

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Театральные термины и понятия

Материалы к словарю

Выпуск III



Санкт-Петербург
2015

ББК 85. 33 я2
УДК 792(03)+798014

Ответственный редактор

В. М. Миронова, кандидат искусствоведения

Составители:

В. М. Миронова, кандидат искусствоведения

И. Р. Скляревская

Н. А. Таршис, кандидат искусствоведения

Редактор

Д. Д. Кумукова, кандидат искусствоведения

Авторы:

Н. А. Баркова, А. П. Варламова, Т. С. Джурова, А. О. Дунаева,
А. Ю. Зубков, А. А. Кириллов, Р. В. Кондратенко, Д. Д. Кумукова, Е. А. Кухта,
В. В. Лецович, О. Н. Мальцева, Е. В. Маркова, В. И. Максимов, В. М. Миронова,
Л. С. Овэс, А. С. Пасуев, Н. В. Песочинский, А. В. Сергеев, Ю. М. Синкевич,
И. Р. Скляревская, Н. А. Таршис, Т. С. Ткач, А. А. Чепуров, Т. В. Шабалина

Рецензенты:

Е. И. Горфункель, кандидат искусствоведения

О. Н. Мальцева, доктор искусствоведения

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-199-7

© РИИИ, 2015

© В. М. Миронова, И. Р. Скляревская,
Н. А. Таршис, составление, 2015

© Коллектив авторов, 2015

От составителей

Уважаемые читатели,

вы держите в руках третий выпуск издания «Театральные термины и понятия: материалы к словарю», который является продолжением проекта, осуществляемого в секторе театра Российского института истории искусств.

Издание заполняет лакуну, существующую в русской театральной литературе. Это первый опыт в отечественной науке о театре. Оно, как уже заявлялось в предисловии к выпуску I, не дублирует ни Театральную Энциклопедию, изданную полвека назад, ни популярный в нашей стране словарь П. Пависа, ни «Лексикон новой и новейшей драмы», так же, как словарь Пависа, переведенный с французского.

«Материалы к словарю» представляют собой род специального терминологического словаря с элементами энциклопедизма. Здесь рассматриваются преимущественно понятия, относящиеся к драматическому театру или с ним связанные.

Как пользоваться изданием

Статьи в «Материалах к словарю» расположены в алфавитном порядке. К большинству из них прилагаются эквиваленты рассматриваемого понятия на трех основных европейских языках (английский, французский, немецкий), а также этимология описываемого слова. В некоторых случаях, например, если термин не актуален для европейской практики или используется на языке оригинала, переводы могут опускаться. Этимология также может не описываться — в тех случаях, когда она ничего не раскрывает в содержании термина или термин состоит из нескольких слов (Авторская тема актера. Внутренний монолог. Воображение. Данные актера). После каждой статьи идет список литературы по теме термина. Под рубрикой «См. также» даются понятия, так или иначе связанные с темой статьи.

К основному тексту издания прилагается общий словник, включающий слова, вошедшие не только в третий, но и в первые два выпуска, а также те, на которые словарные статьи еще не составлены, но предполагаются в будущем. Таким образом, словник в целом призван отразить весь срез русской театральной терминологии, хотя на абсолютную полноту пока не претендует и допускает дополнения. Опубликованные

в первых трех выпусках слова даются с соответствующими ссылками на выпуск и страницу (Декорация I-80, «Если бы...» I-92, Жест III, Застольный период II-84, Субретка II-169), неопубликованные, соответственно, — без ссылок (Завязка. Кабуки. Комическая старуха).

В том случае, когда существуют различные обозначения одного и того же понятия, словарная статья составляется на одно из них, но в словник включены и все остальные. Они выделены курсивом и снабжены ссылкой на основную статью, например: *Ансамблевая сцена* — см.: Массовая сцена: *Дорога цветов* — см.: Цветочная тропа II-199; *Круглый театр* — см.: Сцена-арена II-174; *Правило трех единств* — см.: Единства места, времени и действия; *Три единства* — см.: Единства места, времени и действия; *Цани* — см.: Дзанни. (В некоторых случаях в начале самой словарной статьи перечисляются варианты терминов-синонимов.)

В таком же формате даются в словнике те слова, на которые отдельная статья не предусмотрена, но которые рассматриваются или упоминаются в другой статье, например: *Полилог* — см.: Диалог III; *Литургическая драма* — см.: Литургическая драма III; *Прогон* — см.: Репетиция. III.

В словник включены также и понятия, которые специально не рассматриваются, но так или иначе раскрываются в словарных статьях, близких по теме. Например: *Сценический дизайн* — см.: Оформление сценическое I-162; Сценография. *Техника психического проникновения* — см.: Психотехника I-184.

Термины, входящие в словник, в текстах каждой статьи при первом упоминании выделены курсивом. Это относится ко всем терминам и понятиям словника, в т. ч. к тем, статьи о которых еще не опубликованы. Также выделены курсивом производные термины, например: *биомеханический* (в словнике — Биомеханика), *классицизм* (в словнике — Классицистский театр).

Особое место занимают термины восточного театра, которые были изначально внесены в словник, но пока еще не описаны в словарных статьях. В настоящем третьем выпуске они выделены в отдельную группу и даются как приложение к словнику, где снабжены кратким комментарием.

Издание было начато по инициативе С. К. Бушуевой и после ее смерти продолжено А. П. Варламовой. Затем в подготовке издания принимали участие А. В. Сергеев, а в данном выпуске И. Р. Складневская.

И. Р. Складневская

В списках литературы используются сокращения:

- Актерское искусство — I = Русское актерское искусство XX века. Вып. I. СПб., 1992.
- Актерское искусство — II = Русское актерское искусство XX века. Вып. II и III. СПб., 2002.
- Актерское искусство — IV = Русское актерское искусство XX века. Вып. IV. СПб., 2013.
- Алперс* = *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. *Алперс 1979* = *Алперс Б. В.* Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979.
- Амплуа актера = *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Амплуа актера. М., 1922.
- Арто* = *Арто А.* Театр и его Двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М., 2000.
- Брехт* = *Брехт Б.* Театр: В 5 т. М., 1965.
- Брук* = *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. М., 2003.
- Вахтангов* = *Евгений Вахтангов.* Документы и свидетельства: В 2 т., ред.-сост. В. В. Иванов, М., 2012.
- Владимиров* = *Владимиров С. В.* К истории режиссуры: В 2 ч. СПб., 2012.
- Волков* = *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929.
- Гвоздев* = *Гвоздев А. А.* Театральная критика. Л., 1987.
- «Горе от ума» = «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987.
- Громов* = *Громов П. П.* Написанное и ненаписанное. М., 1994.
- Гротовский* = *Гротовский Ежи.* К Бедному театру. Предисловие П. Брука. М., 2009.
- Дживелегов 1962* = *Дживелегов А.* Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*, М., 1962.
- Дживелегов* = *Бояджиев* = *Дживелегов А. и Бояджиев Г.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л., 1941.
- Калмановский* = *Калмановский Е. С.* Книга о театральном актере. Л., 1984.
- Как всегда — об авангарде = Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992.
- Костелянец* = *Костелянец Б. О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. В. И. Максимов. М., 2007.

- Кугель* = *Кугель А. Р.* Театральные портреты. М., 1967.
- Лессинг* = *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия / под общ. ред. Мих. Лившица; ст. В. Р. Гриба; коммент. Б. И. Пурищева. М.; Л., Academia, 1936.
- М. Чехов* = *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1995.
- Марков* = *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974–1977.
- Мейерхольд* = *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968.
- Миклашевский* = *Миклашевский К. М.* La Commedia dell'arte, или театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII веков. Пг.: изд-во Н. И. Бутковской, 1914–1917.
- Михоэлс* = *Михоэлс С. М.* Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981.
- Молодцова* = *Молодцова М. М.* Комедия дель арте (История и современная судьба). Л., 1990.
- О театре — I = О театре. Вып. I. Л., 1926.
- О театре — III = О театре. Вып. III. Л., 1929.
- Очерки по истории европейского театра, 1923 = Очерки по истории европейского театра. Античность, средние века и Возрождение. Пг., Academia, 1923.
- Павис* = *Павис П.* Словарь театра. М., 2003.
- Режиссер Мейерхольд = *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
- СЛТ = Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Сахновский-Панкеев* = *Сахновский-Панкеев В. А.* Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.
- СТТ. 2014 = *Зверева Н. А., Ливнев Д. Г.* Словарь театральных терминов (создание актерского образа). 2-е изд. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014.
- Станиславский* = *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1988–1999.
- Станиславский* — Статьи = *Станиславский К. С.* Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953.
- Таиров* = *Таиров А. Я.* О театре. М., ВТО, 1970. http://www.teatr-lib.ru/Library/Tairov/O_theatre/
- Титова* = *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995.

ТС. 1900 = *Аркадьев Е. И.* Театральный словарь. Сызрань, 1900.
ТЭ = Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1961–1967.
У истоков режиссуры = У истоков режиссуры. Л., 1976.
Финкельштейн = *Финкельштейн Е. Л.* Фредерик-Леметр. Л., 1968.
Фрейденберг = *Фрейденберг О. М.* Миф и лиература дрвности. М., 1978.
Хализев 1978 = *Хализев В.* Драма как явление искусства. М., 1978.
Хализев 1986 = *Хализев В.* Драма как род литературы. М., 1986.
Хрестоматия 1939 = Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. Под ред. А. А. Гвоздева. М.; Л., 1939.
Хрестоматия Мокульского = Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 ч. Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953–1955.
Хрестоматия 2007 = Хрестоматия по истории зарубежного театра. Учеб. пособие. Под ред. Л. И. Гительмана. СПб., 2007.
Эйзенштейн = *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1964–1971.
Эфрос = *Эфрос А. В.* [Собр. соч.: В 4 т.] М., 1993.
Cassel = Cassel Companion to Theatre. L., 1999.
Corvin = *Corvin M.* Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, P., 1991
Enciclopedia dello Spettacolo = Enciclopedia dello Spettacolo in 9 V.; Roma: Le Maschere, 1954–1966
Pougin = *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s’y rattachent. Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme — jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc. Plan-de-la-Tour, Éditions d’Aujourd’hui. Paris, 1985.

Словник

- Абсурдизм
Авангардизм II-18
Авансцена II-19
Август — см.: Рыжий клоун
Автор спектакля
Авторская тема актера III-24
Агитационный театр II-21
Агон III-25
Академизм II-22
Академический театр
Акробат — см. Средневековый театр
Акробатика комическая II-24
Аксессуар II-25
Аксессуарные роли I-21
Акт III-26
Актант
Актер/Актриса III-27
Актер «нутра»
Актер романтического стиля I-22
Актер-воплонитель II-27
Актер-гастролер — см.: Гастролер II-63
Актер-грим — см.: Грим (II) II-66
Актер-изобразитель II-28
Актер-имитатор II-29
Актер-импровизатор II-30
Актер протейского типа — см.: Протейство
Актер-трикстер
Актер-эксцентрик I-25
Актерская режиссура III-30
Актерская техника III-31
Актерский театр II-31
Активность драматическая
Актуальный театр I-27
Акценты режиссерские
- Акция
Аллегория
Амплуа I-28
Амфитеатр
Аналитический тип сценического образа
Андеграунд
Ансамблевая сцена — см.: Массовая сцена III-122
Ансамбль III-33
Антагонист
Антилаба — см.: Диалог «рубленный»; Стихомифия III-239
Античный театр
Антракт
Антре
Антреприза II-33
Антропология театральная II-34
Антропософия — см. Эвритмия II-202
Антураж — см.: Аксесуар II-25; Обстановка I-157; Оформление сценическое I-162; Фон
Апарт II-36
Аплодисменты II-37
Аполлонийское и дионисийское I-32
Аппарат для игры актера — см.: Прибор для игры актера I-175
Апсихологический театр III-35
Аранжировка III-36
Арлекин
Арлекинад II-38
Артефакт
Артист II-40
Артисто-роль I-36
Артист-фантазист II-40

Артистизм II-41
Архетип III-38
Арьерсцена — см.: Сцена
Ассоциативный монтаж I-36
Атмосфера сценическая
Антическая комедия — см.:
 Античный театр; Комедия
Аттракцион I-38
Афиша II-41
Аффект
Аффектация
Аффективные воспоминания —
 см.: Аффективная память
Аффективная память I-41

Балаган I-43
Барельефная сцена I-48
Балладная опера
Барокко в театре
«Бедный» театр II-43
Белый клоун
Бенефис III-41
Беспредметность
Биомеханика I-50
Бис
Благородный отец / Благородная
 мать II-44
Блюститель порядка — см.: Бе-
 лый клоун; Скарамуш I-201
«Бог из машины» I-53
«Большой спектакль» II-47
«Большой стиль» II-48
Box-office — см.: Сбор
Бонвиван I-54
Бригелла I-56
Бродячий театр
Бродвейский театр I-57
Бульварный театр II-49
Бурлеск
Бутафория II-51
Буто III-43
Буффон — см.: Комик-буфф; Шут

Буффонада
Бытовой театр — см.: Театр пря-
 мых жизненных соответствий

Ваганты — см.: Гистрион III-54
Валет — см.: Грасьосо I-76; Про-
 казник / Проказница
Вампука II-53
Варьете III-45
Ввод III-46
Вербальное / невербальное
Вербатим
Веризм II-54
«Веселая персона»
Вестник I-60
Вещественное оформление спек-
 такля I-61
Вещь в театре I-63
Вживание III-47
«Взорванный» театр
Визажист — см.: Грим (II) II-66
Влучение — см.: Излучение III-81
Влюбленный / Влюбленная
Внеличные переживания II-56
Внешний рисунок роли I-65
Внимание сценическое I-67
Внутреннее бытие II-58
Внутреннее действие I-67
Внутреннее переживание — см.:
 Переживание
Внутренний диалог III-48
Внутренний монолог III-49
Внутренний образ III-50
Второй план I-68
Водевиль II-58
Волнение «от сущности» II-60
Воображение III-51
Воплощение / Развоплощение
Восточный театр
Время в театре — см.: Единство
 времени, места, действия; Хро-
 нотоп сценический

- Второй план I-66
 Выгородка II-62
 Выразительные средства в театре
Высокая комедия — см.: Комедия III-95
Выходные роли — см.: Аксессуары
 ные роли I-21; Репетиция III-204
- Гала-представление* — см.:
 «Большой спектакль» II-47
 Гаер I-70
 Гансвурст I-71
 Гастролер II-63
Гастрольная пауза — см.: Гастролер II-63
Генеральная репетиция — см.:
 Репетиция III-204
 Герой / Героиня
Геронт — см.: Благородный отец/
 Благородная мать II-44; Комический
 отец; Хор
Гестус — см.: Жест
 Гиньоль I-71
 Гистрион III-54
 Гистрионизм
Глупый Август — см.: Август;
 Рыжий клоун
Голосовая партитура спектакля
 — см.: Голосоведение
 Голосоведение
 Гран-дам II-64
 Гран-коклетт II-65
Гран-спектакль — см.: «Большой
 спектакль» II-47
 Грасьосо I-76
 Грим II-66
Гример — см.: Грим II-66
 Гротеск театральный II-69
 «Грубый» театр II-75
- Дадаизм в театре III-57
 Данные актера III-59
- Движение сценическое
 Двойник II-77
Двуплановость образа — см.: Гротеск
 театральный II-69; Второй
 план (II) I-68; Переключение I-168
 Двух- и трехмерность сцениче-
 ского оформления
 Действенность
 Действенный анализ
 Действие
Действие физическое — см.: Ме-
 тод физических действий
Действо — см.: Дионисово
 действо I-85; Литургическое
 действо II-107; Соборный театр
 Действование
 Действующие лица I-78
 Декламация
 Декоративность I-79
 Декорация I-80
 Джига
 Дзанни III-60
Диалектический театр — см.:
 Эпический театр (I) I-248
 Диалог «рубленный»
 Диалог
 «Диалог второго порядка» III-62
 Дивертисмент I-83
 Дионисово действо I-85
Дидакалии — см.: Афиша II-41.
 Ремарка III-197
Дизайн сценический — см.:
 Оформление сценическое I-162;
 Сценография
 Дискурс театральный
Дискуссия — см.: Пьеса-дискуссия
Диспут — см.: Спектакль-диспут
 Дистанция между актером и об-
 разом I-87
 Доктор III-63
Дорога цветов — см.: Цветочная
 тропа II-199

- До-театр
 Драма
Драма для чтения — см.: Литературный театр II-106
 Драма замкнутых эпизодов — см.: Экспрессионизм III-287
Драма на паперти — см.: Литургическая драма III-114
Драма мещанская — см.: Драма; Мещанская драма
Драма новая — см.: Новая драма II-122
Драма психологическая — см.: Драма
Драма слезная — см.: Драма; Слезная комедия
 Драма сознания
Драма состояний — см.: Экспрессионизм III-287
Драма этапов — см.: Экспрессионизм III-287
Драматическая активность — см.: Активность драматическая
Драматический театр — см.: Театр
 Драматическое
 Драматическое искусство
 Драматург
 Драматург-режиссер I-89
 Драматургия
Драматургия абсурда — см.: Абсурдизм
Драматургия роли — см.: Драматургия спектакля
 Драматургия спектакля
Древнегреческий театр — см.: Античный театр
Древнеримский театр — см.: Античный театр
 Дурак — см.: Комик-буфф; Шут
 Душевный натурализм I-90
- Единство места, времени, действия
 Елизаветинский театр
 «Если бы...» I-92
- Жанр
 Жанризм
Железный занавес — см.: Сцена
 Жест III-67
 Жест лейтмотивный III-69
 Жестокости театр II-78
 Жестокость II-80
 Жестуальный театр III-71
 Живая длительность
 Живые картины
Жизнеподобие — см.: Театр прямых жизненных соответствий; Узнаваемость (I)
Жонглер См.: Средневековый театр, Гистрион III-54
- Завлит
 Задник
 Завязка
 Задача I-93
 Зажим II-82
Закон музыкальной композиции — см.: Музыкальный реализм III-143; Симфонизм театральный
 «Закон рампы» — см.: Рампа
 Замыкание II-83
 Занавес I-94
 Заражение I-96
 Застольный период II-84
Затейник — см.: Проказник / Проказница
 «Звезда»
 Звук в театре
Звуковая партитура — см.: Голосоведение; Партитура спектакля
 «Здесь, сегодня, сейчас» I-98

Зеркало сцены — см.: Сцена

«Зерно» I-99

Знак театральный

Зонг

Зоны молчания I-100

Зрелище

Зрелищность III-73

Зритель

Игра

Игра в зал — см.: Апарт II-36;

Комик-буфф; Дистанция между

акт. и образом I-87; Обращение

актера к публике; Остранение

Игра ракурсами II-86

Игра с вещью III-76

Игра с образом II-87

Игровая площадка

Игровой театр II-88

Игровой эпизод

Иероглиф III-79

Излучение III-81

Изобразительность

Иллюзия театральная

Импрессионизм II-91

Импровизация

Индивидуализированный образ

III-82

Инженю

Инодушный — см.: Неприкаянный

ный

Инсталляция

Инстинкт театральности II-94

Инсценировка I-102

Интеллектуальный театр

Интермедия I-106

Интерпретатор

Интерпретация

Интертекстуальность II-95

Интерьер — см.: Павильон I-164

Интимный театр

Интонация

Интрига I-108

Интуиция III-83

Ирония — см.: Романтическая

ирония в театре

Исповедальность III-84

Исполнение

Историзация II-97

История театра — см.: Театро-

ведение I-221

Кабаре II-98

Каботинаж

Кабуки

Камерный театр II-99

Канва литературная — см.: Сце-

нарий (I) I-212

Канва сюжетная — см.: Сцена-

рий (I) I-212

Капитан

Карнавал III-87

Карнавализация

Картина сценическая I-110

Катарсис III-89

Катастрофа

Кёгэн

Кинофикация театра II-101

Клавиатура световая — см.:

Партитура спектакля; Эффекты

сценические

Клака I-112

Классицистский театр

Классицизм в театре — см.:

Классицистский театр

Клоун — см.: Белый клоун; Ры-

жий клоун; Шут

Код театральный — см.: Знак

театральный; Условность сце-

ническая

Коллективность театра

Коллизия — см.: Конфликт III-107

Коломбина III-93

Колосники — см.: Сцена

- Commedia dell'arte* — см.: Комедия дель арте I-114
- Комедиант
- Комедиограф
- Комедия III-95
- Комедия идей* — см.: Комедия III-95
- Комедия положений* — см.: Комедия III-95
- Комедия характеров* — см.: Комедия III-95
- Комедия дель арте I-114
- Комедия масок* — см.: Комедия дель арте I-114
- Комедия плаща и шпаги II-104
- Комедия-балет I-119
- Комик
- Комик-буфф
- Комическая старуха
- Комический отец
- Комическое III-98
- Коммуникативная модель* — см.: Коммуникативная театрология
- Коммуникативная театрология
- Композиция спектакля III-100
- Композиция театральная «Конвейер» II-105
- Конструктивизм III-102
- Контекст театральный
- Контрольный аппарат актера I-120
- Конфликт III-107
- Концепция режиссерская
- Корифей III-109
- Коробка сцены* — см.: Сцена-коробка I-211
- Костюм театральный III-110
- Критика театральная I-122
- Круги внимания I-125
- Круглый театр* — см.: Сцена-арена II-174
- Кулисы
- Кульминация
- Куплет I-126
- Лаборатория театральная* — см.: Театр-лаборатория I-218
- Лацци
- Лейтмотив спектакля
- Лейтмотивный жест* — см.: Жест лейтмотивный III-69
- Либретто спектакля* — см.: Сценарий (II) I-212
- Лиризм
- Литературная основа спектакля
- Литературная часть* — см.: Завлит
- Литературный театр II-106
- Литургическое действие II-107
- Литургическая драма III-114
- Литчасть* — см. Завлит
- Лицедей
- Лицедейство* — см.: Лицедей
- Лицо от театра* — см.: Рассказчик II-151
- Локальные точки* — см.: Опорные точки I-159
- Лучевосприятие* — см.: Излучение III-81
- Лучеиспускание* — см.: Излучение III-81
- Любительский театр
- Магнетизм* — см.: Заражение I-96
- Макет I-128
- Малая сцена I-130
- Манок I-131
- Мариводаж I-132
- Марионетка
- Маска
- Маски комедии дель арте III-118
- Массовая сцена III-122
- Массовка* — см.: Массовая сцена III-122

- Машинерия сцены* — см.: Сцена
Мейнингенство I-134
Мелодекламация
Мелодика речи — см.: Голосоведение
Мелодрама I-135
Менестрель — см.: Средневековый театр; Гистрион III-54
Меннзингеры — см.: Средневековый театр; Гистрион III-54
Мертвый театр — см.: Традиционный театр (II) II-185
Метатеатр II-109
Метафизика театра — см.:
Философия театра
Метафора театральная
Метод физических действий III-124
Мещанская драма
Мизансцена
Мим III-125
Мимесис III-126
Миметизм I-140
Мимика
Мимическая игра — см.: Немая игра
Мимодрама II-109
Миракль I-141
Мистерия III-129
Мифодрама — см.: Психодрама
Мифос — см.: Фабула
Модерн III-131
Модернистская драма
Молчание III-134
Монодрама II-112
Монолог
Моноспектакль I-143
Монтаж III-135
Монтаж аттракционов I-143
Монтировка III-139
Монтировочная репетиция — см.:
Монтировка; Репетиционный процесс
- Моралите* — см.: Средневековый театр
Музыка спектакля III-144
Музыкальная драма III-141
Музыкально-синтетическая концепция
Музыкальные номера — см.:
Джига; Дивертисмент (II) I-83;
Зонг; Интермедия I-106; Куллет I-126
Музыкальный реализм III-145
Мыльная опера III-147
Мюзикл III-148
Мюзик-холл
- Надтекст** II-116
Нажим
Наигрыш II-117
Направления режиссерские I-147
Напряжение драматическое
Народная сцена — см.: Массовая сцена III-122
Народный театр III-151
Настроение
Натуралистический театр
Находка II-120
Неаристотелевский театр — см.: Эпический театр (I) I-248,
Вживание III-47
Неврастеник
«Неживой» театр II-121
Незаинтересованный театр
Неизвестный
Немая игра
Немая сцена — см.: Немая игра;
Картина сценическая (II) I-110
Неоклассицизм
Неопределенная предметность
Неореализм
Неоромантизм III-155
Неподвижный театр I-149
Неприкаянный

- Но* — см.: Театр Но
 «Новая волна»
 Новая драма II-122
 Номер — см.: Антре; Реприза II-154
- «Обезьянство» — см.: Протейство
Обозрение — см.: Ревю, или обозрение III-191
 Образ спектакля I-151
 Образ сценический I-153
 Обращение актера к публике III-160
 Обрядовый театр II-125
 Обстановка I-157
 Общение сценическое III-160
 Объект внимания I-159
 Обыгрывание III-162
 Обэриутов театр III-162
 «Обязательные сцены» — см.: Ожидание
 «Оголенный» актер II-126
Огюст — см.: Паяц
Одежда сцены — см.: Монтировка III-139
 Ожидание
 Означаемое / означающее в театре
Опекун — см.: Благородный отец / Благородная мать II-44; Комический отец; Наперсник / Наперсница II-118; Панталоне
 Опорные точки I-159
 Органика — см.: Органичность
 Органичность III-165
 Оркестровая яма — см. Театральное здание
Орхестра — см. Античный театр; Сцена
 Остранение
 Отношение актер к образу III-165
 Отношение сцена / зал
- Отсебятина I-160
 Оформление сценическое I-162
 Оценка I-163
 Очуждение — см.: Остранение
 Ощущение целого III-168
- Павильон I-164
 Падуга
 Панический театр II-128
 Панпсихизм
 Панталоне
 Пантомима III-171
 Пантомимическая игра II-129
 Парад актеров II-131
 Парадоксальная композиция — см.: Бурлеск
 Паратеатр
 Партитура спектакля
 Партнер сценический I-166
Паспорт спектакля: см.: Партитура спектакля; Репетиционный процесс
 Пастораль II-133
Патос — см.: Пафос
 Пауза драматическая III-173
 Пафос III-172
 Паяц
Пекинская опера — см.: Музыкальная драма (II) III-141; Восточный театр
Первый актер — см.: Премьер / Примадонна
Первый сюжет — см.: Премьер / Примадонна
 Перевоплощение III-175
 Передвижной театр I-167
 Переживание III-177
 Переклечение I-168
 Перипетия
 Персонаж
 Перфоманс II-135
 Планировочные места

