектакля) с настроением, ассоциациями, авторской позицией постановщика спектакля. Яркий пример — афиша спектакля «Мамаша Кураж и ее дети» в Александринском театре (постановка Т. Терзопулоса), на которой представлено лишь три цвета: черный и красный (это основные цвета, задействованные в спектакле) на сером фоне, что не только делает афишу контрастной и привлекающей внимание, но и придает каждому цвету символическое значение, которое каждый зритель может толковать по-своему. Например, черный — символ смерти, тьмы; красный — крови, войны; светло-серый, выступающий в контрасте, — символ чистоты, надежды на светлое будущее. Перевернутый черный крест, отсылающий к религиозной тематике, можно трактовать и как символ безверия в эпоху войн. Круг символизирует целостность, непрерывность, вечность. Помимо общечеловеческой проблемы конфликта добра и зла, можно уловить мотив губительности войны.

Игра шрифтами, которые выстроены в градации и позволяют подчеркнуть главное. Наиболее крупно представлено

название спектакля (которое полностью соответствует названию пьесы), что делает акцент на центральных героях произведения. Таким образом, афиша с помощью невербального содержания передает настроение спектакля, его стиль, авторскую позицию режиссера, а также рождает у каждого зрителя определенный набор ассоциаций и смыслов.

Поскольку название спектакля не изменено, то зритель, знакомый с пьесой Брехта, понимает, что в центре спектакля будет история маркитантки Анна Фирлинг, более известной по прозвищу мамаша Кураж, и ее трех детей: сыновей Эйлифа и Швейцарца и немой дочери Катрин.

Перевернутый черный крест отсылает ко временам Тридцатилетней войны, которая началась из-за конфликта между католиками и лютеранами вокруг свободы вероисповедания и во время которой происходит действие пьесы. Этот крест подчеркивает противоестественную сущность, жестокий и циничный дух Тридцатилетней войны. Кроме того, он может говорить о беспринципности самой Кураж, которая, подчинившись влиянию эпохи, заглушила в себе все духовное: в зависимости от превратностей судьбы она водружает над своим фургоном то лютеранское, то католическое знамя. Также образ черного креста встречается в тексте самой пьесы, когда мамаша Кураж гадает сначала фельдфебелю, а затем всем своим детям и предсказывает им смерть: *«На этом клочке я нарисую черный крест. Черный крест — смерть» «Ну вот тебе, крест! Ох, несчастная я мать, горемычная родительница. Неужели он погибнет? Погибнет во цвете лет?»; «Не может быть, чтоб с крестом. Тебя-то уж я не потеряю. (Она берет листок.) Крест? И у него тоже!»*

Красный круг может абстрактно изображать колесо груженого ходовыми товарами фургона, на котором мамаша Кураж исколесила дороги Тридцатилетней войны и без которого она бы пропала. Сопоставление начального эпизода, в котором Кураж с тремя детьми отправляется на войну с верой в барыш и удачу, с заключительным эпизодом, в котором потерявшая на войне своих детей маркитантка с тупым упорством тянет свой фургон за уходящим полком (*«впрягается в фургон. Надеюсь, и одна справлюсь с фургоном. Ничего, вытяну, вещей в нем немного. Надо опять за торговлю браться»*) показывает, что убеждения Кураж остаются неизменными, она не делает выводов, не извлекает уроков из трагической судьбы своей семьи и не может разорвать тот круг, в который ее заключили реалии войны.

Кроме того, красный круг может быть абстрактным изображением барабанов, в которые, несмотря на угрозы и смерть, бьет немая Катрин, видя приближение врагов к спящему городу. Этот безмолвный подвиг девушки перечеркивает все многословные самооправдания ее матери и создает контрастность их образов, отраженный и на афише с помощью цвета.

Яркие красные и черные цвета, ассоциирующиеся с войной, кровью и смертью, расположены на светлом фоне, выступающем символом чистоты. В пьесе эта светлая нота как раз нашла отражение в образе Катрин, которая совершает героический подвиг из-за своей доброты и жертвенной любви к людям. Такой контраст выносит приговор жестокому миру насилия и корысти, где добродетели ведут к гибели. Так, афиша, актуализируя материал пьесы, предоставляет зрителю простор для размышления как над смыслом пьесы, так и над замыслом режиссера.

Таким образом, словесно оформленное содержание афиши: название, автор, исполнители, режиссер, место, время проведения спектакля, продолжительность, устойчиво сочетается с невербальным содержанием, которое передает: эстетическую стратегию конкретного театра, информацию о жанре, художественном стиле, настроении спектакля, ориентирует зрителя на пассивное «смотрение» или активное участие.