- Пластика актерская III-178
 Пластический театр
 Пластическое в театральном искусстве
Плейбек (play-back) — см.: Психодрама
 Площадной театр
Поворотный круг — см.: Сцена
 «Подводное течение» II-136
 Подмостки
Подражание — см.: Мимезис III-126
 Подтекст I-169
 Показ I-172
Полилог — см.: Диалог
 Политический театр — см.: Агитационный театр II-21; Актуальный театр I-27
 Полишинель
Полулитургическая драма — см.: Литургическая драма III-114
Помощник режиссера — см.: Репетиционный процесс
Помреж — см.: Помощник режиссера
 Постановка
Постановочная группа — см.: Постановка
Постановочные эффекты — см.: Эффекты сценические
 Постановщик
 Постдраматический театр
 Постмодернизм театральный II-138
 Пост-театр
 Посыл II-140
 Поэтика театральная
 Поэтический театр III-180
 Правдоподобие
 Правило трех единств — см.: Единство места, времени, действия
 Предлагаемые обстоятельства III-183
 Предмет в театре
- Предмет театра
 Предметность I-173
 Предощущение целого — см.: Целостность спектакля
 Представление театральное
 Пред-театр — см.: До-театр; Обрядовый театр II-125
 Предыгра II-140
 Премьер/Примадонна
 Препятствие
 Прибор для игры актера I-175
 Приватный театр — см.: Камерный театр II-99
 Придворный театр II-142
 Приемы режиссерские / постановочные
 Приемы сценического исполнения I-177
 Примитивизм в театре
 Природа чувств II-143
 Приспособление II-144
 Присутствие
 Притча театральная
Проба — см.: Репетиция
Прогон — см.: Репетиция
 Программка
«Проект» — см.: Сверхзадача
 Прозодежда I-178
 «Прозрачного актера» теория
 Производственное искусство III-182
 Проказник/Проказница
 Прокат театральная
Пролетарский театр — см.: Агитационный театр II-21
 Пролог
Просцениум см.: Античный театр; Просцениум; Сцена
 Простак
Пространственно-временная структура спектакля — см.: Хронотоп сценический

- Пространство спектакля
 Пространство сценическое
 Просцениум I-180
 Протагонист III-187
Про-театр — см.: Обрядовый театр II-125
 Протейство
 Противоречие драматическое
 Проходная роль
 Психодрама III-188
 Психологический жест I-182
 Психологический театр III-190
 Психология театральная
 Психотехника I-184
 Психофизическое состояние II-145
 Публика
 Публицистический театр
 Публичное одиночество актера I-185
 Пульчинелла
 Пьеро
 Пьеса III-191
 Пьеса-дискуссия

Радиоспектакль — см.: Радиотеатр
 Радиотеатр II-147
 Разводка II-148
 Развязка
 Разомкнутые структуры
Разряжение ожидания — см.: Ожидание
 Рампа II-149
 Рассказчик II-151
 Реактивность III-193
Реализм — см.: Реалистический театр
 Реализованная метафора
 Реалистический театр
 Ревю (обозрение) III-193
 Режиссер
 Режиссер-драматург

Режиссерская партитура — см.: Партитура спектакля
 Режиссерский пульт
 Режиссерский театр
Режиссерский экземпляр пьесы — см.: Постановочный процесс
Режиссерское решение спектакля — см.: Режиссура
 Режиссура
 Резонер I-187
 Реквизит I-189
 Реконструкция спектакля III-196
 Рельефная сцена — см.: Барельефная сцена I-48
 Ремарка III-197
 Ремейк III-199
Ренессансный театр — см. Театр эпохи Возрождения
 Репертуар III-201
 Репертуарный театр III-202
 Репетиция III-204
 Реплика II-153
 Реприза II-154
Ретроспективная драма — см.: Пьеса-дискуссия
 Ретроспекция III-206
 Референт в системе театра
 Рефлекторная возбудимость III-207
 Рецензия театральная III-208
Решение спектакля — см.: Режиссура
Решение режиссерское — см.: Режиссура
Римейк — см. Ремейк
 Рисунок сценический I-190
 Ритм
 Ритуал III-211
Рококо в театре — см.: Мариво-даж I-132
 Рок-опера II-155
 Роль III-212

- Романтизм III-214
 Романтический театр III-219
 Романтическая ирония в театре
- Салонная пьеса
 Самовыражение III-223
 Самодетельный театр — см.:
 Любительский театр
 Саморежиссура роли III-224
 Самочувствие сценическое III-225
 Сбор
 Сверхзадача III-226
Сверхличные переживания — см.:
 Внеличные переживания II-56
 Сверхмарионетка II-158
 Свет в театре
Световая партитура — см. Пар-
 титура спектакля; Свет в театре
 Священный театр II-159
 Сегмент действия
 Семиотика и семиология театра I-193
 Символ III-228
 Символ-тип I-197
Символизм в театре — см.: Сим-
 волистский театр II-159
Символистская драма — см.:
 Символистский театр II-159
 Символистский театр II-159
 Симпозиум — см.: Пьеса-дискуссия
 Симультанность оформления
 Симфонизм театральный
 Синкретизм в театре
 Синтетический актер III-230
 Синтетический спектакль
 Синтетический тип сценического
 образа
 Система Станиславского I-198
 Скапен I-200
 Скарамуш I-201
 Сквозное действие I-203
Скена — см.: Античный театр;
 Сцена
- Скоморох* — см.: Гистрион III-54;
 Народный театр; Импровизация
 Скetch II-164
«Слезная комедия» — см.: Драма
Слово — см.: Вербальное / не-
 вербальное
Словопроизношение — см.: Голо-
 соведение; Фразировка
Слуги просцениума — см.: Дзанни
Смыкание — см.: Замыкание II-83
 Соборное действие
 Соборный театр III-231
 Событие
Содействующий — см.: Статист
 II-167
 Сопереживание
 Состав
 Сострадание и страх III-234
 Социальная маска - III-235
Социодрама — см.: Психодрама
 Социология театра I-204
 Спектакль
Спектакль в «сукнах» — см.:
 «Сукна» II-171
 Спектакль-диспут
Спектакль-митинг — см.: Агита-
 ционный театр II-21
 Спонтанный театр
 Способы организации действия
 Среда сценическая
 Средневековый театр
 Станок сценический II-164
 Статист II-167
Статичный театр — см.: Не-
 подвижный театр I-149
 Стилизация
 Стиль
 Стихдействие
 Стихомифия III-239
Страх и сострадание — см.: Со-
 страдание и страх III-234
 Структура спектакля I-206

Студия I-207
 Субретка II-169
 «Сукна» II-171
 Суфлер II-173
 Сцена
Сцена на сцене — см.: Театр в театре
 Сцена-арена II-174
 Сцена сегментно-глобусная II-175
 Сцена-коробка I-211
 Сценарий I-212
Сцендвижение — см.: Движение сценическое (II)
 Сценическая история пьесы / драматурга I-213
 Сценическая речь
Сценическая площадка — см.: Игровая площадка
 Сценические функции актера III-235
Сценический дизайн — см.: Оформление сценическое I-162; Сценография
 Сценичность I-214
Сценка — см.: Антре; Реприза
Сценоведение — см.: Театроведение I-221
 Сценография
 Считка II-176
 Сюжет
 Сюрреализм III-241

Танец
 Творческий театр
 Творческие чувства III-246
 Театр
Театр абсурда — см.: Абсурдизм; Театр в театре
 «Театр для себя» II-177
 Театр единомышленников
 Театр истоков
 Театр малых форм

Театр миниатюр — см.: Театр малых форм
 Театр настроения II-178
 Театр Но
 Театр одного актера
 Театр переживания
 Театр представления III-248
 Театр прямых жизненных соответствий III-249
 Театр синтезов I-217
Театр Средних веков — см.: Средневековый театр
 Театр типов II-179
Театр улиц — см.: Уличный театр
 Театр факта
 Театр эпохи Возрождения
 Театр-арена — см.: Игровая площадка; Сцена-арена II-174
 Театр-лаборатория I-218
Театр-парламент — см.: Агитационный театр II-21; Пьеса-дискусия
Театр-студия — см.: Студия (I) I-207
Театр-трибуна — см.: Агитационный театр II-21
Театр-храм — см.: Соборный театр
 Театр эмоционально насыщенных форм
 Театрализация жизни II-180
 Театрализация театра
 Театральность
 Театральный процесс
 Театроведение I-221
 Театрокрация I-227
Театрология — см.: Театроведение I-221; Семиотика и семиология театра I-193
 Текст театральный III-250
 Телевизионный театр

- Темперамент «от сущности»* — см.: Волнение «от сущности»
 Темперамент сценический III-255
 Темпо-ритм II-181
Теория театра — см. Театроведение
Техника психического проникновения — см.: Психотехника I-184
 Типаж I-228
 Типология актеров
 Тирада I-229
 Тон
Торжественный театр — см.: Академизм II-22; Традиц. театр (II) II-185
 Тотальный театр III-256
 «Точки» режиссерские
 Травести
Травестия — см.: Травести
 Трагедия
Трагедия рока — см.: Романтический театр
 Трагик
 Трагикомедия — см.; Комедия III-94
 Трагикомическое III-258
 Трагическая геометрия
 Трагический герой
 Трагическое III-259
 Трагическое повседневное
 Традиции сценического исполнения
 Традиционализм II-182
 Традиционный театр II-185 *Трактовка режиссерская* — см.: Решение режиссерское
 Трансформация
 Тренинг актерский II-186
Три единства — см.: Единства места, времени и действия.
Трубадуры — см.: Средневековый театр; Гистрион III-54
 Труппа II-189
 Труффальдино
 Трюк I-230
Трюм — см.: Сцена
 Узнаваемость
 Узнавание
Указания сценические — см.: Афиша II-41; Ремарка III-197
 Уличный театр II-191
 Условность сценическая
 Условный театр III-163
Утрировка — см.: Аффектация; Нажим; Наигрыш II-117
Фабула
Фактура актерская — см.: Данные актера
Фанфарон — см.: Капитан
 Фарс I-223
Фарсёр — см.: Фарс (3) I-235
 Фастнахтшпиль
 Фат I-236
 Феерия III-265
 Фестиваль театральный
Фигляр — см.: Средневековый театр; Гистрион III-54
Фигурант — см.: Статист II-167
 Философия театра
Фланёр — см.: Бонвиван I-54; Неприкаянный
 Фольклорный театр II-194
 Фон
Форсировка — см.: Наигрыш II-117
 Фразировка
 Футуризм / футуристический театр III-270
Футуристический театр — см.: Футуризм / футуристический театр III-270
 Характер
 Характерная роль

Характерность III-274
Характерный актер III-275
Хвастливый воин — см.: Капитан
Хор
Хорошо сделанная пьеса III-277
Хронотоп сценический
Художник-постановщик
Хэппенинг II-197

Цани — см.: Дзанни III-60
Цветочная тропа II-199
Целеустановка — см.: Сверхзадача
Целостность спектакля
Циркизация театра III-279
Цитирование I-239

Черная комедия — см.: Комедия III-94
Четвертая стена I-242
Чистая перемена II-200
Читка III-282
Чтец — см.: Рассказчик II-151;
Театр одного актера
Чувственный атлетизм III-283

Школы актерские — см.: Типология актеров
Школы театроведения — см.:
Театроведение I-221
Шекспировский театр
Школьный театр
Шпильман — см.: Средневековый театр; Гистрион III-54
Штампы актерские
Шут

Шутки, свойственные театру, —
см.: Лапци

Эвритмия II-202
Эвфония — см.: Голосоведение
Экзистенциализм в театре II-204
Экспериментальный театр — см.:
Авангардизм II-18; Студия (I)
I-207; Театр-лаборатория I-218
Экспозиция III-285
Экспрессионизм III-287
Экспрессионистский театр —
см.: Экспрессионизм в театре

Экспрессия
Экстатическое
Экстраваганца
Эксцентризм I-243
Элементы спектакля I-247
Эмоциональная память — см.:
Аффективная память I-41
Эмоциональный жест
Энергия
Эпизод III-292
Эпизодическая роль
Эпический театр I-248
Этос — см.: Характер
Этюдный метод — см.: Этюд III-294
Этюд III-294
Эффекты сценические

Явление
Язык театральный
Ярмарочный театр II-208
Ярус — см.: Зрительный зал;
Театральное здание

Приложение

Термины Восточного театра

Японский театр:

Вака-оннагата — амплуа театра кабуки

Вакасю-кабуки — юношеское кабуки (все роли исполняются юношами)

Куромбо — прислужник на сцене, «слуга просцениума»

Кадзаси — традиционное женское украшение для волос, которое актер, исполняющий женскую роль, держит в руках

Мономанэ — традиционное искусство подражания голосам и звукам животных и птиц

Нанори — вступительное слово актера, в котором он перед выступлением рассказывает публике о своем персонаже. См.: Афиша (3) П-41

Онна-кабуки — женское кабуки (все роли исполняются женщинами)

Оннабудо — Оннагата, ояма — амплуа, актер «женского стиля», мужчина, исполняющий женские роли

Тэмоно — в театре Но: аксессуар, «вещь в руках»

Ханамити (ханамици) — платформа со сцены в центр зрительного зала, дающая актерам возможность эффектных выходов и уходов.

См.: Цветочная тропа II

Яро-кабуки — мужское кабуки (все роли исполняются взрослыми мужчинами)

Китайский традиционный театр:

Существует пять постоянных амплуа:

1. Амплуа Шэн — положительные мужские роли

Вэнь-шен — штатские

У-шен — военные

Лаошэн — старики

Сяошэн — молодые

2. Амплуа Дань — женские роли

Лаодань — старухи

Сяодань — юные девушки

Чжэндань — положительные героини, чаще всего молодые, добродетельные

Гадань (хуадань) — служанки, непосредственные смелые девушки

Даомадань — женщины-воины

Гуминдань (гуймэндань) — незамужние юные девушки из знатного дома

Циньи — положительные замужние женщины

Удань — собственно героини

3. Амплуа Цзин, или Дахуалянь – мужские характерные роли, положительные и отрицательные

4. Амплуа Чоу — комические роли (мужские и женские). К ним относятся добрые комические персонажи или хитрые, коварные, но глупые злодеи

5. Амплуа Мо — второстепенные роли

А

АВТОРСКАЯ ТЕМА АКТЕРА

Вар.: Актерская тема

Целостное драматическое зерно сценического существования актера, проявляемое во всех его ролях и определяющее его творчество в целом.

Феномен **А. т. а.** отмечен в XX в. и в известной степени является параллелью личностному художническому началу в искусстве режиссера.

Бытовавшая в советской театральной критике практика лобовых идеологизированных, вульгаризированных формулировок **А. т. а.**, а также реальная сложность ее определения породили представления о ложности, несостоятельности самого понятия **А. т. а.** (например, в книге Е. С. Калмановского «Книга о театральном актере» содержится целый параграф «Критика понятия “актерская тема”»): Л., 1984. С 39–40. Между тем ни один профессиональный анализ актерского творчества не обходится без формулирования духовного «зерна», единого стержня творчества актера — что и является его авторской темой. История театра богата очевидными примерами верности актеров своей творческой авторской теме, так же как и соответствующими рельефными характеристиками их в театроведении. В какой-то степени **А. т. а.** можно назвать духовным амплуа актера, незаменимым и неповторимым, возникающим в сопряжении мироощущения актера и конкретного драматического содержания роли.

Концепция **А. т. а.** исходит из признания актера полноценным художником, полноправным творцом, а не просто исполнителем и рупором чужой художественной воли. Наличие **А. т. а.**, ее выразительность зависит в первую очередь от масштаба творческой личности актера, но также и от природы актерской индивидуальности. Актер, выступающий в трагедийных, в драматических ролях, актер лирического плана имеют большие возможности обнаружить, воплотить свою «тему», чем актер протейского типа, мастер характер-

ного *перевоплощения*, так называемых «жанровых» ролей. Очевидна разница между известным в истории театра авторством актера, сочиняющим сценический текст своей роли, и феноменом **А. т. а.**

Н. А. Таршиц

Литература:

Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1967. С. 176; Калмановский. С. 39–40.

См. также:

Актер-импровизатор, Амплуа, Артисто-роль, Внеличные (сверхличные) переживания, Дистанция между актером и образом, Зерно, Исповедальность, Комик-буфф, Лиризм, Самовыражение, Трагик.

АГОН

От греч *ἄγων* — состязание, борьба.

Англ.: *agon*

Франц.: *agon*

Нем.: *Agon*

Спор *персонажей*-противников, носителей *конфликта* в аттической *комедии*.

А. восходит к ритуальным состязаниям двух *хоров*. У Аристофана *диалог* спорщиков, предваряемый и заключаемый выступлениями хора, воплощенный, как правило, торжественным анапестом, составляет центральный раздел комедии, иногда двухчастный (так, два **А.** присутствуют во «Всадниках» и в «Облаках»). В **А.** персонифицируются определяющие проблематику комедии противоположные точки зрения, одна из которых принадлежит автору. Таковы спор «Правды» с «Кривдой» во «Всадниках» или знаменитый **А.** Эсхила и Еврипида в «Лягушках», где Аристофан находится безусловно на стороне древнейшего трагика.

Существуют различные точки зрения на применение термина к трагедийной композиции. Вяч. Иванов и Ф. Зелинский, например, склонны толковать термин расширительно, в отношении композиционно аналогичных разделов *трагедии* (например, спор Антигоны и Креонта у Софокла, *стихомифия* в «Эвменидах» Эсхила); напротив, В. Ярхо настаивает на более определенном содержании термина, фиксирующем качественную определенность соответствующего композиционного элемента в античной комедии. Суть в данном слу-

чае в состязательности, спортивном характере понятия **А**. Наследуя излюбленным в древней Греции зрелищам в сфере спорта и искусства (агоны *актеров*, *драматургов*, *хоров*), комедийный **А** легко впитал обращенный к публике публицистический темперамент *комедиографа*. Но он, хотя и воплощает аристофановский масштаб комедийного конфликта, имеет другую природу, чем существенные противостояния героев трагедии.

Оба толкования, и расширительное, и строго историчное, применимы сегодня. Первый вариант фигурирует у П. Пависа, распространяющего термин **А** на драматический *конфликт* в любом его проявлении. Второй, строгий вариант парадоксально присутствует в хореографической композиции Дж. Баланчина «Агон», где оппозиция двух начал носит отчетливо соревновательный характер.

Литература:

Павис; Античная культура. Античный театр. Искусство. Философия. Наука. Словарь-справочник. М., 1995; *Аристофан*. Комедии: В 2 т. Коммент.: В. Ярхо. М., 1983; *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей. СПб., 1995. С. 160; *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // *Эсхил*. Трагедии. М., 1989; *Каллистов Д. П.* Античный театр. Л., 1970. С. 138–189; *Фрейденберг*. С. 292, 406–410, 434–435, 482–483; *Ярхо В. Н.* Аристофан. М., 1954.

Н. А. Тариниц

См. также:

Диалог, *Комедия*, *Композиция*, *Конфликт*, *Протагонист*, *Публицистический (агитационный) театр*, *Пьеса-дискуссия*, *Рубленный диалог*, *Стихомифия*.

АКТ

От фр. *Acte*, лат. *Actus* — действие, деяние, поступок.

Англ.: act

Фр.: acte

Нем.: Akt

I. Часть, крупная композиционная единица *пьесы* или *спектакля*, обладающая собственной структурой.

Может обозначаться также словами «*действие*», «часть», реже — «*сцена*»; в испанской драматургии — «хорнада». **А**. часто

делится на более мелкие составляющие — картины, явления, эпизоды и т. п.

Деление на **А.** продиктовано как техническими, так и содержательными особенностями театрального искусства. С одной стороны, необходимостью в старом театре периодически менять свечи (заправлять масляные лампы) и декорации. С другой — такое строение пьесы и спектакля отражает дискретность течения времени, ступенчатое развитие событий и действия в драматическом произведении. **А.** является определенной, внутренне завершенной фазой в движении интриги (фабулы) и в то же время ритмической единицей театрального произведения. Между актами обычно существуют перерывы в виде антрактов или интермедий. Наличие такого перерыва акцентируется различными способами: опусканием занавеса (основного, антрактного или специального); затемнением сцены либо другим изменением освещения игровой площадки или зрительного зала; музыкой и иными звуковыми средствами; применением вывесок, экранов, кинопроекций и т.п.

II. В елизаветинском *театре* — исполнение музыки между отдельными частями спектакля.

А. П. Варламова

Литература:

Павис; ГЭ. Т. 1. Стлб. 116.

См. также:

Антракт, Афиша (2), Действие (2), Единство места, времени и действия, Завершение (замыкание), Занавес, Интрига (1), Картина сценическая (2), Монтаж эпизодов, Ожидание, Сегмент действия, Сюжет, «Точки» режиссерские, Фабула, Хронотоп сценический, Эпизод.

АКТЕР/АКТРИСА

От фр. Acteur, от лат. actor: букв. — «действующий».

Фр.: Acteur/actrice

Англ.: Actor/actress

Нем.: Schauspieler/Schauspielerin

Итал.: Attore/attrice

Исполнитель ролей на драматической сцене и в кино.

Ср.: в музыкальном *театре артист* оперы или балета, артист эстрады, цирка; *мим в пантомиме*.

Обычно **А.** составляют *труппу* (хотя бы на время единичной *постановки*), но также бывают профессионалы-одиночки, *гастролеры* или представители «*театра одного А.*».

А. одновременно и материал, и скульптор *роли*, он исполнитель и автор сценического образа. Душевное и психофизическое участие в создании персонажа происходит одновременно с отстраненным контролирующим сопряжением **А.** с играемым образом. Двойственность, изначально заложенная в природе творчества **А.**, по-разному преломляется в театре в зависимости от эстетических параметров *драматургии, режиссуры, актерской школы, данных актера*. С нею же связано подразделение **А.** на основные типы, представляющие *школу представления и школу переживания* (К. С. Станиславский), «сочиняющих роли» и «творящих лица» (Ап. Григорьев), идущих в своем творчестве методом «дедукции» или «индукции» (А. Р. Кугель). Относительная условность подобных оппозиций связана именно с объективной двойственностью актерского творчества, располагающегося в силовом поле одновременного действия двух начал.

Тип **А.**-профессионала исторически менялся. Характерные для XX века апелляции к тому или иному типу соответственно актуализируют старые наименования профессии (*гистрион, комедиант, лицедей*). Так, в 1910-е гг. Мейерхольд рутине невыразительного «бытовизма» противопоставлял «гистриона-художника», с акцентом на артистическом владении сценическим мастерством. Учащиеся Мейерхольдовской Студии на Бородинской именовались реабилитированным термином «комедианты» что также было апелляцией к эпохам расцвета театрального профессионализма, не скрытого натуралистическими «формами самой жизни».

Та же двухполюсная, действенная природа **А.** обусловила широкую амплитуду восприятия представителей этого цеха в обществе — от «властителя дум» до «потешника», от законодателя мод до носителя исповедального начала. В упомянутой классификации Ап. Григорьева проявилась реальная проблема разной меры духовного вклада, творческого накала в сценическом создании у **А.** Это обусловлено многими факторами. Здесь и резонанс конкретной творческой личности с «веванием» эпохи, и специфика актерских данных:

есть виртуозы сценической *трансформации*, а есть **А.** отчетливо выраженного лирического, героического, трагедийного планов.

Если раньше *амплуа трагика, комика* резко отделялись от «**А.** на драматические роли», то в новую эпоху **А.** — наиболее обобщенное определение профессии. Широко известно высказывание В. Г. Белинского о том, что «сыграть хорошо комическую роль так же трудно и так же сложно, как и сыграть хорошо трагическую роль». Эти полюса сходятся в творчестве некоторых больших артистов — например, Н. Ф. Монахова, игравшего и короля Филиппа в «Дон Карлосе» и Труффальдино в «Слуге двух господ». Впрочем, трагедийная роль остается по-прежнему идеальной вершиной для представителей этого цеха — тем более идеальной, что в современном театре крайне редко можно встретить трагедийный спектакль в классическом виде.

С возникновением *режиссерского театра* место **А.** в усложнившейся структуре спектакля не пошатнулось, вопреки консервативным представлениям, а, напротив, получило новые творческие основания и импульсы. Не случайно крупнейшие *театральные системы* XX в., олицетворенные именами великих режиссеров, породили собственные театральные школы, целые созвездия актеров, творческие личности которых реализовались именно в процессе становления конкретных театральных систем.

Соотношение непреложных режиссерских связей и творческой свободы составляет специфику творчества **А.** В XX в. предпринимались попытки преодоления «разорванности», двойственности сценического существования **А.** (например, в теории и практике А. Арто, Е. Гротовского).

Н. А. Таршиш

Литература:

Павис; ТЭ. Т. 2. Стлб. 909–959; СТТ. 2014. С. 5–6; Актерское искусство – I, II, IV; Актеры — легенды Петербурга. СПб., 2004; Алтерс 1979; Амплуа актера; Гвоздев; Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985; Дидро Д. Племянник Рамо. Парадокс об актере. СПб., 2007; История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977–1987; Коклен-старший. Искусство актера. Л.; М., 1937; Кугель; Марков; Мейерхольд В. Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998; Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 2 и 3; Степун Ф. Ф. Основные проблемы театра. Берлин, 1923; Таиров А. Я. Записки режиссера // Таиров. С. 107–135; М. Чехов; Феномен актера: профессия, философия, эстетика. СПб., 2011.

См. также:

Авторская тема актера, Актер-воплотитель, Актер-гастролер, Актер-изобразитель, Актер-имитатор, Актер-импровизатор, Актер «ну-тра», Актер романтического стиля, Актер-эксцентрик, Актерская техника, Актерские школы, Актерский театр, Амплуа, Артист, Артисто-роль, Артист-«фантазист», Биомеханика, Гистрион, Данные актера, Дистанция между актером и образом, «Звезда», Игра с образом, Импровизация, Комедиант, Комик, Контрольный аппарат актера, Лицедей, Маска, Мим, Мимика, Неврастеник, Немая игра, Общение сценическое, «Оголенный» актер, Остранение (очуждение), Пантомима, Пантомимическая игра, Перевоплощение, Переживание, Переключение, Пластика актерская, Предыгра, Премьер, «Прозрачного актера» теория, Протейство, Психотехника, Публичное одиночество актера, Развоплощение, Рисунок роли, Сверхмарионетка, Синтетический актер, Скоморох, Творческие чувства, Типаж актерский, Типология актеров, Трансформация актерская, Тренинг актерский, Фарсер, Фигляр, Характерный актер.

АКТЕРСКАЯ РЕЖИССУРА

Термин возник в XX в., в эпоху *режиссерского театра*. Понимает постановочные, режиссерские функции, находящиеся в ведении *актеров*. В самом термине зафиксирован компромисс, неполное проявление феномена собственно *режиссуры*. В этом смысле следует уточнить, что термин не относится к режиссуре как профессиональному поприщу артистов с актерским опытом.

А. р. восходит, вероятно, еще к традиции *капокомико* — лидеров актерских сообществ в *комедии дель арте*. И далее, начиная с XVIII в., времен Ф.-К. Нейбер, Д. Гаррика, ведущие актеры брали на себя ответственность за художественную линию театра (см. проблематичную характеристику в Театральной энциклопедии: «Нейбер была превосходным режиссером»). Следующей исторической стадией **А. р.** надо считать ансамблевые *спектакли*, предворяющие *стилевую целостность* режиссерского театра.

К концу XIX в. актерское искусство уже предощущает режиссерскую эпоху — таково творчество Г. Ирвинга, озабоченного таким параметром, как стилевая целостность спектакля.

При том что режиссура и актерское искусство генетически и исторически связаны, и многие мастера режиссуры начинали как актеры (последний яркий пример — Ю. П. Любимов), вся новейшая история театра убеждает в том, что режиссура является самостоя-

тельной профессией. Более того, именно режиссура определяет различные способы актерского существования в спектакле. Различные театральные школы тоже в первую очередь связаны с той или иной режиссерской концепцией театра. Именно потому термин **А. р.** сохраняет оттенок неполноты качества собственно режиссуры.

Современная **А. р.**, как правило, консервативна и часто становится источником стилевой аморфности в театре. Наиболее характерный случай **А. р.** в наше время — актерские *антрепризы*, призванные утолить так называемый актерский голод по *ролям* и зрительский интерес к известным именам. Такая **А. р.** вписывается в коммерческую стихию *театрального проката* и выпадает из творческого процесса. Даже на рынке театральной продукции **А. р.** находится на обочине, уступая режиссерским *антрепризам*, более соответствующим современному уровню театра.

Н. А. Таршиц

Литература:

Владимиров. Ч. 1. С. 13–116; Громов П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов. С. 118–140; Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 124–132; Филиппова С. А. Актерская режиссура как термин // Современное искусствоведение. Термины и понятия: материалы конференции аспирантов РИИИ. СПб., 2014. С. 75–81; Шестова И. Серафима Бирман: от Первой студии МХТ к МХАТ Второму // Актерское искусство — IV. С. 67–120.

См. также:

Актер, Актер-гастролер, Ансамбль, «Звезда», Капокомико, Режиссура, Саморежиссура.

АКТЕРСКАЯ ТЕХНИКА

Англ.: acting technique

Фр.: le technique de l'acteur

Нем.: die Technik des Schauspielers

Комплекс умений и приемов сценической *игры*, отчасти врожденных, но преимущественно приобретенных в процессе обучения и практики *актера*.

Качество **А. т.**, ее место в художественном итоге — *представлении* связаны с уровнем профессиональной школы, конкретных актерских *данных* и, безусловно, с типом сценического материала.

Так, например, изошренная **А. т.** традиционных восточных театральных систем кристаллизована многовековой практикой обучения мастерству в актерских кланах, начиная с 7–8-летнего возраста. Виртуозное, исчерпывающее в рамках своего сценического *амплуа* владение развитым языком *сценических символов*, когда до мелочей регламентированы применение *костюма* и *грима*, *пластика* и *голосоведение*, — своей кульминацией имеет глубокое духовное присутствие актерской личности в создаваемом *образе*, в творимом сценическом *действии*.

Вопрос о характерном для каждого искусства сложном соотношении внешних приемов и внутренних творческих процессов в **А. т.** стоит с особой остротой. В конечном итоге, цель развития акробатических, музыкальных, изобразительных способностей *актера* — художественное претворение этих умений в образ, творческое использование их ради конкретных сценических задач.

В XX в. проблема соотношения так называемого внутреннего и внешнего, технического и содержательного решалась во всех ведущих театральные системах. К. С. Станиславский разработал развитый последовательный комплекс актерской *психотехники*, высвобождающей творческий потенциал актера, активизирующей его фантазию, изобразительные возможности. Михаил Чехов развил эту тенденцию в сторону большей объективации *образа*, ключ к овладению которым дал в своей работе «О технике актера». В. Э. Мейерхольд разработал приемы *биомеханики*, своего рода язык тела, приспособленный к оптимальному выявлению сценического содержания. Всесторонняя техническая оснащенность актеров была особой заботой А. Я. Таирова, который без этого условия не мыслил осуществления своей идеи «*театра эмоционально-насыщенных форм*». Актерский *тренинг*, посвященный овладению содержательной, одухотворенной **А. т.**, необходимой в театре А. Васильева, культивировался в руководимой им Школе драматического искусства. На Западе программное внимание к вопросам **А. т.** связано с именами Ж.-Л. Барро, Э. Барбы и др.

Полное освоение мирового опыта актерского искусства невозможно в каждом индивидуальном случае по причине взаимоисключающих качеств **А. т.** (в *психологическом театре* и театре *маски*, например). Однако владение разными типами **А. т.**, их творческое сочетание в практике — отличительная особенность современного профессионального актерского творчества и соответственно тренинга, где особое внимание уделяется навыкам **А. т.** разных клас-

сических систем. Практикуется специализация по отдельным составляющим **А. т.**, с последовательным обучением и последующим сопряжением в целостный комплекс: сценическое движение, ритмическая гимнастика, акробатика, танец, пантомима, фехтование, сценическая речь, вокал и т. д.

Н. А. Таршиц

Литература:

См. литературу к статье Актер/Актриса.

См. также:

Биомеханика, Голосоведение, Партитура, Пластика актерская, Приемы сценического исполнения, Психотехника, Рисунок роли, Синтетический актер, Сценическая речь, Сценическое движение.

АНСАМБЛЬ

От фр. *ensemble* — вместе; единство, согласованность, совокупность

Англ.: ensemble

Фр.: ensemble

Нем.: Ensemble

В широком значении применяется к разнородным явлениям разных эпох, стилей и жанров для характеристики указанных выше качеств: к импровизации в комедии дель арте, классицистской стройности исполнения в «Комеди франсез», к явлениям музыки, архитектуры и даже одежды.

В более узком смысле **А.** в его исторически определенном содержании приходит на смену сценическим союзам, построенным на системе амплуа. Этот процесс, начавшийся в Европе еще в XVIII в. (Д. Гаррик, К. Экгоф, Ф. Л. Шредер, А. В. Ифланд, Г. Лаубе), в России ознаменовался деятельностью М. С. Щепкина, создавшего известный **А.** московского Малого театра в 1830–1840-е гг. Ранее единство в системе актерских связей, построенной на принципе амплуа, не было ансамблевым. Перестройка актерских связей в спектакле, перемена типа сценических отношений были связаны с новым характером сценического общения в спектакле. Хрестоматийная формула ансамблевой игры принадлежит актрисе Малого театра Г. Н. Федотовой: «Я тебе петельку, ты мне крючок...»

С возникновением *режиссуры* этот уровень художественной цельности стал недостаточным. Он был преодолен, сформировалось понятие стиля. Когда К. С. Станиславский определял условием **А.** «четкую, интересную *сверхзадачу* и хорошо подведенное к ней *сквозное действие*», то за этим стояла качественная определенность **А.**, рожденная *системой Станиславского*. Сама по себе ансамблевость утратила остроту художественной задачи, оказалась нейтральным, не структурообразующим свойством (отсутствие слаженности в актерской игре). Содержательной, ведущей стала стилевая определенность **А.**, рожденная той или иной конкретной театральной эстетикой. Так, ансамблевая игра, создававшая «*атмосферу*», «*тон*», «*настроение*» чеховских спектаклей раннего МХТ (ср. также выразительную характеристику Михаила Чехова: «**А.** на сцене есть явление чисто душевное»), имеет мало общего с ансамблевыми, близкой к музыке, актерскими партиями в театре Мейерхольтца (ср. формулу А. А. Гвоздева «Иль-Ба-Зай», относящуюся к трио Бабановой, Зайчикова, Ильинского в «Великодушном рогоносце» 1922 г.). Это стилевые качества разных *театральных систем*.

В современном театре, где теряют прежнюю стабильность годами складывающиеся актерские **А.**, развивается практика актерских «команд», возникающих в условиях *антрепризы* ради одной *постановки*. — неизбежно размываются устойчивые типы **А.**; с другой стороны, развивается соответствующая актерская пластичность, гибкость адаптации к разным типам **А.**

Современная *режиссура* нередко прибегает и к сознательному нарушению ровности актерского **А.**, достигая остроты сценических *решений*. Это может быть осмысленный контрапункт разных историко-, социокультурных слоев или постмодернистская тенденция параллельного развития *действия* в разных эстетических планах, вплоть до сопряжений драматических *актеров* с иными (например, балетными *артистами*), включения аудио- и видеочитат из сценических произведений, иных периодов и культур.

Н. А. Таршиц

Литература:

СТТ. 2014; С. 12–14; ТС. 1900. С. 3; ТЭ. Т. I. Стлб. 223–224; *Белинский В. Г.* Полн. собр.соч.: В 13 т. Т. III. М., 1953. С. 866; Т. VII. М., 1955. С. 65; *Берковский Н. Я.* Литература и театр. Л., 1969. С. 264–275. Вла-

димиров. Ч. 1. С. 13–116; Гвоздев С. 36–38; «Горе от ума». С. 191, 361; Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов, С. 118–140; Максимов Г. М. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие 30 лет (1846–1876). СПб., 1878. С. 161, 191; Миронова В. М. Актер в театре Акимова // Актерское искусство — IV. С. 166–198; Нильский А. А. Закусная хроника 1856–1894. СПб., 1900. С. 294; Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1950–1953. Т. 12. С. 142; Правила для драматической труппы императорских театров в Петербурге. СПб., 1904; Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 3. С. 254. Т. 6. С. 240; Таиров А. Я. Режиссерские экспликации // Таиров. С. 379–380; Финкельштейн С. 28, 66; Хрестоматия 1939, С. 268–271; М. Чехов. Т. 2. С. 142–143; Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 1. С. 459.

См. также:

Амплуа. Атмосфера. Мейнингенство. Настроение. Режиссура. Стиль. Тон.

АПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕАТР

От греч. «а» — не, без, + психологический (от ψυχή — психе — душа)

Англ.: non-psychological theatre

Фр.: théâtre a-psychologique

Нем.: apsychologisches Theater

Направление в театральном искусстве, объединяющее типы театрального представления, исключая психологическую мотивацию поведения персонажей и соответствующую ей логику развития драматического сюжета.

Антитезой **А. т.** является не только искусство «переживания», «душевный натурализм» и иные проявления искусства передачи человеческой психологии на сцене, но и, например, бытовая драма, не обходящаяся без связной, последовательной психологической мотивировки действия и поведения персонажей.

А. т. может включать в свою систему остро схваченные аспекты психологического содержания, но вне их последовательного развертывания, опровергая их самодостаточность. **А. т.** требует особой системы актерского исполнения, мастерства трансформации, мгновенного переключения планов игры, своего рода монтажного исполнения; нуждается в соответствующей сценографии, не апеллирующей к психологии персонажей и публики. Таков театр

В. Э. Мейерхольда: его глубокие содержательные основания, острое видение проблем личности, конфликтности ее существования не исключают апсихологизма сценической *структуры* в целом.

В XX в. **А. т.** включает в себя *футуристический, дадаистский театр, театр абсурда, метафизический театр, хэппенинг*. **А. т.** — термин нового времени, и как эстетическая программа — явление искусства XX в. Для старых театральных эпох он полностью теряет значение, поскольку и античность, и средние века, и Возрождение не знают театра «апсихологического», искусство в те эпохи не апсихологично, а непсихологично. В этом смысле **А. т.** отличается от более широкого и менее конкретного определения «*условный театр*».

Н. А. Таршиш

Литература:

Как всегда — об авангарде; *Мейерхольд В. Э.* К истории творческого метода. СПб., 1998; *Терентьев И. Г.* Собрание сочинений. Bologna, 1998. С. 295–344; *Сигей С.* Игорь Терентьев в ленинградском Театре Дома печати. *Деполь Ж.* Игорь Терентьев: Театр и кино // Терентьевский сборник. М., 1996. С. 64–78, 83–89.

См также:

Биомеханика, Игра ракурсами, Метафизический театр, Театр абсурда, Условный театр, Футуристический театр, Хэппенинг.

АРАНЖИРОВКА

От нем. Arrangement — аранжировка, от фр. Arrangement (буквально — приведение в порядок; устройство; размещение; компоновка).

Англ.; Фр.; Нем.: Arrangement — букв.: 1) упорядочение, 2) (муз.) аранжировка

I. В музыке: а) переложение, адаптация музыкального произведения в пределах узнаваемости оригинала; б) облегченная версия произведения; с) в джазе — различные изменения музыкального текста, в т.ч. во время импровизации.

II. В театре — то же, что *мизансцена*.

В русском *театроведении* термин **А.** не употребляется. Он встречается только в переводах немецких текстов, прежде все-

го Б. Брехта, использовавшего это слово для обозначения понятия «*мизансцены*». При этом совпадение с музыкальным термином порождает определенные сложности в его восприятии — но только в русском языке, потому что в немецком (и во французском, и в английском) языках это слово широко распространено в нетерминологическом значении и означает любую организацию, упорядочение, улаживание.

Терминологическая сложность здесь в том, что французское выражение *mise en scène* как в самом французском, так и в ряде других европейских языков означает не мизансцену в нашем понимании, но *постановку*, *режиссуру* во всей совокупности ее элементов (а в Италии в момент становления *режиссерского театра* (1940-е годы) даже *режиссера-постановщика*). В то же время для обозначения «мизансценирования», т.е. искусства, способа или процесса расположения *актеров* на *сцене*, в том же французском языке вообще отсутствует специальное слово.

Б. Брехт, для которого выделение этого понятия принципиально, выбирает для его обозначения общеупотребительное и общеевропейское слово «*das Arrangement*», которое, впрочем, как общий театральный термин не прижилось, оставаясь принадлежностью преимущественно брехтовских концепций. Так, ни в театальной энциклопедии Корвена, ни в первом издании «Словаря театра» П. Пависа (1980) оно не рассматривается вовсе; в последующих изданиях Пависа ему посвящен краткий абзац, цитирующий Брехта и сообщающий, что это слово как театральный термин распространено в основном в немецком языке.

Слово *das Arrangement* использовано Брехтом, в частности, в статье «Вопросы о работе режиссера» (перевод И. Фрадкина), Характеризуя *А.* как «важнейшее действие, посредством которого режиссер рассказывает публике историю» (т. е. сюжет), Брехт подробно объясняет, что именно он вкладывает в это слово: «*А.*», по его словам, это «расположение персонажей, определение их позиции по отношению друг к другу, их передвижения, их выходов и уходов. *А.* должна рассказывать историю в соответствии с ее смыслом». Все это, как мы видим, полностью укладывается в русское понятие «мизансцены», сформированное в эпоху режиссерского театра.

Далее Брехт подробно рассматривает аранжировки, которые он называет «неправильными»: к ним он относит те, которые пренебре-

гают «историей» и либо демонстрируют публике популярных актеров, либо неверно раскрывают суть происходящих на сцене событий, а именно: «натуралистические», в которых воспроизводится совершенно случайное расположение персонажей «как бывает в жизни»; «экспрессионистские», пренебрегающие драматической фабулой ради того, чтобы каждый персонаж мог выразить себя; «символистские» (выявляющие идеальное, таящееся в глубине вещей); «чисто формалистические, стремящиеся создать «яркие мизансцены», несколько не движущие рассказываемую историю вперед». В переводе работы Брехта «О *системе Станиславского*» (пер. В. Клюева) употреблен также производный термин «аранжировочные репетиции».

Таким образом, контекст позволяет сделать заключение, что это понятие соответствует нашему понятию «мизансцена», а появление в русской переводной театральной литературе самого слова **А.** (широко известного в русском языке как музыкальный термин) в данном значении стало следствием переводческого недоразумения, вызванного семантическим (смысловым) несовпадением одинаковых слов в русском и европейских языках. (Ср. возможную транскрипцию немецкого слова на русском: «Аранжement».)

И. Р. Складневская

Литература:

Брехт Б. Т. 5/2. С. 271–272, 482–483, 495, 532–533.

См. также:

Мизансцена, Эпический театр.

АРХЕТИП

От др.-греч. ἀρχή — начало, принцип и τύπος — тип, отпечаток, форма, образец

Англ.: archetype

Фр.: archétype

Нем.: Archetyp

Первоначальная модель, впервые сформированный исконный тип; прообраз, идея, лежащие в основе общечеловеческих представлений о чем-либо.

А. является центральным понятием аналитической психологии. Оно разработано и введено в общенаучный обиход К. Г. Юнгом для

обозначения содержаний «коллективного бессознательного» в отличие от «комплексов» — содержаний «личного бессознательного». Сам Юнг ведет типологию **А.** от платоновского «эйдос» (идея). Согласно Юнгу **А.** представляют собой структурные элементы человеческой психики, которые скрыты в коллективном бессознательном, общем для всего человечества. Они наследуются подобно тому, как наследуется строение тела. **А.** задают общую структуру личности и последовательность образов, всплывающих в сознании при пробуждении творческой активности, поэтому духовная жизнь несет на себе архетипический отпечаток. Юнг, преувеличивая роль **А.**, видел в них формообразующее начало, присутствующее в психике каждого человека: **А.** структурируют понимание мира, себя и других людей; с особой отчетливостью они проявляются в мифических повествованиях, сказках, снах, а также при некоторых расстройствах психики. Набор архетипов ограничен; они лежат в основе творчества и способствуют внутреннему единству человеческой культуры, делают возможным взаимосвязь различных эпох развития и взаимопонимание людей.

Согласно Юнгу «**А.** есть фигура — будь то демона, человека или события, — повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия». Таким образом, свободная фантазия художника направлена на выявление и художественное воплощение **А.** бессознательного.

Понятие **А.** возникает в книгах Юнга «Метаморфозы и символы либидо» (1912), «Психологические типы» (1921), но основным в аналитической психологии это понятие становится несколько позже. В 1930-е гг. исследователи начинают применять концепцию **А.** к анализу литературы и драматургии. В *режиссуре* выявление архетипической основы *театра* ведется начиная с Антонена Арто.

Ежи Гротовский, занимавшийся поиском «архетипических образов <...> в значении мифологического образа вещей», в качестве примеров приводит принесение личности в жертву ради общества; крестный путь Христа. Среди примеров театрального воплощения **А.** называются образы драматургии и сценического искусства. Мартин Эслин отмечает, что А. Жарри в «Короле Убю» «создает мифическую фигуру гротескных, архетипических образов». (M. Eslin. *The Theatre of the Absurd*. N.-X., 1962.) Ю. М. Лотман выявляет общие «жестовые стереотипы» африканской фигурки, роденовского

«Мыслителя» и *роли* Гамлета в исполнении Дэвида Гаррика, формулирует **А.** «человека, находящегося в состоянии выбора» и его связь со зрительским восприятием: «игра Гаррика создала жестовый образ гамлетовского типа, продержавшийся на сценах Европы около ста лет». Вместе с тем **А.** в театре не может расцениваться как застывшая, неизменная форма. Это глубинная схема, постоянно наполняющаяся новыми внешними чертами. В этом отличие **А.** от символа. Наименование любого **А.** также условно и не отражает всей многозначности его значения.

В. И. Максимов

Литература:

Павис; Психология. Словарь. М., 1990; *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004. С. 64–70; *Гротовский Е.* Театр и ритуал // Театр. 1988. № 10. С. 61–72; *Лотман М. Ю.* Память культуры // Язык. Наука. Философия. Вильнюс, 1986. С. 193–204; *Максимов В. И.* Эстетический феномен Антонена Арто. СПб., 2007; М.Чехов. Т. 2. С. 394.; *Юнг К. Г.* Архетип и символ. М., 1991; *Bodkin M.* Archetipal Patters in poetic. Oxford, 1934.

См. также:

Амлуа, *Символ-тип*.

Б

БЕНЕФИС

От фр. *bénéfice* — прибыль, польза

Англ.: *benefit performance*

Фр.: *représentation à bénéfice*

Нем.: *Benefiz Benefizvorstellung*

1. *Спектакль, сбор* с которого полностью или частично поступал в пользу одного или нескольких *актеров* (бенефициантов). Из общего сбора вычитались только расходы по спектаклю.

Первый **Б.** состоялся во Франции в 1735 г. В России **Б.** вошли в практику с 1783 г. Первоначально **Б.** использовался как средство единовременной помощи актеру (в частности — попавшему в трудную житейскую ситуацию); позже фактически превратился в своеобразную неофициальную надбавку к жалованью. Количество **Б.** оговаривали актеры при найме на работу в ту или иную *труппу*, особенно — в провинциальную. Антрепренеры и директора вынуждены были соглашаться на эти условия (если, конечно, актер имел хотя бы мало-мальскую известность). Впрочем, и антрепренеры умели извлечь выгоду из этой системы — назначая т. н. фиктивные **Б.**, где имя бенефицианта служило лишь приманкой для публики, а весь доход (или его большая часть) фактически поступал в распоряжение *антрепризы*.

К **Б.** изготавливались специальные *афиши* с длинными и вычурными названиями *пьес*, перечислениями всевозможных титулов (как настоящих, так и выдуманных) бенефицианта, изобилующие комплиментами. До начала XIX в., когда существовала схемы устных анонсов, оповещающих о грядущих спектаклях и **Б.**, бенефицианты могли выводить на сцену и все свое семейство, включая маленьких детей, — уповая на сердоболие и сентиментальность публики.

Б. бывали полными, половинными или даже третными. Последние два предоставлялись второстепенным актерам. Право выбора пьесы для **Б.**, как правило, предоставлялось самому бенефицианту; и в России это право не раз сыграло существенную роль в выведении

на сцену неизвестных или запрещенных цензурой пьес. Так, например, в **Б. М. Щепкина** были впервые показаны «Венецианский купец» Шекспира и «Игроки» Гоголя; в **Б. П. Садовского** — две пьесы **А. Островского**, «В чужом пиру похмелье» и «Горячее сердце»; в **Б. М. Ермоловой** — «Овечий источник» Лопе де Вега. Запрещенная цензурой пьеса **М. Лермонтова** «Маскарад» впервые стала доступна зрителям благодаря усилиям **М. Валберховой** и **П. Мочалова**, в течение нескольких лет добивавшимся разрешения показа хотя бы отдельных сцен в свои **Б.**

В Императорских театрах дирекция относилась к **Б.** неоднозначно; они неоднократно запрещались, позже вновь возвращаясь на сцену. При этом в частных театрах (как столичных, так и провинциальных) система **Б.** продолжала существовать. **Б.** известных актеров — как драматических, так и музыкальных, — проводились на сценах петербургских и московских театров вплоть до 1917 г.

После Октябрьской революции и национализации театров **Б.**, предусматривающие частное материальное вознаграждение, были упразднены в 1925 году постановлением 5-го Всесоюзного съезда профсоюза работников искусств.

П. В советское время — творческий вечер («творческий отчет») артиста. Как правило, **Б.** устраивались к юбилею артиста. В середине 1970-х гг. «Бенефисом» была названа серия музыкальных телевизионных фильмов, снятых режиссеров **Е. Гинзбургом** и посвященных творчеству популярных артистов (**С. Крамаров**, **С. Мартинсон**, **В. Васильева**, **Л. Гурченко**, **Л. Голубкина**, **Т. Доронина**). По сути, эти программы представляли собой все те же творческие портреты; конечно, о поступлении сборов бенефициантам речи и быть не могло.

В постсоветское время система **Б.** возрождается.

Т. В. Шабалина

Литература:

ТЭ. Т. 1. Стлб. 535–536; *Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 8. М., 1955. С. 367–369; *Кшесинская М. Ф.* Воспоминания. М., 1992. С. 74–79; *Ломунов К. Н.* Сценическая история «Маскарада» Лермонтова // Жизнь и творчество **М. Ю. Лермонтова**. Сб. ст. М., 1941; *Островский А. Н.* О наградных бенефисах. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М., 1978. С. 290–296; *Юрьев Ю. М.* Записки. Т. II. Л.; М., 1963. С. 195–197, 231–233.

См. также:

Актер, Актриса.