Список рекомендованной литературы

1. Аникст, А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. — Москва : Наука, 1967. — 454 с.
2. Аникст, А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса / А. А. Аникст. — Москва : Наука, 1983. — 288 с.
3. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — Москва : Художественная литература, 1975. — 502 с.
4. Бент, М. И. «Театр новой эпохи»: пьеса Бертольда Брехта «Мамаша Кураж и её дети» / М. И. Бент. — Санкт-Петербург : Изд-во Сергея Ходова, 2013. — 544 с.
5. Бент, М. И. «Я весь — литература» : ст. по истории и теории литературы / М. И. Бент ; сост. науч. ред., предисл. А. Г. Бент, М. М. Бент ; послесл. М. Соколянского. — Санкт-Петербург : Изд-во Сергея Ходова ; Крига, 2013. — 720 с.
6. Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. — Москва : Айрис-пресс, 2013. — 416 с.
7. Брехт, Б. Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / Б. Брехт. — Т. 5. — Москва : Искусство, 1965. — 527 с.
8. Вилисов, В. Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили / В. Вилисов. — Москва : АСТ, 2019. — 336 с.
9. Головчинер, В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века / В. Е. Головчинер. — Томск : Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2007.— 318 с.
10. Дживелегов, А. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / А. Дживелегов, Г. Бояджиев // Средние века и Возрождение : [сайт]. — 2013. — URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra/index.htm>.
11. Дюрр, К. Новые театральные тексты // Шаг 2. Новая немецкоязычная драматургия. — Москва : Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. — С. 8—9.

12. Журчева, О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Ольга Валентиновна Журчева ; СГУ. — Самара, 2009 — 43 с.
13. Зорин, А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII—XIX веков : автореф. дис. д-ра филол. наук ; 10.01.01 / Артём Николаевич Зорин ; СГУ им. Н. Г. Чернышевского. — Саратов, 2010. — 38 с.
14. Ирмер, Т. Новая немецкая драма после падения берлинской стены / Т. Ирмер // Вопросы театра. — 2011. — № 3—4. — С. 199—218.
15. Искусство режиссуры. XX век / сост. С. К. Никулин, Л. А Пичхадзе. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 768 с.
16. Ищук-Фадеева, Н. И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации / Н. И. Ищук-Фадеева // Вестник культурологии. — 2012. — № 1. — С. 153—171.
17. Карельский, А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. — Москва : Медиум, 1992. — 335 с.
18. Ключев, В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта / В. Г. Ключев. — Москва : Наука, 1966. — 184 с.
19. Костелянец, Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б. О. Костелянец. — Москва : Совпадение, 2007. — 632 с.
20. Лашо, Ж.-М. Коллаж / Монтаж / Ж.-М. Лашо // Коллаж-2. — 1999. — С. 57—63.
21. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. — Москва : ADCdesign, 2013. — 311 с.
22. Липовецкий, М. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. — Москва : Новое литературное обозрение, 2012. — 376 с.
23. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. — Москва : Прогресс, 1991. — 504 с.
24. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. — Москва : Intrada, 2008. — 358 с.
25. Руднев, П. Все тенденции и стили для будущего отечественного театра / П. Руднев // Урал. — 2004. — № 4. — С. 15—25.

27. Руднев, П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950—2010-е / П. Руднев. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — 496 с.

26. Руднев, П. Темы современной пьесы / П. Руднев // Петербургский театральный журнал : [сайт]. — 2010. — URL: <http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/temy-sovremennoj-pesy/>.

28. Сейбель, Н. Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. — 2013. — № 3 (33). — С. 109—113.

29. Сейбель, Н. Э. Эпическое в современной драме (на материале пьесы Фритца Катера «время любить время умирать») / Н. Э. Сейбель, Я. О. Шебельбайн // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. — 2020. — № 3. — С. 182—191.

30. Станиславский, К. С. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процесс переживания: дневник ученика // К. С. Станиславский. Собрание сочинений : в 9 т. — Т. 2. — Москва : Искусство, 1954 г. — 511 с.

31. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. — Москва : Канон-плюс, 2015. — 375 с.

32. Фрумкин, К. Сюжет в драматургии. От античности до 1990-х годов. — Москва ; Санкт-Петербург : Нестор-История, 2020. — 528 с.

33. Хализев, В. Е. Теория литературы : уч. для студ. высш. учеб. заведений / В. Е. Хализев. — Москва : Академия, 2009. — 432 с.

34. Шевченко, Е. Н. Новая немецкая драма : конспект лекций / Е. Н. Шевченко. — Казань : КФУ, 2014. — 84 с.

35. Эсслин, М. Театр абсурда / М. Эсслин ; пер. с англ. Г. Коваленко. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. — 526 с.

Учебное издание

Сейбель Наталия Эдуардовна
Шебельбайн Яна Олеговна

**Поэтика русской и зарубежной драмы.
Игровые подходы к изучению пьесы**
практикум

Иллюстрации *А. Д. Ядрихинской*

Верстка *В. Б. Феркель*

Подписано в печать 25.10.2023 г.
Гарнитура NewtonС. Формат 60×84/16.
Усл. печ. л. 5,58.
Тираж 100 экз.
Заказ № 104.

Издательство ЗАО «Библиотека А. Миллера»
454091, г. Челябинск, ул. Свободы, 159.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии «Вера»
454091, г. Челябинск, ул. Свободы, 22, оф. 3.