БУТО

От **яп.** 舞踏 — бу — танцевать, то — стучать по полу;

Англ.: butoh,

Фр.: butō,

Нем.: butoh

I. Сценическое искусство Японии, род современного танцевального *театра*. Возник в конце 1950-х гг.; родоначальник и идеолог — Хидзиката Тацуми (1928–1986).

В основе **Б.** лежит сплав современных европейских влияний и японского национального мышления. Первоначально он был индивидуальным творчеством Хидзикаты, затем последователи и ученики, развивая его идеи, превратили **Б.** в широко известное направление. Выделяют два периода развития **Б.**: «Анкоку бую» («Танец тьмы») (1959–1968) и «Буто-ху» с 1968 до смерти Хидзикаты в 1986 г.

Появление **Б.** связывают с психологическими последствиями Второй Мировой войны и атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки. **Б.** вобрал в себя европейские авангардные течения, также возникшие в кризисные исторические моменты: немецкий *экспрессионизм*, *дадаизм*, *сюрреализм*, переосмысленные Хидзикатой в национальном духе. При этом он отошел как от традиционного японского театра (*Но* и *Кабукки*), так и от европейского танца модерн, популярного в Японии к моменту появления **Б.**.

В основе **Б.** лежало осмысление человеческого тела, плоти через движение. «Танец тьмы» затрагивал запретные, табуированные темы, в т. ч. гомосексуальность; среди своих кумиров Хидзиката называл Вацлава Нижинского, Жана Жене, Лотреамона и Маркиза де Сада. Характер танца должен был определяться силой внутренней энергии танцора, его способностью завлечь публику в свое «личное пространство»; иногда выступления строились в форме *хэппенингов*. **Б.** имел ярко выраженную внешнюю эстетику: белый *эрим*, оголенное тело танцора либо *костюм*, придающий ему гротескный вид.

Первоначально **Б.** был импровизационным, затем, начиная с конца 60-х гг., был разработан жестко фиксированный пластический язык («буто-ху»: «ху» — запись, нотация): около двух тысяч

движений и поз. Классический «буто» позднего периода исключает импровизацию и представляет собой «конструкцию» из множества избранных танцором поз и движений; сосредоточенное, точное исполнение этих поз призвано вывести танцора, а вместе с ним и зрителя, на новый, внебытовой уровень существования. В этот же период меняется эстетика **Б.** — в частности, появляются новая характерная поза «ганимата» («кривоногая») и танец лежа на полу. Меняется и философия **Б.**, его понимание тела: **Б.** 1970-х выражает идею разрушения плоти — немощи, старости и смерти.

По способу существования **Б.** близок эзотерически ориентированным европейским общинам первой половины XX в., занимавшимся свободным танцем и движением: вокруг идеологов собираются ученики-непрофессионалы, живут коммунаой, и конечной целью является не столько выступление перед зрителями, сколько самопознание. После смерти Хидзикаты одни его последователи продолжают строго следовать его методике, другие развивают его идеи в своем стиле. И те, и другие активно ведут миссионерскую деятельность, распространяя **Б.** в странах Запада.

II. Общее название танцевальных и перформативных техник, которые опираются на открытия Хидзикаты Тацуми.

А. О. Дунаева, И. Р. Склярская

Литература:

Horton-Fraleigh S., Farleigh S. Dancing into Darkness: Butoh Zenand Japan. Pittsburgh, 1999; Kazuo Ohno's World from without & within / Kazuo Ohno, Yoshito Ohno; John Barrett, trs.; Toshio Mizohata, pref. Wesleyan University Press distributed by University Press of New England, 2004; Klein, S.-B., Ankoku Buto: the pre-modern and postmodern influences on the dance of utter darkness. Ithica, N.Y, 1988; Kuniyoshi, K. An Overview of the Contemporary Japanese Dance Scene. Tokyo: The Japan Foundation, 1985; Viala, J. Butoh: Shades of Darkness. Tokyo, 1988; Kurihara, N. The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance. Ann Arbor: UMI, 1996; Munroe, A. Japanese Art After 1945: Scream Against The Sky. New York, 1994; Roquet P. Towards the Bowels of the Earth: Butoh Writhing in Perspectives, 2010.

В

ВАРЬЕТЕ

От фр. *variété* — разнообразие, смесь

Англ.: *variety performance*

Фр.: *variété*

Нем.: *Variete*

I. Вид эстрадного *представления*, в рамках которого объединяются различные *жанры* музыкального, драматического и циркового искусства, обычно не связанные единым *сюжетом*.

II. Тип *театра*, где даются развлекательные эстрадные представления.

В. ведет свое происхождение от театра, основанного *актрисой* М. Брюне (известной под именем Мадемуазель Монтансье) в Париже в 1790 г. Пережив несколько переименований, этот театр стал называться «Варьете-Монтансье» (1807) и, наконец, «Варьете». На сцене театра **В.** родился *жанр ревью (обозрения)* в котором отдельные *номера, сценки, эпизоды* чисто формально связывались единым *мотивом* или таким *персонажем*, как конферансье. *Спектакли В.* носили легкий развлекательный характер, часто иронический или пародийный, включали комические элементы, эротику, танцевальные *номера*. Представления, близкие по структуре к *программам В.*, шли в начале XIX в. в театральных помещениях, носивших разные наименования: *мюзик-холл* в Англии, кафе-шантан во Франции, *водевиль* в США. В России **В.**, возникнув в середине XIX в., называлось по французскому образцу «кафе-шантан». Широкую популярность театры **В.**, как и близкие им театры *кабаре*, получили в конце XIX — начале XX в. Столицей **В.** и кабаре был и оставался Париж: «Ша Нуар», «Мулен Руж», «Фоли Бержер». На парижские образцы равнялись и в других странах: «Палладиум» и «Палас» в Лондоне, «Винтергартен», «Скала» в Берлине, «Аквариум» и «Театр-Буфф» (позже «Новый Буфф») в Петербурге, «Салон-Варьете» и «Новый Эрмитаж» в Москве. В начале XX в. в Москве пользовались извест-

ностью **В.** «Альказар» и «Максим», в Петербурге — «Вилла Родэ», «Палас театр».

С **В.** связаны имена многих знаменитых эстрадных *артистов*: французских певцов Мистингет и М. Шевалье, итальянского *комика-буффона* Э. Петролини, русского певца и *актера* А. Вергинского. На **В.** оглядывался и *футуристический театр*, выступавший против всех традиционных театральных форм. Первый театральный манифест Ф.-Т. Маринетти назывался «Манифест театра-варьете» (1913). В этом манифесте основоположник *футуризма* противопоставил всем разновидностям традиционного театра эстрадный театр как истинно современный.

Позднее, в 1960-е гг., по типу программ **В.** создавались на отечественном телевидении популярные «Голубые огоньки».

В начале XXI в. сохранили свою популярность **В.** и кабаре в Париже, «Фридрих-штадт-палас» в Берлине. **В.** продолжает существовать при крупных модных ресторанах (ночное **В.**). Постепенно границы **В.** и кабаре стираются, на Западе термин **В.** употребляется в более широком смысле как синоним понятия «эстрада».

В. М. Миронова

Литература:

Уварова Е. Д. Варьете // Эстрада России. XX век. Энциклопедия. М., 2004. С. 105–107; *Бушуева С. К.* Полвека итальянского театра. 1880–1930. Л., 1978. С. 140–146, 171–175; *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917. Обзорение-путеводитель. СПб., 1994. С. 314–323, 349; Сборник манифестов режиссерского театра. Вып. 1. Л., 1986; *Уварова Е. Д.* Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983; *Уварова Е. Д.* Как развлекались в российских столицах. СПб., 2004; *Green A.* (ed.). The Spice of Variety. N.Y., 1952; *Gunther E.* Geschichte des Varietes. Berlin, 1981.

См. также:

Бульварный театр, Бродвейский театр, Кабаре, Обзорение (ревю).

ВВОД

Англ.: change/replacement (in the cast)

Замена одного исполнителя другим в уже включенном в *репертуар спектакле*. **В.** бывают плановые и срочные.

Плановый **В.** производится при назначении определенного количества репетиций с режиссером, ассистентом и исполнителями остальных ролей. Плановые **В.** назначают также для второго (дублирующего) состава участников спектакля, не занятых в премьере, при восстановлении спектакля, уже снятого с репертуара, при поступлении в труппу нового актера или в связи с производственной необходимостью.

Срочный **В.**, как правило, обуславливается форс-мажорными обстоятельствами — несчастный случай с исполнителем, болезнь и т. п. Здесь в самом благоприятном случае вводимому актеру может достаться минимальное количество репетиций. Срочный **В.** может быть осуществлен вообще без репетиций, если замена или отмена спектакля — в силу ряда причин — невозможна. Если после планового **В.** актер, как правило, становится постоянным исполнителем конкретной роли, то после срочного **В.** это происходит не всегда.

Любой ввод неизбежно меняет спектакль; причем иной раз — разительно и кардинально, даже если введенный актер старается полностью повторить психологический, пластический и речевой рисунок предыдущего исполнителя. Оптимальным справедливо считается выстраивание актером собственного рисунка вводной роли, естественно при сохранении общего жанрового и художественно-смыслового звучания спектакля.

Т. В. Шабалина

Литература

ТЭ. Т. 1. Стлб. 872.

См. также:

Репетиция, Роль.

ВЖИВАНИЕ

Англ.: feeling the part, actors' self-absorption

Нем.: Einfühlung (букв.: вчувствование); Identification (букв.: Идентификация)

Органическое слияние актера с ролью, жизнь в образе.

Термин, употребляемый Б. Брехтом для характеристики «аристотелевского театра», с его традиционным драматическим воздействием на зрителя, **В.** в образ сценического персонажа, по Брехту,

является условием *катарсиса*, сознательно исключаемого из системы «неаристотелевского», «*эпического*» театра. «*Диалектическая драма*» в брехтовской системе театра исключает **В.** зрителя в образ изображаемого персонажа, напротив, провоцирует критическое отношение к *сюжету* и *героям*.

В то же время **В.**, по Брехту, представляет собой одну из фаз освоения *актером* своей *роли* в «неаристотелевском» театре наряду с критическим анализом ее с «позиций общества». Здесь один из моментов пересечения театральной эстетики Брехта с *системой Станиславского*. В реальности использование момента органического слияния с ролью в «прикладных», вспомогательных целях (на чем настаивает Брехт, прибегая к прямолинейно социологической аргументации) — нонсенс; реальная практика Берлинер Ансамбля в лице его лучших актеров богата примерами глубокой сценической жизни «в *образе*», захватывавшей зрителя. Брехтовское *очуждение* не «снимает», не отрицает **В.**, а усложняет образ, сообщая ему интеллектуализированный *второй план*. У Брехта есть соответствующая формула, опровергающая его же упомянутые выше прямолинейные «функциональные» трактовки **В.**: «критика и **В.** в образ в неразрывном единстве».

Н. А. Таршиц

Литература:

Брехт. Т. 5/2. С. 78–79, 103, Пб, 138–139, 142–145, 294–298.

См. также:

Очуждение, Перевоплощение, Сопереживание, Эпический театр

ВНУТРЕННИЙ ДИАЛОГ

Англ.: Inner dialogue, implicit dialogue

Фр.: dialogue intérieur

Нем.: der innere Dialog

Термин В. Э. Мейерхольда. В статье 1908 г. «Театр (К истории и технике)» он предложил рассматривать контрапункт внешне-го, заключенного в *тексте*, и внутреннего, угадываемого за ним, *диалогов* как универсальный сценический ключ к «каждому драматическому произведению». При этом очевидным импульсом здесь явилась символистская «*неподвижная*» драма Метерлинка, где

«внешне-необходимый» диалог доведен до «прагматичности» и тем острее встает вопрос о поиске новых художественных средств для воплощения **В. д.**

Идея сопряжения текста зафиксированных в слове диалогов с собственно сценическим текстом, обогащающим словесный ряд, осталась актуальной в творчестве Мейерхольда и на последующих этапах и бесспорно имеет широкое значение в театре XX в. в целом.

Н. А. Таршис

Литература:

Павис; Мейерхольд Ч. 1. С. 125–126.

См также:

Диалог, Монолог, Неподвижный театр, Подтекст

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ

Англ.: Inner monologue, interior monologue

Франц.: monologue intérieur

Нем.: der innere Monolog

Одна из литературных форм драматического монолога, выражающая «поток сознания» персонажа.

С. М. Эйзенштейн, ссылаясь на пример литературы, от немецких романтиков до Дж. Джойса, в 1933 г. квалифицировал **В. м.** как литературный приём упразднения различия между субъектом и объектом в изложении переживаний героя и обосновал адекватность **В. м.** для выражения мысли в звуковом кино: «...очевидно, что материал тон-фильмы, конечно, — не монолог». В 1935 г. Эйзенштейн писал, что структура внутренней речи — на уровне пралогического мышления. Закономерности «внутренней речи» строят форму и композицию художественных произведений, даже не являясь собственно **В. м.**

«Скольжение» из объективного в субъективное и обратно, характерное для романтиков и отвечающее специфике кино, — качество **В. м.**, делающее для театрального режиссера выбор этой формы весьма ответственным шагом.

В театроведении существует представление о технике **В. м.** в более традиционном для сценического искусства понимании, — такая техника позволяет актеру «делать видимым для зрителя дви-

жения внутренней жизни, процесс зарождения, созревания, течения мысли» (Е. Л. Финкельштейн).

В театральной педагогике и практике В. И. Немировича-Данченко **В. м.** («монолог-наговаривание») рассматривается как один из кардинальных путей к органично звучащему слову на сцене. В Системе Станиславского **В. м.** — необходимое условие непрерывной линии подтекста. Известное предубеждение Станиславского против раннего овладения авторским текстом *роли* связано именно со стремлением помочь актеру прежде всего «присвоить» себе путем непрерывного **В. М.** действительную линию постигаемого *образа*. **В.м.** всегда эмоционален, обеспечивает глубокое проникновение во внутренний мир *персонажа*. Благодаря **В. м.** возможно развитие роли в соответствии со *сквозным действием*.

Н. А. Таршис

Литература:

Павис; СТТ. 2014. С. 26–29; Кнебель М. О. Слово в творчестве актёра. М., 2009. С. 83–98; Финкельштейн. С. 64; Шварц Л. Некоторые аспекты современной теории внутреннего монолога // Театр и драматургия. 1971. Л., 1971. С. 409–411; Эйзенштейн С. М. Внутренний монолог // Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 1. М., 2002. С. 98–129.

См. также:

Монолог, Подтекст, Система Станиславского, Сквозное действие.

ВНУТРЕННИЙ ОБРАЗ

Англ.: implicit image

Фр.: l'image interne

Нем.: inneres Bild

Поэтическое допущение: не воплотимый полностью *образ* в сознании творящего художника.

В понятийном аппарате актерской школы Станиславского — необходимый элемент *роли*, а также стадия органического *вживания* в играемый *персонаж*. Слияние **В. о.** со сценическим обликом роли есть условие полноценного *перевоплощения*. **В. о.** может возникнуть в творческом сознании *актера* как словесная формула, и затем отсюда, как из зерна, развиваться в масштабе *роли*. Так **В. о.** Крутицкого возник у Станиславского под влиянием реплики В. И. Немировича-

Данченко об «эпическом покое» в пьесе А. Н. Островского. Немирович-Данченко говорил также о **В. о.** персонажа пьесы, который может быть «интуитивно схвачен» актером, играющим эту роль; его понимание **В.о.** максимально сближено с понятием «зерно» и подразумевает ту диалектику воплощения образа, что восходит к евангельской притче о зерне, которое, «если умрет, то принесет много плода» (Иоанн, гл. XII, 24).

Основополагающее место занимает **В. о.** и в системе взглядов Михаила Чехова: сценическое существование актера в роли — это воплощение **В.о.** (значительно более объективированного, чем у Станиславского). Органическая связь **В. о.** с личностью актера необходима здесь так же, как и в системе Станиславского, но более развитая роль творческой фантазии актера обуславливает особую фазу («третий этап») создания роли: процесс вбирания, усвоения вымышленным объективированным **В. о.** творческой индивидуальности актера. Концепция М. Чехова, очевидно меняющая акценты по сравнению с тем, что происходит в актерской школе Станиславского, ведет к усилению роли и места **В. о.** в работе актера.

Н. А. Таршиц

Литература:

Немирович-Данченко Вл. И. Искусство театра // В спорах о театре. М., 1913. С. 82; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 427–428; М. Чехов. Т. 2.

См. также:

Актер, Вживание, Зерно, Персонаж, Психотехника, Роль.

ВООБРАЖЕНИЕ

Англ.: imagination

Фр.: imagination

Нем.: Einbildungskraft

Способность сознания реконструировать или создавать зрительные, слуховые и прочие образы.

На этом свойстве основан творческий процесс и у художника, и у зрителя. В этом психическом процессе большую роль играет интуиция. Художественные образы возникают в **В.** как следствие

жизненного опыта, коллективных и индивидуальных подсознательных данностей и личностного отбора этих факторов. Так возникает художественная форма и *восприятие* ее зрителем. Чем интенсивнее **В.**, тем индивидуальнее и художественно ярче создание художника. Эффективное творческое **В.** связано с эмоциональным, интеллектуальным и культурным багажом *артиста*, опирается на ассоциации по смежности, контрасту и сходству. По выражению А. С. Пушкина, «истинное **В.** требует гениального знания».

В. является одной из форм отражения реальной жизни. Однако образы, возникающие в сознании человека, нельзя считать простой копией, слепком впечатлений бытия. Они могут значительно отличаться от первоначальных восприятий, слагаться в причудливые, оригинальные видения; такой полет **В.** называется «фантазией», а представления — фантастическими.

Сложная природа актерского творчества предполагает различные подходы к **В.** К. С. Станиславский считал **В.** «одной из самых важных творческих способностей *актера*», видел в нем своего рода пусковой механизм *психотехники*, необходимое условие для достижения состояния «я есмь», органического существования в *предлагаемых обстоятельствах роли*. **В.** следует развивать, его можно подталкивать активизацией *«аффективной памяти»*. Станиславский различал «пассивную» и «активную» формы **В.** в зависимости от внутреннего действенного участия самой личности в воображаемом — отдавая безусловное предпочтение «активному» **В.**, опирающемуся на магическое *«если бы»*.

Михаил Чехов, напротив, выделял работу **В.** в отдельную фазу подготовки *роли*, настаивая на дистанцировании, объективации фантазируемого артистом образа, более зависимого от творческой темы, инспирированной автором, чем от эмоционального багажа артиста. Этот образ кристаллизуется в диалоге артиста с созданием его **В.** (фаза «вопросов и ответов»).

Вне **В.**, по-видимому, невозможен творческий акт создания художественного образа. Эстетическая направленность **В.** не вызывает сомнения, она связана с той школой, в русле которой работает артист.

В. — не только актерское средство, но и необходимое условие восприятия *спектакля* зрителем. Можно утверждать, что *театр* развивает эту творческую способность у зрителя, которому приходит-

ся откликаться на драматическое действие, представляемое искусством, условным по своей природе.

А. Ю. Зубков, Н. А. Таршиц

Литература:

СТТ. 2014. С. 30–32; Актерское искусство — IV. (статьи В. Мирановой. С. 166–198; И. Шестовой. С. 67–120); *Борев Ю. Б.* Эстетика. М., 2005. С. 155–156; *Джеймс У.* Психология. М., 1991; *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005. С. 165–172; *Михоэлс.* С. 128–133; *С. Рехельс М. Л.* Режиссер — автор спектакля. Этюды о режиссуре. Л., 1969. С. 120–131; *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // *Станиславский.* Т. 2. С. 113–143; М. Чехов. Т. 2. С. 179–182; *Юзовский Ю.* Театр Охлопкова // *Юзовский Ю.* О театре и драме: В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 35–46.

См. также:

Актер, Аффективная память, «Если бы», Интуиция, Психотехника.

Г

ГИСТРИОН

От лат. *histrio* — «актер» от этрусского *ister* — «актер»

Англ.: *histrion*

Фр.: *histrion*

Нем.: *Histrione*

Исп.: *histrión*

Итал.: *istrione*

I. В Древнем Риме (с IV в. до н. э.) — *актер*, исполнитель сатур («смесь», блюдо из разных овощей) — оригинальных комических представлений, родившихся из традиции этрусских танцев под флейту, к которым римскими Г. были добавлены пение, диалог, жестикация и отчасти римские крестьянские шуточные песни (фесценнинны). Римские сатуры — не объединенные общим *сюжетом сценки* комического характера — можно считать переходным этапом от древних фесценнинов к примитивной *драме*. Женские *роли* в сатурах исполняли мужчины. В I в. до н. э. под воздействием древнегреческого *театра* Г. начали использовать *маски*. Г. вербовались из рабов или вольноотпущенников, занимали низкое общественное положение, не имели гражданских прав. Во главе *труппы* стоял вышедший из той же среды хозяин, организатор *представлений*, своего рода *антрепренер*, часто исполнитель главных ролей. Выступали на различных праздниках (играх): ежегодных государственных (Римских, Плебейских, Аполлоновых, Мегалессийских), земледельческих (напр., Флоралиях — в честь богини Флоры), триумфальных, погребальных и др. Для представлений использовали *подмостки* театральных сооружений, построенных специально на время игр.

II. В средневековой Европе — странствующий актер, объединявший в своем выступлении все виды зрелищных искусств. Иногда Г. вели оседлый образ жизни при дворах феодалов. В разных странах имели свое название (шпильманы, *жонглеры*, *мимы*, хуглары, менестрели, франты, *скоморохи* и др.). Постепенно отчасти дифференцировались по разным видам творчества (напр., разновидности Г.:

исполнители лирических баллад — миннезингеры, трубадуры, труверы; исполнители сатирических антирелигиозных, а также студенческих и любовных песен — ваганты). Истоки искусства Г. — сельские обрядовые игры, фольклор, отчасти — опыт древнеримского театра. Расцвет популярности Г. связан с возникновением и развитием городов (IX–XIII вв.). Г. выступали перед широкой аудиторией на ярмарках, свадьбах, народных гуляниях как профессиональные городские забавники, выразители мирского, антиаскетического духа, давая представления на уличных подмостках или просто на площадях. Присущее Г. стремление к изображению разных человеческих типов, *перевоплощению*, *импровизации* предвосхитило искусство актеров *фарса* и рождение светской *драматургии* (Адам де Ла Аль, первые французские *фарсы*).

III. На рубеже XIX–XX вв. к понятию Г. обращались теоретики и практики *символизма*.

В концепции С. Малларме писатель, поэт, актер, т. е. творец, — лишь посредник между человеком и природой, «распорядитель» в театре бытия, «спиритуальный Г.», играющий в пространстве ирреального, создатель «спиритуального спектакля», расшифровывающий коды Вселенной и определяющий характер и смысл представления. Однако сама *пьеса* «написана на небесах», и любое ее воплощение (в т. ч. в тексте) является комическим искажением, отсюда ирония, свойственная творцу-Г.; рожденные образы — лишь вклад творца в толкование таинственной книги бытия.

В 1910-е гг. потребность театра в синкретическом актере-«Г.» (или «каботене») провозгласил В. Э. Мейерхольд. Странствующий *комедиант*, утверждал *режиссер*, — «владелец чудодейственной *актерской техники*», «носитель традиций подлинного искусства актера».

В полемике с *натуралистическим театром*, в поисках новых форм и средств сценической выразительности Мейерхольд в рамках концепции «театрального традиционализма» обратился к опыту старинного театра. Необходимым условием преобразования театра становится воспитание синкретического актера, подобно средневековому Г. обладающего сложным арсеналом актерской техники, объединяющего в своем искусстве танец, *пантомиму*, клоунаду и являющегося подлинным творцом спектакля. Основными принципами актерского искусства, по Мейерхольду, должны стать *жест*, маска,

движение, *интрига*. Актер-творец не «живет» на сцене, а с помощью своего искусства создает новую реальность. Жизнеподобию в театре Мейерхольд противопоставляет метафорическую условность формы — пространства и пластического рисунка: вместо *декорации* — родственное *площадному театру* «пространство трех измерений», фотографичности *грима* — выразительность *маски*. (Программный спектакль — «Шарф Коломбины» по А. Шницлеру, Санкт-Петербург, Дом интермедий, сезон 1910/1911.)

Н. А. Баркова

Литература:

Павис; ТЭ. Т. I. Стлб. 1177–1178; Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона: В 86 т. СПб., 1890–1907. Т. VIII; *Гвоздев А. А.* История европейского театра. Театр эпохи феодализма. Изд. 2. М., 2012. С. 13–33; *Головня В. В.* История античного театра. М., 1972. С. 54–55; *Даркевич В. П.* Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв. М., 2006. С. 342–343; *Дживелегов-Бояджиев*. С. 15–20; *История зарубежного театра*. СПб., 2005. С. 73; История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 1. М., 1956. С. 20–27; *Киричук Е. В.* Трансформация классического тезауруса в символистской драме: спор о Платоне и Аристотеле // Тезаурусный анализ мировой культуры / Сб. научн. трудов. Вып. 2. М., 2005; *Мейерхольд* Ч. 1. С. 140–142, 210–214; *Scherer J.* Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits. Paris, 1957.

См. также:

Античный театр, Средневековый театр, Мим, Площадной театр, Символизм, Колическое, Условный театр, Фарс.

Д

ДАДАИЗМ В ТЕАТРЕ

От Dada — «лошадка» — в детском языке, во Франции и Италии.

Англ., франц., нем.: dadaisme

Художественное направление, возникшее в 1916 г. в Цюрихе и представленное литераторами и художниками разных стран, воюющих друг с другом.

Название было предложено основателем Д. румынским поэтом Тристаном Тцара. В манифесте 1918 года он писал: «На языке негритянского племени Кру оно означает хвост священной коровы, в некоторых областях Италии так называют мать, это может быть обозначением детской деревянной лошадки, кормилицы, удвоенным утверждением в русском и румынском языках. Это могло быть и воспроизведением бессвязного младенческого лепета. Во всяком случае — нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения».

Изначально Д. имел антимилитаристскую и антибуржуазную направленность. Во главе группы стояли Т. Тцара и немец Хуго Балл, еще до войны предпринявший попытку организации театра в Мюнхене и в 1914 г. сформулировавший свои взгляды в работе «Мюнхенский Художественный театр». Х. Балл организовал в Цюрихе Кабаре Вольтер, в котором дадаисты устраивали собрания и проводили художественные акции. Примером таких действий можно назвать представление 9 апреля 1919 г., во время которого была показана «симультанная поэма» Т. Тцара для двадцати персонажей «Горячка самца» в постановке В. Сернера. В представлении были включены чтение стихов Рихарда Хюльзенбека (Huelsenbeck), музыка Эрика Сати и выступление Викинга Эггелинга о живописи будущего.

В 1918 г. группы дадаистов возникают в Берлине и Париже. К 1922 г. Д. официально прекращает существование как самостоятельное направление, но органично переходит в сюрреализм. Отдельные представители сохраняют свою приверженность Д. и в по-

следующие годы (например, Т. Тцара). Провести грань между сюрреализмом и Д. сложно, так как создатели сюрреализма были выходцами из дадаистской среды. Принципиальное отличие: в Д. главное — разрушение обыденной логики, а не создание новой структуры, тогда как сюрреалистическое произведение подчинено определенной логике — логике бессознательного, эстетике сна; хаотичность его структуры лишь мнимая и подразумевает структуру, по-новому организованную. Идеи Д. поддержали Г. Аполлинер, Т. Маринетти, В. Кандинский, П. Пикассо. Дадаисты отрицали и футуризм как реалистическое искусство, и символизм — за его идеализм. Банальной логике противопоставлялся абсурд, возведенный в ранг искусства. Театр занимал важное место в эстетике Д., поскольку расценивался как наиболее сильное эпатазирующее средство воздействия. Программным требованием в театре Д. стал отказ от диктатуры слова и от обыденной логики. В этом смысле театральные опыты Д. продолжали поиск чисто театральных выразительных средств, начатый символизмом и футуризмом.

В парижских спектаклях, лишенных сюжета, имеющих целью добиться скандала, принимали участие Андре Бретон, Луи Арагон, Филипп Супо, Бенджамен Пере, Тристан Тцара, Жорж Рибемон-Дессенье и другие. И хотя определенной театральной программы дадаисты не имели, состоялось несколько знаменательных представлений. Среди них: «Немой чиж» Ж.Рибемон-Дессенье в театре Эвр (1920), «Газовое сердце» Т. Тцара в оформлении С. Терк-Делоне и с участием Р. Крeveля (1923), «Китайский император» Ж. Рибемон-Дессенье в Лаборатории Ар э Аксьон (1925). Постановщиками спектаклей чаще всего были сами литераторы. Элементы Д. можно найти в представлении балета «Парад» Э.Сати (либретто Ж.Кокто, балетмейстер Л. Ф. Мясин, худ. П. Пикассо. Русский балет Дягилева, 1917): танцующая лошадь, разламывающаяся на двух исполнителей, использование стука пишущих машинок, и в опере Э. Сати «Плот Медузы» (1924).

В. И. Максимов

Литература:

Альманах дада. М., 2000; *Гальцова Е. Д.* Воссоздание репертуара театра дадаизма и сюрреализма // *Гальцова Е. Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М., 2012. С. 97–100; *Сануйе М.* Дада в Париже. М., 1999; *Седельник В. Д.* Дадаизм

и дадаисты. М., 2010; *Corvin M.* Le Théâtre dada existe-t-il? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada // Revue d'histoire du théâtre. 1971. N 3; *Béhar H.* Le théâtre dada et surréaliste. P., 1979; *Ball H.* Der Künstler und die Zeitkrankheit Ausgew. Schriften. Frankfurt a. M., 1988; *Hugnet G.* L'aventure dada. P., 1957; *Tzara T.* Euvres complètes. T. I. P., 1975.

См. также:

Сюрреализм.

ДАнные АКТЕРА

Англ.: physique power («физические способности»)

Фр.: physique

Нем.: Fähigkeiten (способности)

Набор присущих *актеру* качеств, как врожденных, так и развитых профессиональным обучением, которые определяют профессиональные параметры и пригодность к тем или иным театральным задачам.

В дорежиссерском *театре* система *амплуа* предполагала довольно жесткую зависимость типа *ролей* в первую очередь от внешних **Д. а.:** видный рост и звучный голос, были определяющими качествами актера на первые роли. Когда эта строго регламентированная система устарела, «фактурный» приоритет был отвергнут. Впрочем, и парадоксальное распределение актеров на роли, рассчитанное на содержательное преодоление канонических амплуа, опирается все на тот же фактор **Д. а.** Столь же непреложным фактором являются психофизические **Д. а.** — его *темперамент*, обаяние, *реактивность*, музыкальность, пластичность и т. д. А. Я. Таиров считал основными признаками органической годности к актерской профессии «легкую эмоциональную возбудимость» и «кинетическое чувство» (т. е. владение своим телом во времени и пространстве). Он объяснял связь этих качеств на основе *ритма*, индивидуального у каждого отдельного актера, и утверждал необходимость воспитания и развития этих параметров профессиональной предрасположенности.

Исторически меняется представление о *сценичности* тех или иных **Д. а.** Так, например, *романтический театр* востребует иные **Д. а.**, чем *театр психологический*. В разные периоды актуализируются разные качества актерской внешней и психологической фактуры. Например, определение «нервный актер» (в сугубо положительном смысле) иногда означает подвижную эмоциональную жизнь,

чуткую реактивность *артиста*, а иногда указывает на жанровый «коридор» его сценического поведения (амплуа *неврастеника* в начале XX века). В разных видах театральных *представлений* актуализируются разные комплексы актерских данных. Так, если в психологической драме акцент сделан на выразительности лица и рук, то в *пантомиме* черты лица не играют такой роли и т. д.

Комплекс внешних и психофизических данных в первую очередь принимается во внимание при отборе актеров для обучения, при приеме в *труппу*. Являясь своего рода «строительным материалом» сценических *образов*, **Д. а.** могут и должны в процессе обучения и работы корректироваться, развиваться, художественно результативно использоваться.

Н. А. Таршиш

Литература:

Актерское искусство — IV. (статьи В. Мироновой С. 166–198; И. Шестовой. С. 67–120); *Мейерхольд В. Э.* К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 41–43. *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Об искусстве театра // *Таиров*. С. 111–112, 226–237; *Филиппова С. А.* Воплощение зла или униженный сын? Образ Франца Моора на немецкой сцене XVIII–XIX вв. // Вопросы театра. 2013. № 3–4. С. 242–253; *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. СПб., 2006. С. 3–33.

См. также:

Амплуа, Пластичность, Реактивность, Темперамент, Типаж

ДЗАННИ

Вар.: цанни (редко)

От ит. имени Gianni в венецианском произношении

Англ.: zanni

Фр.: zanni

Нем.: Zanni

Персонаж комедии дель арте, общее название комедийного слуги. Обычно в каждом *представлении* **Д.** выступали парами, представляя собой два типа этой *маски*: первый — плут и ловкач, второй — простак и недотепа.

Общее название масок слуг происходит от итальянского имени Джанни (Джованни), настолько распространенного среди просто-

го народа, что сделалось нарицательным. В Италии слугами часто становились крестьяне, перебравшиеся в город из нищей деревни. В Венеции это были в основном уроженцы Бергамо; при этом венецианцы считали горных бергамцев жуликами, а «равнинных» — дураками. Собственно, это и определило два типа дзанни: пройдоха, быстро приспособившийся к городской жизни и превратившийся в сметливого лакея, и — тугодум, вечно попадающий впросак. Главные характерные черты Д. — ненасытный голод и невежество; на этом преимущественно строились буффонные и фарсовые *интермедии*, Д. были главными двигателями *интриги*: первый запутывал ее осознанно, руководствуясь собственным авантюризмом и смекалкой; второй — нечаянно, создавая кучу недоразумений из-за своего тугодумия и нерасторопности.

Каждая из масок-Д. входила как в северный (венецианский), так и в южный (неаполитанский) квартеты масок дель арте.

Два самых известных Д. северного квартета — плут *Бригелла* и простака *Арлекин*. Бригелла — вороватый и изворотливый дамский угодник, циник; он храбр с трусами и услужлив с сильными. Второй Д. — Арлекин, лентяй и обжора. простодушен и наивен. Именно образ Арлекина претерпел коренные изменения и закрепился в истории искусства в совершенном ином качестве. Это произошло во Франции, во второй половине XVII в., благодаря гастрольному исполнению роли Арлекина Доменико Бьянколелли. Он сумел кардинально изменить характер своей маски, превратив Арлекина из нерасторопного второго Д. в активного, изворотливого и злоязычного интригана. Новый характер Арлекина вышел далеко за пределы комедии дель арте, закрепившись сначала во французской, а потом — и в мировой культуре в качестве счастливого соперника печального неудачника Пьеро и любовника его жены *Коломбины*.

Южный вариант первого Д. — Ковьелло. Эта маска не имела четко очерченного постоянного характера. Ковьелло был актуален и узнаваем лишь для небольшого географического региона — Южной Италии. Второй южный Д., *Пульчинелла*, приобрел мировую известность; правда, в ином качестве, сильно отличающемся от первоначального персонажа. В маске Пульчинеллы уже изначально сочетались черты первого и второго Д.: простодушие и придурковатость, присущие деревенскому обжоре и увальню, а также ловкость и сметливость горожанина-простолюдина; однако было важным, чтобы соз-

данный на сцене образ в каждом отдельном спектакле выявлял что-то одно — либо хитрость, либо глупость Пульчинеллы. Пульчинелла был настолько популярен, что вскоре стал героем специальных представлений, т. н. пульчинеллат, которые исполнялись не только живыми актерами, но и куклами. Именно в качестве куклы Пульчинелла стал прародителем известнейших персонажей балаганных театров разных стран: английского Панча, французского Полишинеля, русского Петрушки. Все они унаследовали от Пульчинеллы основные черты внешнего облика: горб; огромный крючковатый нос, почти смыкающийся с подбородком; пронзительный голос (получаемый с помощью специального приспособления — пищика). И, конечно, главные черты характера-маски: остроумие (как правило, весьма рискованного свойства), непреходящую веселость, задиристость и драчливость.

Женской ипостасью Д. была служанка-фантеска, которая могла носить самые разные имена (Смеральдина, Серветта, Франческа и др.). За ней обычно ухаживали и старики, и слуги; но успеха добивался только первый Д. В позднейшей *пантомиме* сохранилась трансформированная маска фантески — Коломбина, превратившаяся во французской культуре из простоватой крестьянской девушки в изящную горничную-*субретку*.

Т. В. Шабалина

Литература

Дживелегов, 1962. С. 113–118; Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. Очерки. М., 2001. С. 43–51; История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 1. 1956. С. 222–227; *Миклашевский*; *Миклашевский К. М.* Итальянская комедия (Commedia dell' arte) // Очерки по истории европейского театра, 1923. С. 125–141; *Молодцова*; Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. Т. 1. СПб., 2014. С. 235–241; 405–412.

См. также:

Арлекин, Доктор, Коломбина, Маски комедии дель арте, Панталоне, Паяц, Петрушка, Полишинель, Пульчинелла, Пьеро.

«ДИАЛОГ ВТОРОГО ПОРЯДКА»

Вар.: диалог второго разряда

Один из основных эстетических принципов символистского театра. Понятие сформулировано М. Метерлинком в трактате «Сокрови-

ще смиренных» (1896). Под каждым словом, произносимым в жизни, подразумевается иной, глубинный смысл. Художественное произведение приближается к красоте настолько, насколько обходится без слов, выражающих поступки. За внешним случайным диалогом проявляется значение слов, на первый взгляд, кажущихся бесцельными, второстепенными, обнаруживается другой — истинный — смысл. Сквозь повседневность проступает вечное. Огромное значение имеют паузы между словами и то, что возникает в мгновения молчания. Идеальное воплощение **Д. в. п.** Метерлинк видел в пьесе Г. Ибсена «Строитель Сольнес», где слова персонажей «не похожи ни на что, до сих пор слышанное нами, потому что поэт попытался соединить воедино диалог внешний и внутренний». **Д. в. п.** соответствует подтексту в других направлениях новой драмы.

В. И. Максимов

Литература:

Метерлинк М. Полн. собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. Пг., 1915.

См. также:

Беспредметность, Воплощение, Молчание, Неподвижный театр, Подводное течение, Подтекст, Символизм, Трагическое повседневное

ДОКТОР

От *Dottore* — итал.

Англ.: *Doctor*

Фр.: *Docteur*

Нем.: *Dottore, Doktor*

Одна из *масок* итальянской *комедии дель арте*. Принадлежит к северному венецианскому квартету, состоящему помимо нее из *Панталоне, Бригеллы и Арлекина*.

Вместе с Панталоне образует неразрывную пару комических «стариков», противостоящую паре *дзанни* — слугам Бригелле и Арлекину. Как правило, **Д.** приходится отцом кому-либо из *влюбленных* (*Amorosi*), составляющих еще одну пару. Как и Панталоне, оказывается одураченным ловким слугой или служанкой, действующим на стороне молодых господ.

Д. отличается сладострастием и любовью к горячительным напиткам, что накладывает отпечаток на его внешность — его щеки

красноватого оттенка. Он еще не стар, способен восторгаться женским полом и выступать соперником сына, что служит комическому *эффекту*. Но в этом плане является фигурой более пассивной, чем Панталоне, его *партнер* и частичный *двойник*, в котором жадность и сладострастие являются такими же определяющими характеристиками, как псевдонаучность и демагогичность у Д.

Д. — предтеча *резонера*. Его функция в драматической структуре — замедление хода действия, помеха другим персонажам. Излюбленные ситуации комедии дель арте те, где Д. излагает свои мысли встретившемуся ему персонажу, тот пытается сначала понять, потом увильнуть, Д. догоняет жертву и, держа за пуговицу, продолжает речь, исполненную бессмыслицы, завершает и гордо удаляется, а жертва еще долго корчится в муках, схватившись за голову. Эта драматическая ситуация была использована Ж.-Б. Мольером в комедии «Докучные», где герой, рвущийся на любовное свидание, встречает по дороге разных персонажей, тормозящих его бесконечными пустыми разговорами.

И все же для маски Д. характерна определенная автономность от развития *действия*, она в значительно меньшей степени, чем Панталоне, связана с *сюжетом*. Одним из предшественников Д. был Педант, существовал вне драматических форм, выступая с длинными монологами на ярмарочных площадях, другим — завсегдатай ярмарок Шарлатан, продававший лекарства от всех болезней и рекламирующий продукт с помощью макаронической латыни. Благодаря «речистости» Доктора его часто использовали для произнесения *прологов*.

Д. носит мантию юриста Болонского университета. Ко времени формирования маски во второй половине XVI века юристы из уважаемых членов общества превратились в предмет насмешки, а Болонский университет — в цитадель схоластики и псевдонаучности. Д. говорит на макаронической латыни, пародирующей речи ученых, путая и искажая цитаты из трудов великих мужей античности. Он усвоил правила риторики, но забыл про логику. Темы его ораторских штудий: «Тот кто всегда виноват, никогда не бывает прав» или «Больного человека нельзя назвать здоровым». Говорит Д. на смешно звучащем утрированном болонском наречии. В тех случаях, когда *представление* давалось в местностях, не знакомых с этим

диалектом, увеличивалась доля тосканского наречия (литературного языка нации) в словесной *partiture* спектакля.

Д. относится к «maschere» — *персонажам*, носящим маску. Она черная и закрывает нос и лоб, иногда — все лицо. Носит черную мантию, под которой куртка и короткие панталоны того же цвета. У него черные чулки, туфли с большими бантами и кожаный пояс с медной пряжкой. На голове ермолка (*serratesta*), сверху которой черная же фетровая шляпа с огромными поднятыми полями, сильно помятая, за поясом — множество предметов, наиболее выразительный — большой белый платок, в который он громко сморкается, чихает и кашляет на протяжении своих *монологов*. Черный цвет на платье Д. оттеняется белым огромным воротником, манжетами и носовым платком, что напоминает контраст красного с черным на костюме Панталоне.

По мере развития комедии дель арте функции Д. менялись: он мог быть отцом, сторонником или соперником Панталоне, советником Короля, адвокатом, врачом. Последнее качество придано маске во Франции XVII в. Ж.-Б. Мольером, высмеивавшим представителей медицины. Тогда же появился и дополнительный *аксессуар* — клистирная трубка. Для придания своей особе пущей важности Д. обычно присоединял к своему имени еще несколько. В разное время и маска носила наименования *Dottore*, *Gratiano*, *Baloardo*, *Balanzon*, *Forbison*, *Spaccastrummolo*, *Partesana*, *Bretino*. Одно из них, «Грациано», напоминает о некогда знаменитом адвокате.

Исполнителями маски Д. были наиболее образованные члены труппы. Чтобы пародировать псевдоученость, актеру необходимо было ориентироваться в юридических, философских и научных понятиях, знать историю и мифологию. Разнообразные монологи записывались и передавались из поколения в поколения, обрастая редакциями. Все эти «наставления», «советы», «увещевания к занятиям» заносились в особые книжечки (*Zibaldoni*) и по мере необходимости использовались, вплетаясь в импровизированный *текст*. Многие сохранились и позволяют отчетливо представить характер маски. Д. есть в интермедиях, в народном театре.

С конца XVII века маска живет в кукольном театре под именем Д. Баланzone или Тур Баланzone. Характер и костюм остаются теми

же, что и в комедии дель арте. Его неизменный партнер синьор Тонин Бонаграцио из Венеции, тоже старик, на сцене стоит с правой стороны, парность персонажей в кукольном варианте сохраняется. В отличие от драматического варианта, кукольный более скромный в словесной партитуре.

Л. С. Овэс

Литература:

ТЭ. Т. II. Стлб. 471–472; Enciclopedia della Spettacolo; *Бушужева С. К.* Комедия dell'arte — жива! // *Бушужева С. К.* Лица и маски. Италия, Франция, Россия. СПб., 2013. С. 300; *Дживелегов*, 1962. С. 109–113; *Миклашевский*; *Молодцова*; Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э.Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. СПб., 2014. Т. 1. С. 140–144, 235–241, 242–246, 296–302, 405–412.

См. также:

Арлекин, *Коломбина*, *Комедия дель арте*, *Маска*, *Маски комедии дель арте*, *Резонер*, *Тирада*.

Ж

ЖЕСТ

От фр.: geste m, от лат. gestus — «телодвижение»

Англ.: gesture

Фр.: geste

Нем.: Geste *pl* Gebärde

Законченное телодвижение актера, одно из основных средств актерской выразительности.

Современные представления о **Ж.** проистекают из мейерхольдовской формулы о четырех первоэлементах театра (маска, **Ж.**, движение и интрига) и обогащены исследованиями формалистов, структуралистов и семиотиков.

В силу морфологического свойства театра — существования его в пространстве и времени — именно **Ж.** актёра, т. е. изменение положения тела в пространстве и времени, является имманентным средством театральной выразительности. Поэтому **Ж.**, с одной стороны, предопределяется пространственно-временными характеристиками спектакля, с другой — сам их формирует.

Зависимость **Ж.** от пространства очевидна: большое пространство (большие современные театры, стадионы, открытые площадки для массовых действ образца 1920-х гг., древнегреческие театры) требует широкого, внятного, и потому, как правило, однозначно **Ж.** Это не только техническое условие (движение актёра должно быть видно издалека), широкий **Ж.** соотносит актёра с большим пространством, определяет их взаимоотношения. И наоборот, малые пространства (камерные, комнатные театральные представления) предполагают тонкую жестикуляционную игру: в спектаклях Первой студии МХТ взгляд воспринимался как **Ж.** В малых пространствах **Ж.** передает нюансы самочувствования героя и творческой работы актёра.

Взаимозависимость **Ж.** и времени менее очевидна, но столь же непреложна. Скорость **Ж.** проявляет скорость течения времени

в спектакле: замедленный **Ж.** создает иллюзию замедления времени, стремительный — его ускорения. Фактически **Ж.** является одним из хронотопов любого театрального представления.

У любого театрального **Ж.** есть значение. Однако в различных театральных системах значения одного и того же **Ж.** не совпадают. Так, восточные театры выработали свои, присущие только им языки **Ж.**, без знания которых смысл театральных представлений не может быть зрителем воспринят. **Ж.** в театре реалистического типа соответствует жизненному **Ж.** и может быть понят зрителем при условии знания значения этого **Ж.** вообще в данной культуре. В символистском театре **Ж.**, стилизованный под формы, заимствованные из изобразительных искусств, наделялся сугубо эстетическим значением пластической выразительности.

Ж. является основным инструментом исполнения роли и создания характера, т. е. принадлежит одновременно и актеру, и герою. В некоторых театральных системах эта двойственная природа **Ж.** выявляется до уровня содержательного значения — например, в эпическом театре Б. Брехта. Но даже в тех театральных системах, где двойственная природа **Ж.** латентна, он все равно остается основным посредником между актером и ролью.

В полной мере свое значение для театра **Ж.** обнаруживает в искусстве пантомимы, где является единственным выразительным средством.

А. В. Сергеев

Литература:

Павис; Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008. С. 53–54; *Волконский С. М.* Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). М., 2012; *Лотман Ю. М.* Семиотика сцены // *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 2005. С. 583–603; *Мейерхольд В. Э.* Балаган // *Мейерхольд.* Ч. 1. С. 207–229; *Таиров А. Я.* Записки режиссера // *Таиров,* С. 84–92; *М. Чехов,* Т. 2. С. 189–221.

См. также:

Внешний рисунок роли, Гестус, Игра ракурсами, Лейтмотивный жест, Пантомима, Пластика актерская, Пространство, Психологический жест, Элементы спектакля.

ЖЕСТ ЛЕЙТМОТИВНЫЙ

Термин М. А. Чехова.

В концепции М. А. Чехова основной элемент актерской *психотехники*, через *движение* и *пластику* выражающий внутреннее содержание *образа* и индивидуальные особенности сценического *персонажа*.

Процесс создания сценического образа включает в себя два аспекта — психологический и физический, телесный. По мнению Чехова, психологические свойства должны находить выражение в физических движениях, подробностях и деталях. Отталкиваясь от определения *характерности*, принятого во МХАТе, он предлагал свой метод использования жеста как основного художественно выразительного средства, вбирающего в себя все остальные элементы актерской психотехники.

Чехов был убежден, что *натурализм*, обрекающий *актера* на копирование действительности, не является искусством — став «фотографом» природы, актер не может привнести в образ собственное художественное видение. Бытоподобие обрекает актера на мелкие, невыразительные жесты (жестикуляцию) и суетность чувств. Чем хуже владеет актер своим телом и голосом, тем большее значение он старается придать *мимике*.

Жест является формой *роли*. Точно выверенная форма имеет огромное значение в искусстве актера: она не только упорядочивает чувства, усиливает и организует их, она передает и общий характер произведения, создает *стиль*, без которого подлинно художественный результат невозможен.

На сцене тело не может оставаться таким, как в жизни. Оно должно стать выразительным, излучающим *энергию* творческого волнения. Чехов призывал актеров овладеть тайной движения, уловив его особые свойства: «Формообразующее качество жеста, его музыкальность, его способность излучать и отдавать свою силу, свою насыщенность тем или иным чувством или импульсом воли, его неотразимую способность реять в пространстве, образуя в нем ритмические рисунки и формы».

Будучи искусством синтетическим, *театр* оперирует пространственно-временными категориями. Играя, актер должен владеть всем сценическим *пространством*. Это достигается точными и выразительными движениями. Необходимо играть всем телом.

Слово же должно возникать из накопленной в *паузе* энергии и подаваться через движение — оно итожит смысл. Для обозначения связи жеста и слова Чехов вводит понятие «звукожест». По его мнению, именно звукожест определяет степень художественной выразительности речи, силу ее эмоционального воздействия.

Обнаружив сокрытое в слове *действие*, Чехов стремился использовать его энергию в сценической практике (впервые этот подход был применен на *репетициях* «Гамлета»). При работе над ролью он рекомендовал находить действенную основу слов и воспроизводить ее в движениях — тогда жест становится своеобразным ритмическим аккомпанементом звучащего слова, его лейтмотивом, создающим *темпоритм спектакля* и роли. А темпоритм, в конечном итоге, определяет чувство сценического времени. (Понимание ритма как первоосновы движения жизни оформилось у Чехова под влиянием идей А. Белого и Р. Штейнера.)

Внутренний *ритм* во многом определяет и свойства природы человека: характер жеста, динамика и манера движения отражают своеобразие личности. «Язык жестов правдивее слов». Именно точные характерные жесты позволяют актеру создавать художественный образ, избежать копирования самого себя.

Настаивая на отсутствии тождества между актером и сценическим героем, Чехов предлагал ряд способов, помогающих разрабатывать *характерность* образа, где фантазия определяет поиск верного физического самоощущения. Обозначив сначала различия между собой и персонажем в главном — чувствах, воле и способе мышления — актер затем должен найти «воображаемый центр» своего героя и попытаться ощутить его в себе. «Воображаемый центр» — образное определение побудительной энергии, определяющей устремления человека. Оно отчасти перекликается с понятием *сверхзадача* роли в системе К. С. Станиславского, но предполагает гораздо более сущностное постижение образа не только средствами разума, но и всего организма. Нахождение «воображаемого центра» способствует обретению *чувства целого*, становится тем отправным моментом, от которого зависит характер жестов сценического персонажа. Ощувив его в себе, актер может приступать к выполнению сценических действий персонажа — точно найденное физическое ощущение не только подскажет вер-

ные и выразительные движения, но позволит легко и органично их воспроизвести.

Т. А. Ткач

Литература:

М. Чехов. Кн. 1. С. 182.

См. также:

Замыкание, Излучение, Жест.

ЖЕСТУАЛЬНЫЙ ТЕАТР

От фр. *gestualité* — жестикуальность, специфические свойства системы жестов

Англ.: Theatre of gestuality

Фр.: théâtre de gestualité

Нем.: Theater der Gestik

Разновидность пластического театра, связанного с принципами постмодернизма.

«Жестикуальность» — неологизм, введенный семиотиками для обозначения специфических свойств жеста в отличие от других коммуникационных систем. П. Павис сопоставляет это понятие с понятиями «литературности» и «театральности».

Основным средством художественной выразительности **Ж. т.** является пластический образ, сотканный из экспрессивных движений тела. В отличие от других форм пластического театра (классический балет, танец модерн, современная пантомима), **Ж. т.** не имеет и по своей природе не может иметь канонизированных основ языка. При этом нормой для **Ж. т.** является частое заимствование элементов языка любых других форм пластического театра, а также — самый неожиданный монтаж подчас весьма разнородной пластической лексики.

Больше того, ставя во главу угла пластический образ, **Ж. т.** отнюдь не отказывается от использования литературного текста, музыки, изобразительного искусства и прочих средств сценической выразительности, которые известны театральному искусству.

Среди спектаклей **Ж. т.** наиболее известны постановки Ежи Гротовского («Театр-лаборатория 13 рядов»), театра Э. Барбы (Опен-

театра), спектакли Пины Бауш и др.: в России — спектакли Московского театра пластической драмы. (Г. Мацкявичюс).

Е. В. Маркова

Литература:

Павис (Театр пластический); *Барба Э., Саварезе Н.* Словарь театральной антропологии. М., 2010. С. 320; *Васенина Е.* Российский современный танец. Диалоги. Emergency Exit. М., 2005. С. 262; *Гротовский Е.* К Бедному театру. М., 2009. С. 298; *Кузина Е.* Тренинг Гротовского: от физики к органике. СПб., 2008. С. 71.

См. также:

Жест, Пантомима, Постмодернизм

З

ЗРЕЛИЩНОСТЬ

Англ.: *spectacularity*

Франц.: *spectacularité*

Нем.: *Schauwert*

Категория, определяющая степень выразительности сценических средств в их визуально-вербальном комплексе.

Понятие **З.** соотносится не только со *зримыми образами*, но и со слышимыми. Взаимодействие первых и вторых вызывает некий самостоятельный образный строй, творящий свою особую **З.**, отличную от **З.** каждого из двух компонентов, взятого отдельно. Т. е. степень **З.** театрального *представления* в конечном счете зависит и от собственно пластической картины, и от звукового ряда (музыки, слова, шумовых *эффектов*).

Со сменой эпох театральная эстетика изменялась и, соответственно, отношение к **З.** было различным: от стремления минимизировать средства **З.** до возведения **З.** в художественный принцип, с провозглашением сценического произведения «пиршеством для глаз». Первым шагом в сторону создания зрелищного представления можно считать театральные состязания, проводимые в эллинистическую эпоху. Стремление к более пышным, собственно зрелищным сценическим выступлениям в IV в. до н. э. было вызвано объективным процессом эволюции культуры — театр классического периода (V в. до н.э.) преобразовывался из религиозного, каким он был, согласно своей родословной, в явление собственно культурное.

З. разных эпох предполагает и разное отношение к самому пониманию эффектности, яркости, пышности сценического оформления. К примеру, английский театр эпохи Реставрации, в котором **З.** становится обязательной составляющей, характеризуется использованием богатых декораций и костюмов, сложной машинерии, позволяющей создавать постановочные эффекты (например, волшебные превращения), музыки, танцев. Тяготение к **З.** в эпоху Реставрации напрямую заявляет о себе в литературном тексте переделки шекспи-

ровской «Бури», выполненной У. Давенантом и Дж. Драйденом. *Пьеса* начинается живописующей ремаркой: «Когда открывается *занавес*, *зрители* видят на авансцене арку. С обеих сторон ее поддерживают коринфские колонны, украшенные гирляндами из роз <...> На краях авансцены лежат лев и единорог, покровители английского оружия В центре арки ангелы поддерживают гербы английских королей».

Принципиальное значение зрелищной составляющей сценического произведения придавал И. В. Гете. В руководимом им Веймарском придворном театре основополагающим принципом постановки он выдвигал уподобление сцены живописной картине, т. е. зрелищная сторона спектакля выстраивалась по законам изобразительного искусства.

Стремление создать собственно зрелищное представление являлось главной целью английского режиссера Чарлза Кина. Его построение спектакля на живописных, пластических и музыкальных эффектах, безотносительно драматургического источника, выдвигало Ч. Кина в ряды реформаторов, подготавливающих наступление режиссерского театра.

В XX веке категория З. приобретает новое значение, становясь синонимом эффектной сценичности, фееричности, театральности (и в широком понимании этого слова и в его собственно терминологическом значении, определяющем специфику театра). Такая эволюция обусловлена становлением театра как самостоятельного искусства, не зависящего от литературного материала.

Оперирование понятием З. как художественной категорией принадлежит *режиссёрскому театру*, выстраивающему каждое сценическое произведение по индивидуальным законам, допускающим различные соотношения вербального и визуального, от их прямого соответствия до противопоставления.

Д. Д. Кумукова

Литература:

Павис; Добин Е. Козинцев и Трауберг. Л.; М., 1963. С. 36; *Зеленцова Н. С.* Народная зрелищная культура, ее роль в искусстве русской драмы начала XX века и в становлении советской драматургии: Автореф. дис... д-ра искусствоведения. М., 1983; *Маяковский В. В.* Что такое «Баня»? Кого она моет? // *Маяковский В. В.* Театр и кино: В 2 т. М., 1954. Т. 2. С. 457; *Миц Н. В.* Дэвид Гарик и театр его времени. М., 1977. С. 84–88; С. 109;

Порфирьева А. Л. Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. С. 126–144; *Ратнер Я.* Формы театральной зрелищности: условия воздействия, восприятия, типология // Театр и художественная культура. М., 1980. С. 305; *Старк Э. (Зигфрид).* Старинный театр. СПб., 1922. С. 8, 34, 43; *Товстоногов Г. А.* Театр и зритель // *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: В 2 кн. М., 1984. Кн. 1. С. 303; *Товстоногов Г. А.* Режиссер — это профессия // *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: В 2 кн. М., 1984. Кн. 1. С. 79; *Уварова Е. Д.* Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983.

См. также:

Декоративность, *Зрелище*, *Спектакль*, *Сценичность*, *Театральность*, *Экспрессия*, *Эффекты театральные*.

И

ИГРА С ВЕЩЬЮ

Термин, введенный в 1920-е гг. театроведами петербургско-ленинградской школы, наряду с понятиями *вещь* и *вещественное оформление спектакля*.

Хотя ни в 1920-е гг., ни позднее в *театроведении* не встречается четких дефиниций, из контекста, в котором употребляется этот термин, можно сделать однозначный вывод о его содержании. **И. с в.** означает придание какому-либо предмету, элементу *декорации* или *сценической площадке* в целом ролевых и образных функций в процессе сценического *действия*; своеобразное «партнерство» *актера* и неодушевленного предмета. Эстетически значимым является сам характер их взаимоотношений.

И. с в. — одно из фундаментальных понятий театральной эстетики и философии *театра*, связанное с его игровой и действенной природой. Само явление **И. с в.**, известное театральной практике с древнейших времен, далеко не всегда ясно осознавалось и тем более терминологически очерчивалось в театральной теории. Но именно это явление было определяющим, пусть и завуалированным мотивом при рождении таких терминов, как «тэмоно» («вещи в руках») в театре *Но* или *comedia de sara y espada* («*комедия плаща и шпаги*») в староиспанском театре, где, по А. Гвоздеву, «плащ и шпага определяют игру актера». И в XX в., обращаясь к этому явлению, далеко не всегда используют для его обозначения какую-либо жестко закрепленную формулировку (не делает этого, например, М. Чехов) — хотя начиная с 1920-х гг. чаще всего применяется все же словосочетание **И. с в.**

Способ, которым осуществляется **И. с в.**, зависит не от конкретного актера, а от общей театральной (в XX в. — режиссерской) концепции спектакля или эстетической концепции театра (восточный традиционный театр, комедия дель арте). Скажем, в театре *Но* каждый актер «должен владеть искусством игры веером», который «становится как бы волшебным предметом в руках актера». Веер акцентирует движения актера и следующие за ними паузы, «усиливает

впечатление от способности актера взаимодействовать с пространством». Актер театра Но «с помощью веера символически изображает солнце, луну, стихии природы, запечатлевая в этих условных движениях как бы картину вселенной. В руках фарсера веер становится то бутылочкой сакэ, то чашечкой для сакэ, а то и оружием» (*Анарина Н. Г. С.* 118). То же было и в Кабуки, и в Пекинской опере, и вообще характерно для традиционного восточного театра (Бирма, Ява и пр.). В. Соловьев обнаруживал «игру с вещами» как в *постановках* Станиславского, так и в режиссерских опытах петербургских «традиционалистов» (и прежде всего Мейерхольда) 1910-х гг. О ситуации, когда определенные элементы оформления войдут составной частью в игру актеров, писал Брехт. М. Чехов, советовавший и театральным, и киноактёрам «отрепетировать дружелюбность, чувство связи с декорациями, *бутафорией*», объяснял: «если мы можем поиграть с какой-либо вещицей <...>, зная, что это такое, каков ее вес, какая у нее форма и т. д., мы инстинктивно будем проделывать с ней что-то очень тонкое и неуловимое — это может оказаться приятным и полезным для *зрителей* и для нас самих, ибо будет раскрывать нас все больше и больше».

Театр XX в. использует различные модификации **И. с в.** Часть из них подсказана *драматургией*, где драматизм отношений человека и предмета, их взаимодействие занимают важное место (см. статью «Вещь»). В театре, по словам современного *режиссера*, возможно как «максимальное использование с сохранением старой функциональности» вещи, так и «сообщение предмету новых свойств».

Вещь может выступать в *амплуа «вестника»*, вызывая у сценических *персонажей* страх, негодование, воодушевление, отчаяние, надежду и т.п. Простейший вариант такой вещи-вестника (оправданный с точки зрения бытового сознания и даже наделенный собственным текстом) — полученное или похищенное письмо. Эмоции, вызванные полученным известием, почти всегда переносятся и на сам предмет — ни в чем не повинный листок бумаги. Более сложный и сценически выразительный пример — ложная весть в виде урны с прахом Ореста, которую обманутая Электра — А. Папатаниссиу в одноименном спектакле Д. Рондириса баюкала, словно ребенка, на руках.

Вещь может использоваться как своеобразная «реплика» (в спектакле Ю. Любимова «Деревянные кони» Пелагея — З. Славина в качестве ответной реакции на обвинения в свой адрес мол-

ча протягивала буханку хлеба, служившую ей и контраргументом, и самооправданием). По аналогии с репликой *a parte* («в сторону»), «неслышной» для прочих героев спектакля и обращенной только к зрителю, игра с вещью, выражающая душевное состояние или намерения персонажа, может восприниматься только *публикой* и оставаться тайной для *действующих лиц*.

Иногда вещь или декорация в целом наделяется своего рода «свободой воли» (как равноправные *аксессуары* в «Смерти Тарелкина» В. Мейерхольда или подвижный *занавес* в «Гамлете» Ю. Любимова, требующие от сценических персонажей соотношения их действий со своим поведением). Предельный случай (собственно, уже выводящий нас за рамки **И. с в.**) — «Синяя птица» Метерлинка, где «души вещей» вообще играют актерами.

И. с в. может строиться на пробуждении латентных свойств и смыслов предмета, в том числе на извлечении заложенной в нем образной энергии: «взять в руки реальный предмет, извлечь из него образ, и не один, а целый ряд», — как это делал В. Яхонтов в своих *моноспектаклях*.

В процессе **И. с в.** может происходить отвлечение от ее реальных свойств и функций и подмена их другими, воображаемыми, — вплоть до абсурдного использования вещи в *клоунадах* и *фарсах*, где происходит надделение предмета значениями и свойствами, не только не присущими ему ранее, но и вообще непредусмотренными, невозможными с точки зрения обыденной логики. Разновидностью **И. с в.** является также метафоризация предмета, либо надделение его символическим значением в ходе сценического действия, нередко встречается и «ролевое», игровое употребление вещи, меняющееся в зависимости от каждой новой ситуации.

Актуальность для театрального искусства и непреходящий характер данного явления обусловили жизнестойкость термина **И. с в.**. Несмотря на то, что понятие это иногда обретает другие словесные формулировки, выражение **И. с в.** является наиболее употребительным.

А. П. Варламова

Литература:

Алперс. Т. 1. С. 64. *Анарина Н. Г.* Японский театр Но. М., 1984. С. 116–118; *Брагинская Н. В.* Театр изображений // Театральное простран-

ство. М., 1979; *Брехт Б.* Т. 5/2. С. 154; *Гвоздев А. А.* О смене театральных систем // О театре—1. С. 26–27; *Гвоздев А. А.* Художник в театре. Л.; М., 1931. С. 28; *Крымова Н. А.* Яхонтов. М., 1978. С. 163; *Мальцева О. Н.* Театра Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М., 2013. С. 185–212; *Миронова В. М.* Актер в театре Акимова // Актерское искусство — IV. С. 166–198; *Мокульский С. С.* Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма // О театре—3. С. 35–97; *Попов А. Д.* Творческое наследие. М., 1979. С. 467; *Розовский М. Г.* Игра с вещью // Декоративное искусство СССР. 1970. № 10. С. 10; *Соловьев В. Н.* Игра вещей в театре // О театре—1. С. 51–59; *Степун Ф. А.* Одушевление вещи и овеществление души // РГАЛИ. Ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 222, л. 66; *М. Чехов.* Т. 2. С. 354–356.

См. также:

Аксессуар, Актерская техника, Вещь, Вещественное оформление спектакля, Игровая площадка, Конструктивизм, Маска, Остранение, Станок сценический, Сценография, Театральность, Трансформация.

ИЕРОГЛИФ

От нем. Hieroglyph, от греч. ἱερογλύφος (hieroglyphos) — священные письмена

Англ.: hieroglyph

Фр.: hiéroglyphe

Нем.: Hieroglyphe

Сценический знак любого происхождения и фактуры, несущий собственной предметной оболочкой символические смыслы.

Термин был предложен А. Арто в книге «Театр и его двойник».

Представления Арто об **И.** восходят к агностической теории иероглифов Г. Гельмгольца, сформулированной в конце XIX в. и рассматривающей ощущения человека не отражениями или функциями объективно существующих вещей и процессов, а их условными символами.

Фактически Арто перенес понятие **И.** из области ощущений в область воплощений и значений символической природы. Такой перенос был продиктован ходом рассуждений Арто о специфичности театрального языка. Противопоставляя **И.** речи, состоящей из логически связанных между собой слов — носителей одного или нескольких прямых значений, — Арто приходит к мысли о существовании лексической единицы языка театра (аналогичной слову в речи) — знака, обладающего двумя принципиальными свойствами

ми: собственной материальностью (он полностью воплощается в пространстве — времени) и духовной природой (является воплощением Идеи). Такой знак получил у Арто наименование **И**. В этом отчасти проявились и приверженность Арто увлечению западных интеллектуалов восточными культурами, и существующая традиция понимать восточный иероглиф как абстрактный знак, содержащий символические смыслы.

В философском отношении **И**. Арто — материальное воплощение духовной идеи. Поэтому **И**. *актера* на сцене — не сам актер, а воплощенная в нем идея актера. На *сцене И*. могут и должны становиться все предметы, *жесты*, движения, звуки, свет — так *театр* приблизится к собственному символическому значению.

И. для Арто — это первый шаг к превращению театра жизнеподобного, лишённого воображения, в Театр, стоящий вровень с жизнью, «выпущенной на волю, сметающей на своем пути человеческую индивидуальность».

По Арто истинная цель театра — создание Мифов. В контексте этой мысли **И**. становится не только лексической единицей театрального языка, но и самой основой Мифа, поскольку именно в **И**. и их взаимодействиях Миф находит свое воплощение.

Идеи Арто оказали мощное влияние на последующую театральную мысль. В 1960–1970-е гг. в западном *театроведении* возникла традиция интерпретации театрального языка как языка мифологического по природе и иероглифического по форме.

В России параллельно с Арто и сходным с ним образом идею **И**. высказывали *ОБЭРИУТЫ*. Для них **И**. был непрямой речью нематериального, т. е. духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное.

В современной критической литературе встречается упрощенное использование термина: в значении зашифрованного комплекса смыслов, подлежащего дешифровке — т. е. переводу значений в словесную форму.

А. В. Сергеев

Литература

Павис («Антропология театральная», «Гестус»); Арто. С. 185, 190, 200, 215; Кулик И. А. Автоматическое письмо и графоманское письмо // Сюрреализм и авангард. М., 1999. С. 126–133.

См. также:

Знак театральный, Язык театральный.

ИЗЛУЧЕНИЕ

Передача актером внутренней энергии партнерам и зрителям.

И. (а также «влучение», «лучеиспускание» и «лучевосприятие») — интуитивно открытый Станиславским процесс невидимой взаимной передачи душевной энергии, венчающий сценическое общение. Термин «лучеиспускание» взят Станиславским из книги Т. Рибо «Психология внимания». Образность этих слов, обогативших театральный жаргон, делает их хорошим «манком» для актера.

Станиславский акцентировал действенный аспект **И.** Оно залог подлинной внутренней сцепки, живой связи персонажей, необходимой «для передачи драмы»; оно усиливается в момент «повышенных чувствований». Этот процесс требует предельного сценического внимания к объекту и внутренней наполненности, это важное условие «жизни человеческого духа» на сцене.

Для полноценного **И.** нужна воспитанная психотехникой способность к интенсивному внутреннему действию на сцене, к непрерывной цепи восприятия и самоотдачи, из которых и состоит сценическое общение. Понятно, что «при мышечном напряжении не может быть и речи о влучении и **И.**».

Михаил Чехов видел в **И.** прежде всего проявление внутренней силы субъекта и акцентировал момент владения своим «центром **И.**»; управления характером **И.** (упражнения на излучающие движения).

«Влучение» и «лучевосприятие» специфично и для творческой системы Ежи Гротовского, для которой характерным было, по точному замечанию Питера Брука, представление о единых «духовно-физически-эмоциональных процессах» в актерском творчестве. Физический тренинг актёра в школе Гротовского преследовал и эти цели — обучения практике интенсивного и направленного обмена внутренней энергией. Гротовский говорил также о важности полной концентрации актёра на творческом акте — в противном случае актёром будут утрачены «психические мотивы действия и особое **И.**».

Н. А. Таршис

Литература:

Гротовский. С. 3, С. 292; Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 2. С. 340–352; М. Чехов. Т. 2, С. 231–232, 239; Thomas Richards. Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche. Milan. 1993.

См. также:

Внимание сценическое, Общение, Объект внимания, Психотехника.

ИНДИВИДУАЛИЗИРОВАННЫЙ ОБРАЗ

Разновидность образа драматического персонажа, созданного драматургом или актёром. Принадлежность так называемого реалистического театра. На место героя — рупора идеи или страсти, героя — маски или героя — амплуа является персонаж, наделенный личными характером и судьбой.

Понятие **И. о.** подразумевает активность драматурга или актера в процессе индивидуализации образа. Так, особый эффект достигается от индивидуализации образа, стертого традиционным истолкованием, или транспонированием образа, заданного в иной эстетике, его последовательной индивидуализацией. Соотношение, мера индивидуализации и художественного обобщения составляют серьезную творческую проблему в театральном искусстве.

В психологическом театре **И. о.** достигает своего расцвета, чему залогом является органическое начало в создании конкретного персонажа со своей биографией, характерными свойствами, чертами характера и т. д. В других театральных системах, с иной мерой обобщения, не предполагающей перевоплощения, образ индивидуализирован не столь подробно, хотя подчас с большей заостренностью отдельных черт. Индивидуализирование образа в своем пределе выходит за эстетические рамки; с другой стороны, полное исчезновение, отрицание индивидуализации упраздняет сам феномен актерского претворения образа.

Н. А. Таршиш

См. также:

Актер, Образ, Персонаж, Характерный актер.

ИНТУИЦИЯ

От франц. intuition, от лат: intueri — вглядываться, внимательно смотреть

Англ.: intuition;

Фр.: intuition

Нем. Intuition

Предвосхищение художественного образа его создателем.

И. является одной из необходимых составляющих творчества.

Термин укоренен в психологии, философии и искусствоведении. В философии понятие **И.**, с ее сложным соотношением чувственного и рационального познания, обсуждалось, начиная с античности (Платон, Декарт, Гегель, Гуссерль, Бергсон). На рубеже XIX–XX вв. возникает направление философской мысли, противопоставляющее **И.** «недостоверному» логическому познанию (интуитивизм). Эти мотивы существенны для экзистенциализма. Для концепций интуитивизма (А. Бергсон, Н. О. Лосский, З. Фрейд и др.) характерна трактовка **И.** как скрытой в глубинах бессознательного первопричины творческого акта.

В искусстве **И.** представляет собой художественное чутье, неотъемлемое качество творчества, не сводимого к рациональным построениям. **И.** основана на творческом и личном опыте, вкусе, культурном багаже, она всегда индивидуально окрашена.

Благодаря **И.** «схватывается» целостный смысл образа и находят убедительные детали его. Нередко художественный итог отчасти неожидан для самого творца; это говорит о подспудной, подсознательной творческой работе **И.**, питающей процесс создания роли, спектакля.

В 1924 г. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» назвал главу, посвященную постановкам чеховских пьес, «Линия **И.** и чувства». Он имел в виду сильный импульс, который дала эта драматургия развитию внутренней душевной жизни актерских образов. Встреча с чеховской драматургией оказалась одной из предтеч будущей развитой актерской психотехники, во многом опирающейся на силу **И.**; цель психотехники — сознательно, активно задействовать подсознательные механизмы творчества в работе над ролью. Творческая **И.**, ее стимулирование и воплощение — в центре актерской школы Михаила Чехова. Принцип «целостного охватывания» близок

сформулированному Чеховым принципу интуитивного «ощущения целого», на котором строится актерское вдохновение.

Непосредственность акта **И.**, легкость и внезапность убедительных впечатлений, даваемых ею (причем основания возникшей убежденности остаются скрытыми), делают **И.**, наряду с воображением, неперенными спутниками творческой одаренности.

Н. А. Таршиш

Литература:

СТТ. 2014. С. 66–68; Асмус В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике. М., 1965; Восприятие и деятельность. СПб.; М., 1976; Кириллов А. А. Театр Михаила Чехова // Актерское искусство–I. С. 257–308; Палани М. Личностное знание. Пер. с англ. М., 1985; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский, Т. 1 С. 288–296; М. Чехов. Т. 2. С. 198–199.

См. также:

Воображение, Психотехника.

ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬ

Эмоциональный и этический феномен в актерском творчестве, предполагающий личностную самоотдачу в роли.

В известной степени слово **И.** — метафора, образное выражение, служащее обозначением проникновенности, душевной открытости. В этом качестве понятие **И.** (в вариантах «исповедническое начало», «исповедническое искусство») встречается в исторических и критических текстах применительно к романтизму (Е. Л. Финкельштейн), к русской актерской традиции, идущей от Мочалова к Стрепетовой, Ермоловой, Комиссаржевской (Б. В. Алперс).

И все-таки широкое хождение на правах общепринятого понятия **И.** получила в театральной критике в 1960-е гг., а не ранее, применительно к таким показательным в этом плане театральным явлениям, как творчество знаменитых актеров «нутра», как практика Первой Студии Художественного театра, как искусство Михаила Чехова. Тогда в таких случаях было принято говорить о душевном натурализме.

Именно к 1960-м гг. отечественная драматическая сцена получила в общественной ситуации сильный импульс к раскрепощению,

освобождению от официозных догм, дежурного набора коллективистских ценностей, довлеющих и *репертуару*, и самой атмосфере творчества. Общее устремление и *театров*, и их аудитории к непосредственному творческому отклику на этот импульс, возросшая ценность живой современной интонации были социально значимыми и эстетически плодотворными, стимулировали как поиск новой театральной эстетики, освоение форм *поэтического театра*, впрямую выходящего к *публике* говорить о современности «от первого лица», — так и возрождение, обновление живых начал *Системы Станиславского*, позволявшее отбросить фальшь *штампов* «правдоподобия» и выйти на сцену с реальной правдой чувств современного человека, узнаваемого, идентифицируемого в зале.

Таким образом, феномен **И.** социально и исторически обусловлен. Не случайно явление **И.** сопровождалось особой интенсивностью контакта *актера* и *зала*. Актер исповедовался *зрителю* (и исповедовал его) в выстраданных страстях, тревогах и надеждах, пережитых в едином историческом котле. Сам фактор доверительного, не трибунного и не дежурного обращения актера к зрителю, не к «массе», а к каждому современнику — «единомышленнику», — был содержательным. Объективированный образ *персонажа*, *характерность*, *перевоплощение* отходили на периферию театральных ценностей.

Исповедально играла Зинаида Славина и другие актеры влюбимовском Театре на Таганке; исповедально играли в ефремовском «Современнике»: само название театра гарантировало слияние актера со зрителем, их безраздельное взаимное доверие, основанное на единой шкале ценностей, выработанной их историческим временем.

Феномен **И.** не мог быть вечным. Расслоение и усложнение структуры отношений актера, персонажа, зрителя, эпохи было неизбежным. Пиком **И.**, по-видимому, следует считать исполнение **И.** Смоктуновским роли князя Мышкина в товстоноговском «Идиоте» (БДТ, 1957). Персонаж Достоевского, идеальный, «совершенно прекрасный человек» сфокусировал готовность сцены к экзотически доверительному обращению со *сцены*, но и обозначил предел этой тенденции. Категории абсолютной искренности, «добра», так же как критерии «свободы», «прогрессивности», с ходом исторического времени обнаружили неизбежно свою относительность и драматизм — успешно актуализированные в последовавшем театральном процессе.

Прежние единодушные и однозначность критериев стали уделом эпигонских явлений в театре, источником новых *штатпов*. Когда-то возникшая в противовес былой помпезности и официозу доверительная манера общения с залом, не выходящая за пределы обычного разговорного тона, получила кличку «бормотательный реализм», и не всегда это вызывалось лишь нетерпимостью сторонников масштабных театральных полотен.

На смену пришла сложность, философски оправданная проблемность, вновь исторически прочувствованная. С переоценкой ценностей личностное начало в игре актера, ранее выраженное в выдвигании на первый план граждански значимой исповедующей функции *артиста*, стало проявляться в интенсивности индивидуального осознания драматизма, объективной сложности существования (например, актеры в театре А. Эфроса).

Эмоциональная отдача, искренность личного «высказывания» актера в роли не вызывает сомнения в этот последующий период. Однако феномен **И.** прежде всего связывается с «шестидесятниками». По-видимому, именно цельность критериев, вера в идеал, нравственная активность актерского посыла создавали эффект **И.**, своего рода коллективной и взаимной «терапии», в которой общество нуждалось.

Н. А. Таршиц

Литература:

Алтерс, 1979. С. 46, 261; Актерское искусство—II, IV; Семеновский В. О. Правду! И ещё кроме правды... // Театр. 1975. № 7. С. 37–44; Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911. С. 195.

См. также:

Актер, Актер «нутра», Душевный натурализм, Заражение, Лиризм, Монолог, Неврастеник, Отношения актер — роль, Публичное одиночество, Самовыражение, Сопереживание

К

КАРНАВАЛ

От ит.: Carnevale m — масленица, веселье, праздник, карнавал

Англ.: carnival

Фр.: carnaval

Нем.: Karneval

Массовый народный праздник под открытым небом, сопровождающийся уличными шествиями, танцами, маскарадами, театрализованными играми и т. п. Первоначально приурочен к последней неделе перед Великим постом.

Истоки народных праздников карнавального типа восходят к языческим обычаям Римской империи. **К.** были распространены преимущественно в католических странах, прежде всего в Италии, затем во Франции, Германии и в других странах. Первым **К.** называют Венецианский **К.**, костюмированный праздник, ведущий свое происхождение от древнеримских Сатурналий. **К.** начинались с шествия по главным улицам, затем продолжались на центральной площади города. Ведущей фигурой **К.** был *шут*, возглавлявший шествие и задававший тон представлению. Все происходившее во время **К.** носило подчеркнуто игровой характер. Существенной особенностью смеховой «карнавальной культуры» М. М. Бахтин называл праздничность: «Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха».

Несмотря на множество содержащихся в нем театральных элементов — художественно оформленное *пространство*, игровое поведение участников, наличие драматургически организованных эпизодов и т. п., **К.**, в отличие от строго понимаемого *театра*, лишен важнейшего признака сценического искусства — отчетливой границы между театрализованным *действием* и *публикой*. Если театральный *спектакль* и во временном, и в пространственном отношении локализован и вписан в контекст официально упорядоченной социальной жизни, составляя относительно самостоятельную ее часть, то **К.** устраняет сам принцип социальной организации, временно

заменяя его другим, противоположным принципом. Подлинный **К.** как бы поглощает все без исключения сферы действительности, временно их преобразует, чтобы затем вернуть их в обновленном виде. Исторически **К.** порожден средневековой культурой (его классические формы созрели в Италии XIII в.) в контексте иерархически строго организованной социальной жизни при условии наличия сплоченного в единое целое «народного тела», одухотворенного единым мировоззрением. В этом смысле **К.** возможен только там, где его стихия способна вовлечь в свое действие всю обозримую социальную целостность, устанавливая на определенное время специфически игровые правила жизни.

В современной культуре **К.** вырождается в различного рода театрализованные *представления* — *шоу*, в которых дистанция между участниками праздества и *зрителями*, численно безмерно умноженными благодаря телекоммуникационным средствам, значительно возрастает, в результате чего они обособливаются друг от друга. В итоге возрастает роль организаторов празднеств, особенно *режиссера*, разрабатывающего действие по единому (чаще авторскому) *сценарию*, ориентированному на достижение художественного *эфекта*. Знаменитый **К.** в Рио-де-Жанейро, парад школ самбы, готовится в течение года, специальное жюри по итогам **К.** отмечает лучшую школу, победителю вручается денежная премия. В организации Венецианского **К.** принимают участие известные кутюрье и художники, проводится конкурс на лучшую маску. Даже в тех странах, где пытаются сохранить исконные народные традиции **К.**, как, например, в Бразилии или на Кубе, регулярно устраиваемые празднества все больше напоминают искусно организованные *зрелища* для публики, без того глубинного метафизического смысла — временно-го освобождения от господствующих социальных норм, — который был присущ классическому **К.** Элементы **К.** входят в состав таких претендующих на общезначимость форм празднеств, как демонстрации, приуроченные к какому-нибудь историческому или важному социальному событию, или Олимпийские игры, юбилей города и т. д. Наиболее яркую форму современного бытования **К.**, правда, с радикально преобразованным мировоззренческим смыслом, представляет *хэппенинг*.

В. В. Лецович

Литература:

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 9–18; *Бореев Ю. Б.* Эстетика. М., 2005. С. 343–347; *Гусев В. Е.* Карнавал // Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993. С. 108–109; *Даркевич В. П.* Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв. М., 2006. С. 283–339; *Дживелегов.* 1962. С. 43–48; *Иванов В. В.* Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973; *Колязин В. Ф.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М., 2002; *Миллер В. Ф.* Русская масленица и западно-европейский карнавал. М., 1889; *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992; *Alewyn R.* Das grosse Welttheater, Die Epoche der hofischen Feste. Berlin, 1985; *Fabre D.* Carnaval ou la fête à lénvers. 1992; *Vostell W.* Happening und Leben. Neuwied und Berlin, 1970.

См. также:

Мистерия, Шут, Хэппенинг.

КАТАРСИС

Вар.: катарзис, кафарсис, очищение

От др.— греч. *kátharsis* (κάθαρσις)

Англ.: *catharsis*

Фр.: *catharsis* или *katharsis*

Нем.: *Katharsis*

Возникшее в античной философии понятие **К.** толкуется в широком спектре смыслов: от религиозного (посвящение) до медицинского (процесс выздоровления больного). Платон в «Федоне» передает мысль Сократа о том, что подлинное очищение философа отличается от очищения обычного, воображаемого. Если использовать образ, предложенный Гераклитом, имеется в виду «очищение от грязи грязью». Нечто подобное содержится и в знаменитой формулировке Аристотеля: «*Трагедия* есть *подражание действию* <...> совершающее посредством *сострадания и страха* очищение подобных страстей».

О **К.** Аристотель говорит только одну эту фразу. Само понятие **К.**, как и *мимесиса*, кажутся Аристотелю очевидными, и особого внимания к ним в «Поэтике» не уделяется. А вот путь достижения **К.** освещен подробно — это чувства сострадания и страха.

В простом аристотелевом определении все связано воедино: подражание действию — в действии (отсюда наибольшая адекватность именно спектакля тому вселенскому «материалу», которому искусство «подражает»), действие вызывает в зрителе две стихии: сострадание герою, с которым зритель себя отождествляет, и страх за себя, оказывающегося в общечеловеческой трагической ситуации. Разрешает ситуацию, развязывает конфликт, естественно, герой трагедии, а каждый зритель проходит путь, идентичный пути трагического героя.

Понятие **К.** использовалось в последующие эпохи в смысле трагического **К.** (хотя существовали и теории, применяющие термин «очищение» к комедии). Часто встречается толкование, связывающее трагический **К.** с предстоящей гибелью героев произведения, однако это не подтверждается ни требованиями Аристотеля, ни античной трагедией. Речь может идти только о незнании или заблуждении (ошибке) героя, приводящих к напряженному конфликту, завершающемуся разрешением противоположных начал.

«**К.** — это очищение, или лучше <...> очистка, — поясняет Поль Рикёр, — центр которой находится в зрителе. Суть ее в том, что «удовольствие, свойственное» трагедии является результатом страдания и страха; следовательно, в процессе очистки боль, присутствующая этим эмоциям, преобразуется в удовольствие. <...> Диалектика внешнего и внутреннего достигает кульминации в **К.**: создаваемый в произведении, он испытывается зрителем; поэтому-то Аристотель и может включить его в определение трагедии, не посвящая ему специального анализа». Эти уровни — внешнего-внутреннего, зрителя-героя, рока-своеволия и др. — все разрешаются, отождествляются в развязке, в **К.**, т. е. исчерпываются, переходят в иное качество — внеличностное, сверхличностное.

На основе аристотелевского учения о «космическом уме-перводвигателе» строится концепция А. Ф. Лосева. Ум (Нoo) — «организующее и упорядочивающее начало», на котором зиждется античное миропонимание. Ум — это гармоничность космоса, а в произведении искусства он равен понятию прекрасного. Искусство — это постижение Ума. Процесс разрушения гармонии в человеке и преодоление этого разрушения в «блаженном самодовлении» — это и есть очищение по Аристотелю. Речь идет о качественном изменении знания путем очистительного приобщения к вселенскому Уму.

Таким образом, **К.** и содержащее его сценическое действие рассматриваются как возможность достижения высшей цели человеческого существования.

Другую принципиальную трактовку **К.** дает Л. С. Выготский, акцентируя безличность эстетических реакций, вызываемых внешним раздражителем (художественным произведением). **К.** — тот реальный общечеловеческий процесс восприятия произведения искусства, который строится на двойственности формы и содержания.

Закон эстетической реакции в аффективном разрешении двух противоположных направлений зрительского внимания. Взаимоничтожение («короткое замыкание») этих двух направлений в связке вызывает аффект — **К.** С психологической точки зрения, в **К.** происходит исчезновение индивидуального сознания. В композиции трагического (театрального) представления **К.** имеет два аспекта. Во-первых, успокоительное разрешение *нафоса* трагедии (переживание душевного возбуждения — как героем, так и зрителем).

Во-вторых, разрешение собственного *конфликта* трагедии. Раздвоение личности приводит в **К.** к обретению целостности и гармонии с миром. В. И. Иванов отмечает восстановление душевного единства в процессе экстатического безумия и трагического вдохновения, сопровождающееся раскрытием бессознательной энергии. («Дионис и прадионисийство», X; «О существе трагедии»).

Такая точка зрения уходит корнями в учение Ф. Ницше о трагедии, где, впрочем, проблема **К.** отдельно не рассматривается. Однако, когда речь идет о разрешении дионисийской стихии трагедии в аполлоновских образах и тем самым спасении личности от смерти, — подразумевается катартический процесс.

Всю многогранность аристотелевской формулировки обобщает и развивает Б. О. Костелянец: «Самый *ритм* трагедии с его нарастаниями, приостановками, поворотами и разрешениями приобщал зрителя к действию, смысл которого — в преобразовании, в «очищении» и людей и ситуаций. Сострадавая героям, зритель вместе с тем переживал происходящее на его глазах «очищение», еще более усложняющее эмоционально нравственное содержание воздействия, испытываемого им от трагического зрелища». Замкнутая *композиция* трагедии строится на противоборстве сталкивающихся сторон конфликта — на внешнем уровне и на уровне внутреннего конфликта героя. Кроме того, сложным образом взаимодействуют

герой и зритель: все *пространство* трагедии до *кульминации* направлено на преодоление героем своего заблуждения, незнания. Только в этот момент зритель отождествляется с героем и далее стремительно поднимается вместе с ним до уровня принятия Рока, вселенского знания, предначертанности, космического миропорядка. Конфликт, кажущийся неразрешимым, разрешает трагический герой, но зритель, отождествивший себя с ним, преодолевает страх и сострадание. Тогда и происходит **К**.

При наличии множества концепций **К**. философы пытаются определить то, на что лишь намекал Платон, а именно — философский **К**.: «**К**., философское очищение — это уникальная захваченность человеческого существа, когда оно натянуто как струна в неотступной решимости в мужественной готовности расстаться со всем, кроме своей собранной простоты, а это значит — вернуться к истине и хранить ее» (В. В. Библихин).

Для понимания **К**. в XX в. характерно ощущение прорыва к истине, к пониманию первоначал, к отказу от личностного начала и обретению общечеловеческой целостности. Можно говорить по крайней мере о двух типах **К**. Если зрительский **К**. — процесс восприятия произведения — не вызывает особых споров, то наличие творческого **К**. — процесса воспроизведения, творения — оспаривается. И все же создание художественной (или научной) формы сопряжено с тем же катартическим процессом, что и зрительский **К**., но ограниченными моментами возникновения замысла и завершения формы, когда также происходит взаимоуничтожение формы и содержания.

В полемике с Аристотелем формулирует свою театральную концепцию Б. Брехт, отказываясь от катартической основы античной трагедии. Там, в «*аристотелевской драме*», очищение происходит благодаря своеобразному психическому акту *вживания* зрителя в судьбы и переживания лиц, воспроизводимых на *сцене* актером.

В *эпическом театре* господствует «трезвое, критическое, отталкивающееся от реальных жизненных трудностей восприятие зрителя», не предусматривающее **К**.

В. И. Максимов

Литература:

КЛЭ; Словарь античности. М., 1989; Павис;. *Аристотель*. Соч.: В 4-х т. Т. 4. М., 1983; Аристотель и античная литература. М., 1978; Ар-

кель и др. Катарсическая природа сознания: от ритуала к синтезу // Ступени. 1991. № 3; Бибихин В. В. Язык философии. М., 1993; Брехт. Т. 5/2; Выготский Л. Психология искусства. М., 1968; Карсавин Л. П. Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М., 1992; Костелянец; Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4. 1975; Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965; Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4-х т. Т. 2. М., 1986; Максимов В. И. «Поэтика» Аристотеля // Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. СПб., 2014. С. 11–15. Максимов В. И. Теория катарсиса в IV веке до н.э. и в XX веке // Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учебное пособие. СПб., 2014. С. 182–191, 240–256; Рабинович Е. Г. «Безвредная радость»: О трагическом катарсисе у Аристотеля // Mathesis. М., 1991; Флоренская Т. А. Катарсис как осознание // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. Т. 2. Тбилиси, 1978; Шингаров Г. Х. Катарсис и его психофизиологические механизмы // Философские проблемы культуры и искусства. М., 1986; Катарсис: Метаморфозы трагического сознания / Сост. В. П. Шестаков. СПб., 2007; Barrucand D. La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe. P., 1970; Jauss H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1. München, 1977; Duggan M., Grainger R. Imagination, Identification and Catharsis in Theatre and Therapy. Jessica Kingsley, 1997; Библ. в кн.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4. М., 1975. С. 7.

См. также:

Античный театр, Древнегреческий театр, Музыкально-синтетическая концепция, Сострадание и страх, Трагическое.

КОЛОМБИНА

Ит. Colombina (женское имя, от colomba — голубка)

Англ.: Colombina; Columbine

Фр.: Colombine

Нем.: Colombina

Маска комедии дель арте, представляющая собой комедийный образ ловкой служанки, обобщенный, как и другие маски.

Маска **К.** появилась как производная маски Фантески — служанки, в свою очередь возникшей как женский аналог маски Дзанни (Фантеску называли «Арлекином в юбке»). С течением времени, с опытом выступлений перед французской публикой (после появления итальянских актеров в Париже и организации там Театра Ита-

льянской Комедии), образ Фантески развивался, и постепенно из него образовалось две маски: старшая и младшая Фантески. Вторая и получила имя **К**. В отличие от старшей служанки, **К**, как правило, не замужем, и, соответственно своему возлюбленному Дзанни, активно участвует в развитии любовной *интриги*.

Первой исполнительницей маски **К** была Тереза Бьянколелли, старшая в актерской династии, давшей *театру* нескольких Коломбин. Собственно и наименование маске дала Тереза Бьянколелли, для которой голуби имели особое значение (сохранилась картина, изображающая актрису с корзиной в руках, в корзине сидят две голубки). Родившаяся в 1560 году, маска **К** продолжала жить на *сцене* и после того, как комедия дель арте перестала существовать как таковая. Имя и образ **К** используются итальянскими диалектальными и литературными театрами последующих столетий вплоть до сегодняшних дней. Кроме того, **К** присутствует в *пьесах* французских драматургов, писавших для Театра Итальянской Комедии (Ж.-Ф. Реньяр, П. Мариво).

Постепенно *персонаж К* эволюционировал от маски кокетливой служанки до обобщенного образа женственности. **К** в «Балаганчике» Блока оказывается символом этого глобального обобщения. Именно такой образ **К** вызывал интерес у художников рубежа XIX–XX вв. (В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров). В XX в. этот образ утвердился и стал формульным, возникая в русской и европейской *драматургии*, драматическом театре, балете.

Д. Д. Кумукова

Литература:

Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия. Л., 1973. С. 73–92; Дживелегов, 1962; Миклашевский; Мокульский С. С. Судьба комедии масок в буржуазном театре // Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена и ГИНП. Т. 2. Вып. 1. Л., 1936; Молодцова М. М. Карло Гольдони: Очерк творчества. СПб., 2009. С. 49–51; Молодцова; Молодцова М. М. Некоторые историко-критические суждения театроведов XX века о комедии дель арте // Театрон: Научный альманах. 2010. № 1(5). С. 21–43; Apollonio M. Storia del teatro italiano. 2 ed. Firenze, 1982; De Marinis M. Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. Roma, 2003; Taviani F., Schino M. Il segreto della commedia dell'arte. Firenze, 1982.

См. также:

Арлекин, Бригелла, Комедия дель арте, Маска, Маски комедии дель арте, Панталоне.

КОМЕДИЯ

От лат. *comœdia*, из греч. κωμῳδία (*comōidia*); от κῶμος «весёлое шествие» и ᾠδή «песня»

Англ.: *comedy*

Фр.: *comédie*

Нем.: *Komödie*

Один из основных *жанров* в *драматургии* и сценическом искусстве, в котором действие, коллизии и характеры трактованы в формах смешного или проникнуты *комическим*.

По определению Аристотеля, **К.** — это «воспроизведение сравнительно худших людей» (в отличие от *трагедии*, изображающей *характеры* благородные), но не «в смысле полной порочности», но в смешном виде.

Истоки **К.** восходят к обрядовым играм древности, которые, постепенно усложняясь и обретя *фабулу*, со временем стали частью общественных празднеств и вошли в состав театральных *представлений*. **К.** античная имела стихотворную форму и прошла три стадии: древняя, средняя и новая аттическая. «Отцом» **К.** называют Аристофана, создателя общественно-политической сатирической **К.**, в творчестве которого оформилась и достигла классических высот древняя аттическая **К.** Аристофан оказал огромное влияние на развитие греческой, а потом и римской **К.** В средневековой Европе греческая и римская **К.** оказались в забвении, хотя смеховое начало присутствовало в религиозных жанрах в виде шутовских *персонажей*, участвовавших в комических *сценках*. Принципы античной **К.** возродились в европейской **К.** эпохи Позднего Возрождения и в **К.** классицизма.

С самого начала **К.**, в отличие от трагедии, строилась на вымышленных, а не на мифологических сюжетах, и долгое время **К.** называлось произведение, полярное трагедии, с обязательным счастливым концом. Вплоть до *классицизма* **К.** считалась «низким» жанром, так как, в противоположность трагедии, изображала будничную прозаическую жизнь рядовых людей, избегала моментов, вызывающих со-

страдание, ее конечной целью был смех зрителей. В ходе эволюции эти общие положения и частные правила менялись и дополнялись театральной практикой, отступавшей от античной теории жанров. В разных странах возникали свои устойчивые варианты **К.**: ученая **К.** XVI (Ариосто, Макиавелли), итальянская **К.** масок, испанская **К.** «*плаща и шпаги*» (Лопе де Вега, Тирсо де Молина Кальдерон), «высокая **К.**» французского классицизма. Особое место в истории театра занимают **К.** Шекспира, сближающие комическое и *драматическое*, сочетающие насмешку с жизнерадостным весельем.

«Отцом» всей новой европейской **К.** стал Ж.-Б. Мольер. У Мольера **К.** перестает быть «низким» жанром, его *пьесы* получают название «высокой комедии». Творчество Мольера подготовило почву для развития сатирической комедиографии XVIII века (А.-Р. Лесаж, П. Бомарше, Г.-Э. Лессинг, Г. Филдинг, Р. Шеридан). В России становление **К.** совершилось во второй половине XVIII века (Я. Княжнин, В. Капнист, И. Крылов, Д. Фонвизин). В XIX веке были созданы высокие образцы русской социальной сатиры — «Горе от ума». А. Грибоедова, «Ревизор» Н. Гоголя, «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Они отвечали принципам «высокой комедии», которая, по словам Пушкина, «не основана единственно на смехе, но и на развитии характеров и нередко близко подходит к трагедии».

С конца XIX и особенно в XX в. доминирующее положение завоевала *трагикомедия* — как в зарубежном (Б. Шоу, Б. Брехт, Л. Пиранделло, Ф. Дюрренматт), так и русском театре (М. Булгаков, Н. Эрдман, И. Бабель, А. Вампилов). Исследователи считают, что генетически современная трагикомедия восходит к пьесам Чехова. Соединяя в себе трагедию и комедию, трагикомедия в то же время как бы «отчуждается» от «чистоты» ее составляющих. В комедийном театре XX в., наряду с трагикомедией, представлены и другие жанровые разновидности; «**К.** идей» (Б. Шоу), «черная **К.**» (Ж. Жироду, Ж. Ануй), «**К.** абсурда» (Э. Ионеско, С. Беккет), *пародии*.

Интенсивное развитие **К.**, ломка жанровых канонов, межжанровый синтез и взаимодействие — все это интенсифицирует споры об атрибуции жанра **К.**, споры, которые велись испокон века. Известно, что Аристотель называл **К.** шуточную поэму «Маргит», а поэма Данте носит название «Божественная комедия». Английский критик и писатель С.-Т. Кольридж предлагал найти новое наименование для

К. Шекспира, не вписывающихся в канонические жанровые рамки **К.** А. Островский именовал **К.** пьесы «Таланты и поклонники» и «Без вины виноватые», весьма драматичные по содержанию. Не поддавалась строгой жанровой регламентации и новаторская драматургия А. Чехова. Современные исследователи, основываясь на многоликости **К.** в XX веке, нередко высказывают мнение, что правильнее говорить не о жанре, а о жанровых разновидностях.

К., в отличие от традиционной трагедии, остается живым и постоянно обновляющимся жанром, сохраняющим при этом устойчивую определенность жанра. Искусство **К.** включает самые разные формы и степени комического, использует испытанные приемы и средства смеховой культуры, что порождает как огромное разнообразие жанровых модификаций, так и множество внутрижанровых классификаций. Не существует ни одной классификации, которая была бы бесспорной и убедительной для всех. **К.** классифицируют по типу комического, по отношению автора к предмету осмеяния, по характеру смеха, по интенсивности критики, по способу организации действия. Самой распространенной и принятой в качестве «рабочей» является классификация по тематическому принципу: бытовая, лирическая, сатирическая, героическая, публицистическая.

В. М. Миронова

Литература:

Алперс Б. В. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967; Античная комедия. М., 1997; *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004. С. 332–391; *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1998.; *Волькенштейн В. М.* Драматургия. М., 1969. С. 158–174; *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века. М., 2006; *Молодцова М.; Пропт В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976; *Фрейденберг С.* 282–300; *Фролов В. В.* Судьбы жанров: Анализы драматических жанров в России XX века. М., 1979. С. 248–282, 306–335; *Фролов В. В.* Муза пламенной сатиры. Очерки советской комедиографии (1918–1986). М., 1986; *Штейн А. Л.* Веселое искусство комедии. М., 1990; *Ярхо В. Н.* У истоков европейской комедии. М., 1979; *Ярхо В. Н.* Древнегреческая литература. Т. 3. Греческая и греко-римская комедия. М., 2002; *Corrigan R. W.* ed. Comedy meaning and form. San Francisco. Chandler. 1965; *Guthke K. S.* Modern tragicomedy. N.Y. 1966; *Issacharoff M.* Le Discours comique. Corti. Paris, 1988.

См. также:

Арлекинада, Водевиль, Гротеск, Комедия дель арте, Комедия плаща и шпаги, Комедия-балет, Мистерия, Фарс.

КОМИЧЕСКОЕ

От греч.: κωμικός «смешной»

Англ.: comedic, comic

Фр.: comique

Нем.: Komischen, das Komische

Эстетическая категория, трудно отделимая от целого ряда понятий: смешное, гротескное, сатирическое, саркастическое, юмористическое, фарсовое, игра и др. Большинство определений **К.**, во всяком случае тех, которые связаны с античной традицией, отмечают подражание некоему негативному явлению, но не в катастрофическом разрешении, а в его осмеянии. **К.**, по Аристотелю, часть безобразного, в том смысле, что комедия подражает людям худшим не во всей их подлости. «Смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное; так, чтобы недалеко ходить за примером, смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли». (Аристотель.) Часть «Поэтики», посвященная комедии и комическому, оказалась утраченной. В позднейшем толковании «Поэтики» указывается на очищение в комедии посредством удовольствия и смеха, а не сострадания и страха как в трагедии («Коаленовский трактат»). Очевидно, **К.** подразумевает некую искаженную, «перевернутую» ситуацию, которая не требует вхождения в нее зрителя (как в трагическом), а наоборот всячески отстраняет его. Наиболее сложен вопрос разрешения **К.**, т. е. восстановления «нормальной» ситуации. Классическое определение смеха, данное И. Кантом в «Критике способности суждения», не дает однозначного ответа на этот вопрос: «Смех — это аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто». В «Эстетике» Г. В. Ф. Гегеля отмечается, что **К.** подтверждает правомерность мироустройства и крушение негативного явления. Ф. Ницше связывает **К.** с дионисийским и определяет его «как художественное освобождение от отвращения, вызываемого нелепым». Для европейской традиции характерно противопоставление **К.** трагическому. Характерный пример — марксово определение смены исторических эпох, происходящее в два этапа: трагическое крушение и комическое прощание с прошлым. Однако

в отличие от трагического, **К.** присутствует в эстетике любой мировой культуры, что говорит о всеобщности этого понятия.

На рубеже XIX–XX вв. **К.** посвятил специальное исследование А. Бергсон. Его книга «Смех» (1900) повлияла на все последующие концепции **К.** и на эстетические воззрения многих режиссеров. Бергсон утверждает, что **К.** всегда связано с изображением человека или подражанием человеку. В отличие от трагического, **К.** бессознательно (комический герой не осознает себя). По тому же противопоставлению **К.** устраняет «стремление к обособленности» героя (и, следовательно, зрителя). Важнейшим критерием **К.** является, по Бергсону, перенесение свойств механизма на человека, овеществление личности — «механическое, наложенное на живое»: «Будет комическим всякий распорядок действий и событий, который дает нам внедренные друг в друга иллюзии жизни и ясное впечатление о механическом устройстве». Я. Мукаржовский, отмечая невозможность единой формулы **К.**, выводит из теории Бергсона его общее свойство, а именно — «противопоставление двух смысловых связей, в свете которых рассматривается данная реальность». **К.** свойственно явлениям, возбуждающим смех, но смех является не признаком **К.**, а лишь симптомом (т. к. **К.** — эстетическая категория, а не психологическая). Л. С. Выготский видит двойственность **К.** в утверждении общепринятых норм и нарушении их. Обобщая эти высказывания, можно определить **К.** как нарушение нормы, гиперболизацию негативного качества при обязательном отсутствии тождества комического героя и зрителя и при обязательном восстановлении естественной нормы положения или характера.

В. И. Максимов

Литература:

КЛЭ; Павис; *Бартошевич А. В.* Комическое у Шекспира. М., 1975; *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; *Бергсон А.* Смех. М., 1992; *Борев Ю. Б.* Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира. М., 1970; *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4-х т. Т. 3. М., 1971. С. 578–582; *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 2. М., 1994; *Максимов В. И.* Комическое у Фейдо и пути развития комедии в XX веке // *Максимов В. И.* Театр. Рокко. Символизм. Модерн. Постмодернизм. СПб., 2013. С. 141–153; *Мочульский К.* Техника комического у Гоцци // Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем

апельсинам», 1914–1916: В 2 т. Т. 2. СПб., 2014. С. 460-477; *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике истории искусства. М., 1994; *Ницше Ф.* Сочинения: В 2-х т. Т. 1. М., 1990; *Пинский Л. Е.* Магистральный сюжет. М., 1989; *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. СПб., 1997; *Corvin M.* Dictionnaire encyclopédique du Théâtre. P. 1991.

См. также:

Античный театр, Древнегреческий театр, Маска.

КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ

От лат. *compositio* — сочинение, составление, соединение, связь

Англ. : *composition of performance*

Фр.: *composition du spectacle*

Нем.: *Zusammensetzung des Spiels*

Построение спектакля, связанное с развитием драматического действия, совокупность частей спектакля, следующих друг за другом во времени и *пространстве* и соотношение их между собой и с целым. В качестве таких частей могут выступать, например, *явления, сцены, акты, эпизоды* спектакля. Они сходны с аристотелевскими «составляющими» частями *трагедии*. Это части, на которые спектакль делится «по объему».

Тип **К.** обусловлен особенностями художественного мышления ее создателя. Для режиссера с аналитическим типом мышления органично создание художественного мира с аналитически-повествовательным развертыванием явлений и, соответственно, с **К. с.**, подчиняющейся, прежде всего, причинно-следственным связям. Здесь каждая часть является прямым следствием предыдущей и непосредственной причиной следующей. Происходит непрерывное последовательное перетекание одной части в другую и т. д. И действие движется вдоль фабулы. Этот тип **К. с.** характерен для театра режиссера-повествователя, в качестве классического представителя которого можно назвать *театр* К. С. Станиславского.

Такие **К.** наблюдаются не только в спектаклях, состоящих из *актов (действий, частей)* и имеющих сквозную единую *фабулу* (в понимании Б. В. Томашевского, т. е. совокупность связанных между собой событий, о которых сообщается в произведении), но и в многочисленных бесфабульных спектаклях. Они могут быть созданы на основе нескольких литературных произведений или содержать временные

инверсии, вставки снов, воспоминаний и т. д. Но дело здесь решает не многозначность спектаклей и не отсутствие последовательной цепи *событий*. Режиссер-повествователь, создавая и бесфабульную **К.**, соединяет ее части с помощью причинно-следственных связей.

Для другого типа **К.** характерен *ассоциативно-монтажный* способ организации. Здесь связи причины и следствия не имеют существенного значения. Эта **К.** представляет мир в виде множества сосуществующих явлений, соотнесенных между собой. Она получает свое завершение и определенность по мере того, как *зритель* обнаруживает композиционные связи, ассоциативно монтируя между собой относительно завершенные и автономные части. Ассоциативные соотнесения не только соседних частей, но и разнесенных во времени собирают части в «блоки» — мотивы, голоса, партии. В свою очередь, эти блоки также ассоциативно соединяются зрителем между собой и т. д. Образование **К.**, движение действия и становление содержания спектакля происходят вне или поверх фабулы, даже если она есть, в процессе взаимодействия многочисленных ассоциативных полей, возникающих благодаря ассоциативным связям разнообразных частей **К.** **К.** этого типа, характерная для *поэтического театра*, возникает и в том случае, если *режиссер* берет пьесу, состоящую не из *эпизодов*, а из актов. Например, в мейерхольдовском «Лесе» акт Островского оказался расчлененным на эпизоды. При этом, хотя события следовали в соответствии с фабулой и событийная связь сохранялась, не она определяла содержание спектакля, а те ассоциативные связи, которые возникали между частями спектакля.

О. Н. Мальцева

Литература:

Барбой Ю. М. Композиция // Введение в театроведение: Учебное пособие. СПб., 2011. С. 277–284; *Барбой Ю. М.* К теории театра. СПб., 2008. С. 175–180; *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л., 1988; *Громов П. П.* Ансамбль и стиль спектакля // Герой и время. Л., 1961. С. 263–293; *Громов П. П.* Ранняя режиссура Мейерхольда // *Громов*. С. 13–17; *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М., 2013. С. 135–184; *Марков П. А.* Письмо о Мейерхольде // *Марков*, Т. 2. С. 59–75; Режиссер Мейерхольд. С. 301–319; *Соколова Е. В.* Актер в театре Е. Б. Вахтангова // Актерское искусство — IV. С. 8–66.

См. также:

Ассоциативный монтаж, Поэтический театр

КОНСТРУКТИВИЗМ

От лат. constructio — построение

Англ.: constructivism

Франц.: constructivisme

Нем.: Konstruktivismus; Neue Sachlichkeit (im Bühnebild)

К. — театральный метод, получивший развитие в СССР в первой половине 1920-х гг.

Понятие было перенесено из сферы изобразительных искусств. Направление начало формироваться в середине 1910-х гг. из идей кубизма, футуризма, прежде всего в творчестве В. Татлина, в архитектуре выразилась как поздняя «конструктивная» стадия стиля «модерн». После революции **К.** выделился в особое художественное направление, поверявшее эстетическую ценность произведения его функциональной целесообразностью и практичностью использованного материала. Направление было провозглашено в марте 1921 г. с образованием в ИНХУКе «Рабочей группы конструктивистов» (А. Ган, А. Родченко, В. Степанова, К. Медунецкий, К. Иогансон, братья Г. и В. Стенберги). Художники этого направления работали на стыке искусств. В качестве эстетических выдвигались критерии простоты, утилитарности, целесообразности предметного мира, отказ от станковой живописи, стремление к инженеризму. **К.** отражал стремление к новым материалам: металлу, бетону, стеклу, использовал в своих композициях неизменное по виду дерево. Трёхмерность применялась к абстрактным, беспредметным конструкциям. Осуществлялись попытки создания движущихся конструкций. Эстетика раннего конструктивизма шла от ажурной конструкции и от движущихся механизмов, соединяла в себе пространственность и динамику. В РСФСР из нескольких течений (эксперименты с пространством и ритмом; чистое искусство; социальная и производственная ориентация) определяющим оказалось последнее (А. Родченко, В. Степанова, В. Татлин). Провозглашалась идея «производственного искусства», внедрения искусства в реальную жизнь. Вторая половина 1920-х гг. отмечена тенденцией **К.** в направлении утилитарного «продуктивизма», развития «производственного искусства»

(теоретики О. Брик, Б. Кушнер, Б. Арватов). «Международная группа конструктивистов» была провозглашена в мае 1922 г. на конгрессе в Дюссельдорфе и объединила художников из Нидерландов, Румынии, Швейцарии, стран Скандинавии и Германии. Аналогичные течения в 1920-е гг. развивались в Польше, Чехии. В сентябре 1922 г. был выпущен «Манифест Международного конструктивизма». Позднее в Европе понятие **К.** стало употребляться расширительно, для обозначения направлений, опирающихся на техницизм: геометрическая абстракция, оп-арт, кинетическое искусство, минимализм.

К. как театральная метод предполагал расширение феномена искусства в традиционном понимании, создание в сценическом действии новой реальности, осуществление актёрской «работы», не повторяющей и не отражающей действительность, с высокой степенью абстрактности изобразительного, сюжетного и игрового ряда. Этот метод — через демонтаж существующей театральной структуры — подверг анализу природу и законы её слагаемых и синтезировал их на принципиально новом уровне.

Конструктивистский метод предполагал создание утилитарного *пространства* для *игры актёров* — не обладающей собственной образностью «установки» инженерного порядка, сценического *«станка»*, отказ от индивидуального *грима* и *костюма* актёра. Установка сконструирована из *«вещей»*, *«вещественное оформление»* бессюжетно, отличается целесообразностью, имеет прикладной характер по отношению к работе актёра. **«К.** победил *бутафорию*, декоративность, живописность и архитектурность. На сцене восторжествовала машина» (Н. М. Тарабукин). В начале 20-х гг. говорилось о конструктивистском сценическом *«станке»* с актёрами на нем как о такой машине, «которая уже не машина, не бутафория, а некий живой организм» (М. Б. Загорский). Присущий **К.** «инженеризм» можно считать основой стилистики (связанной с *экспрессионизмом* в советском театре), а сюжетную *беспредметность*, абстрактность эстетическим законом образной композиции конструктивистского спектакля. Конструктивистский *спектакль* не связан с пространством *театрального здания* и, в идеале, мог бы разыгрываться в условиях повседневной жизни или в промышленной среде (здесь в теории строгого **К.** обнаруживается влияние идей *символизма*, *футуризма*, теории *«творческого театра»* с его ориентацией на массовое непрофессиональное синтетическое творчество).

На практике в русском профессиональном театре **К.** утверждался прежде всего в границах искусства, в связи с развитием *режиссуры*, — трансформацией идей стилизации, традиционализма, эволюцией актёрского искусства, идей *сценографии* и т. п. В историю вошли премьеры первых спектаклей, созданных в методе **К.**: 25 апреля 1922 г. — «Великодушный рогоносец» в Театре Актера (режиссер В. Мейерхольд, художник Л. Попова); 24 ноября 1922 г. — «Смерть Тарелкина» в Театре ГИТИС (режиссер В. Мейерхольд, художник В. Степанова); 4 марта 1923 г. — «Земля дыбом» в театре В. Мейерхольда (режиссер В. Мейерхольд, художник Л. Попова); 16 июня 1923 г. — «Лисистрата» Аристофана (русский текст Д. Смолина) в Музыкальной студии МХТ (музыка Р. Глиэра, руководитель постановки В. И. Немирович-Данченко, режиссер Л. В. Баратов, художник И. Рабинович); 7 ноября 1923 г. — «Озеро Люль» в Театре Революции (режиссер В. Мейерхольд, художник В. Шестаков); 6 декабря 1923 г. — «Человек, который был Четвергом» в Камерном театре (режиссер А. Таиров, художник А. Веснин). Спектаклем-манифестом **К.** был «Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда, хотя его поэтика не укладывалась в рамки ортодоксального **К.** Характерными для этого метода в спектакле были «алгебраическая оголенность, почти “научный” анализ любви — ревности» (В. Блюм); беспредметное пространство, оживавшее театральным смыслом только в момент *обыгрывания* его актёром (вращение колёс обыгрывалось в сцене ревности, лестницы помогали *актрисе* передать трудность бегства от нападения и т. д.); *игра* актёров, создававших невербальные многофигурные динамические композиции, а не индивидуальные *характеры* в фабульном действии. Не конкретизировались в спектакле жизненные реалии — время и место действия, возраст, характеры *персонажей*, не было психологической мотивировки *драматических событий*. В театре Мейерхольда конструктивистская система сочеталась с актёрской системой — *Биомеханикой*. Г. В. Титова утверждает, что предметом и целью театрального конструктивизма Мейерхольда был актёр. Уничтожив сюжетную содержательность пространства спектакля, сделав его динамическим и трансформирующимся, **К.** утверждал новый язык театрального действия, в котором игровое начало, развитое иногда до степени *циркизации*, вытесняло литературность и жизнеподобие.

Конструктивистский метод связан с идеей самоценной театральности, с выявленным для зрителя творческим мастерством (актеров, режиссера, художника), с рефлексией по поводу «сделанности» и архитектоники сценического произведения — эти стороны театральной формы можно отнести к содержательной стороне конструктивистского произведения.

В конструктивистской критике можно встретить определение спектакля «как некоей живой био-технической конструкции, оторванной от панорамно-живописного ящика сцены (только пользующей ее площадку) и отрицающей все моменты разрешения спектаклей в плане эмоций и зрелищных впечатлений от станковой (плоской) картины», спектакля, в котором молодая школа русского театра строит сценическую игру «в целом на основе композиции, законченной конструкции трехмерных объемов, от живых рабочих мускульных рефлексов человеческого тела до столь же живой технической связи и пропорций их с прочими предметами игры, вне всяких условий канонов мистической “красоты в себе”, красоты чисто отвлеченного созерцания» (Э. Бескин).

Н. М. Тарабукин связывал конструктивные установки с принципом «вещественного» оформления сцены. По мнению исследователя, «для конструктивизма проблема пространства как проблема образа, идейно оправданного и внешне выраженного, не существует. <...> **К.** на сцене сооружает «установку» для игры». Тарабукин разделяет **К.** с архитектурностью (в профессиональном театре второй половины 1920-х гг. вытеснявшей ранний **К.**), так как она являлась не вещественным, а «зрительным», «пространственным» оформлением сцены, решающим проблемы стилистического единства и выразительности, создающим «постановку игры» (там же).

К. воспринимался Левым фронтом как направление, наиболее соответствующее потребностям нового демократического зрителя, сыграл значительную роль в признании структурообразующих элементов и принципов *условного театра*, таких как *монтаж действия*, эксцентрика, в утверждении роли *режиссёра* — *драматурга* и *автора спектакля*.

В узком смысле к **К.** относят образцы театрально-декорационного искусства, в которых конструктивистские приёмы решения пространства спектакля не всегда сочетаются с другими аспектами **К.** как театрального метода (определяющего тип действия, спо-

соб актёрской игры). Так, для «Человека, который был Четвергом» в МКТ Веснин создал обобщенный урбанистический образ с каркасными конструкциями, фермами, консолями, лифтами, движущимися тротуарами, подъемными мостовыми переходами, пандусами, технологическими динамическими элементами (вращающимися колесами, как и Л. Попова в «Великодушном рогоносце»). Зритель видел действие, происходившее как бы в современном конструктивистском архитектурном сооружении, однако способ актёрской игры и традиционная композиция сюжетного действия сохранились. Внешние признаки конструктивистской формы, впоследствии ставшие эмблематическим изображением эпохи 1920-х гг., — простые, откровенно выявленные геометрические формы с подчеркнутым преобладанием «эстетики прямого угла», статические, уравновешенные композиции; использование реальных фактур дерева, железа, холста; монтажность; отказ от изображения интерьера, замена мебели функциональными кубами и плоскостями; подчёркивание объёмов пространства, обыгрывание верхних, задних и боковых планов сценического пространства; локальные цвета; трансформация элементов декорации.

Ориентация конструктивистского метода на *обыгрывание* декорации и действительную функциональность сценического пространства сыграла решающую роль в развитии искусства *сценографии*. «В конструктивистских декорациях начала 20-х годов художники создавали образы города будущего, нового быта, урбанизированной и механизированной эстетики. Попав на сцену, новейшие конструкции и бытовые вещи приобрели новое качество и вернулись в жизнь (в строительство и производство) уже как элементы новой художественной культуры, ибо в театре эти сугубо утилитарные элементы воспринимались эстетически (как “образ” эпохи)» (С. О. Хан-Магомедов).

Н. В. Песочинский

Литература:

Березкин В. И. Художники-конструктивисты в спектаклях Всеволода Мейерхольда // *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Мастера. М., 2002; *Гвоздев А. А.* Художник в театре. Л.; М., 1931; Декларация конструктивистов // *Леф.* 1925. № 3. С. 142–143; *Мейерхольд Ч. 2.* С. 47, 51, 52, 497; *Михайлова А. А.* Мейерхольд и художники. М., 1995; О театре. Тверь, 1922; *Тарабукин Н. М.* Зрительное оформление в ГосТИМе // *Та-*

рабукин Н. М. О Мейерхольде. М., 1998. С. 63–75; Титова. С. 231; Титова Г. В. Мейерхольд и художник // Мейерхольд. К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 101–114; Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996; Hoover Marjorie L. Meyerhold and his Set Designers. 1988.

См. также:

Биомеханика, Игровая площадка, Сценография, Творческий театр

КОНФЛИКТ

От лат. Conflictus (столкновение, борьба, бой)

Англ.: Conflict

Фр.: Conflit

Нем.: Konflikt

Драматическая категория, в основе которой лежит принцип антитезы, противопоставления, борьбы, являющейся движущей силой действия.

К. динамичен и представляет собой развивающуюся систему противоречий. В ходе противостояния и взаимодействия «сторон», развития и изменения ситуации их цели, намерения, нравственная самооценка героев иногда меняются на противоположную.

«Поэтика» Аристотеля не знает понятия **К.** Однако уже в античной драме изначальная коллизия становится источником утверждения противоположных ценностей («Антигона» Софокла), внутреннего разлада («Медея» Эврипида). Если коллизия оказывается не проявленными в активном действии-поступке формой противоречия и источником **К.**, то **К.** — открытое осуществление коллизии в форме борьбы, представленной как единый и законченный процесс. В классической драме «**К.** знаменует собой высшую ступень проявления драматических противоречий» и возникает «в силу решения героя» (В. Сахновский-Панкеев).

Основоположником теории **К.** выступил Г.-В.-Ф. Гегель в «Лекциях по эстетике». Согласно Гегелю **К.** проявляется в столкновении героев, которыми владеют антагонистические, враждебные друг другу цели. Двигателем действия является борьба целей, заканчивающаяся катастрофой и примирением. Противоречия являются формой развития мирового духа. А потому «бороться друг с другом должны интересы идеального характера», которые в силу своей правомерности и разумности «являются всеобщими и вечными силами

духовного существования». Итогом не может являться победа одной из сторон. В финале *трагедии* «над каждой из борющихся сил <...> одерживает победу сила, возвышающаяся над ними — и не формально, а содержательно их превосходящая (Б. О. Костелянец).

П. Павис утверждает, что **К.** в более широком значении слова «является результатом столкновения антагонистических сил драмы — двух или нескольких *персонажей*, мировоззрений или различных позиций в одной и той же ситуации». Павис типологизует **К.** по характеристике сил, вступающих в форму **К.** **К.** может приобрести душевный разлад (трагедии Ж. Расина), противостояние индивидуума и социума (трагедии Ф. Шиллера), волевые индивидуалистические устремления и космический миропорядок (античная трагедия), «нравственная или метафизическая борьба человека против какого-либо принципа или желание, превосходящее его возможности (бог, абсурд, идеал, преодоление самого себя и т. д.)».

В *аналитических драмах* Г. Ибсена или *пьесах-дискуссиях* Б. Шоу **К.** зачастую выражен в форме дискуссии, открытого противопоставления позиций, мнений. По словам Б. Шоу, «в новых пьесах драматический **К.** строится не вокруг вульгарных склонностей человека <...>, а вокруг столкновения различных идеалов». В ибсеновской «*драме сознания*» источником **К.** становятся «не чувства и не социальные нормы, но миропонимание». Например, в «Гедде Габлер» «сверхчеловеческая» установка *героини*, ее требования и ожидания не соответствуют ходу жизни, поступкам окружающих.

К. не всегда подразумевает прямое столкновение героев или позиций. Б. О. Костелянец, анализируя «Короля Лира», пишет об опосредованности **К.** в трагедии Шекспира, композиционном контрапункте событий. Противоборство Эдмунда и Эдгара, Корделии и сестёр, «нарастающее в процессе всего действия, имеет скрытый, неявный характер», «персонажи, сюжетно и идейно связанные, могут конфликтовать опосредованно, а *сцены* в пределах *актов*, следующие одна за другой, противоборствуют кричаще».

В драматургии XX в. зачастую отсутствует система оппозиций, осознаваемых и выстраиваемых героями. Трагическая противоречивость бытия не всегда выражена в форме поступка. Развитие коллизии может и не привести к активному противопоставлению героев, «сшибке характеров». По словам Ю. М. Барбоя, «ни “Прометей прикованный”, ни “Три сестры”, ни “В ожидании Годо” не держатся дра-

матическим конфликтом, как его не трактуй. Зато держатся сложным противопоставлением лиц или группы лиц, попадающих в одну и ту же ситуацию, побуждающую их выбирать свое поведение и в конечном итоге себя и свою судьбу, — между собой и с другими, чаще всего безличными силами, которые вовсе не отличаются субъективной волей, направленной против героев».

«Убиение» драмы (по словам В. А. Сахновского-Панкеева) М. Метерлинком и Л. Андреевым, «паралич» драматической активности свёл на нет и понятие **К.** *Символистская* драма выводит противоречия в метафизический план. В этой драме развернут не **К.**, а механизм воплощения судьбы, в свершении которой человек не принимает участия и не осознает своей роли («Слепые» и «Непрошенная» М. Метерлинка, «Жизнь человека» Л. Андреева). В *абсурдистской* драме человек становится объектом воздействия или реализации авторитарной языковой стихии («Лысая певичка»).

Т. С. Джурова

Литература:

Павис; Владимиров С. В. Действие в драме. СПб., 2007. С. 24–78; *Гегель Г.-Ф.-В.* Эстетика; *Костелянец, С.* 129; *Костелянец Б. О.* Свобода и зло. Самоочищение и пресечение зла силой. СПб., 1999. С. 32, 33; *Левитан О.* Ибсен и Чехов. К проблеме драматургического конфликта // Ибсен. Стриндберг. Чехов: Сб-к. ст. М., 2007. С. 131–133; *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учебное пособие. СПб., 2014. С. 226–256; *Сахновский-Панкеев С.* 40–41; *Шоу Б.* Квинтэссенция ибсенизма // *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1969. С. 69.

См. также:

Агон, Активность драматическая, Антагонист, Внутренний диалог, Диалог, Коллизия, Кульминация, Напряжение драматическое, Новая драма, Препятствие, Протагонист, Пьеса-дискуссия, Сверхзадача, Сквозное действие, Развязка, Спектакль-диспут, Стихоморфия, Трагическое повседневно.

КОРИФЕЙ

От лат. *coruphaeus* из др.-греч. *κορυφαῖος* «верхний, высший, глава», от *κορυφή* «макушка, вершина, зенит»

Англ.: coryphaeus

Фр.: choryphé

Нем.: Koryphäe

Предводитель Хора, возглавляющий вереницу хоревтов при ее появлении на орхестре в древнегреческом театре.

Роль **К.** в античном театре видоизменялась. У Эсхила **К.** предварают своей партией в маршеобразных анапестах вступительную песнь хора. В дальнейшем партии **К.** не столь развернуты, но он продолжает оставаться действующим лицом трагедии, посредником между хором и актерами, иногда вступает в прямой конфликт с основными действующими персонажами. Нередко реплики К. в анапестах возникают на стыке хоровых и речевых партий, выступая в функции комментария к происходящему спору героев, или в функции «прокергимы» — «предвещения», например в «Антигоне» Софокла. Обычно завершение трагического действия также поручается **К.**, произносящему несколько анапестических стихов, где либо обосновывается уход Хора со сцены, либо кратко подводится разрешающее резюме после трагической развязки.

Н. А. Таршиц

Литература:

Головня В. В. История античного театра. М., 1992. С. 49–54; Фрейд-денберг. С. 336; Ярхо В. Н. Трагический театр Софокла // Софокл. Драмы. М., 1990; Ярхо В. Н. Эсхил. М., 1958.

См. также:

Агон, Античный театр, Рассказчик, Хор

КОСТЮМ ТЕАТРАЛЬНЫЙ

От фр. costume, из итал. costume, далее из лат. consuetudo «привычка», от consuescere «привыкать».

Англ.: costume

Фр.: costume

Нем.: Kostüm

Все то, во что одет актер на сцене. **К.** является выразительным и декоративным средством в театральной постановке.

Это может быть:

а) одежда персонажа, включающая и обувь, головной убор, украшения и пр.;

б) **К. т.**, говорящий о фантастической природе персонажа (дух, зверь, стихийное явление);

в) рабочая форма артиста, «прозодежда» (трико, комбинезон, котурны, «пачка» и т.п.);

г) условное одеяние (напр., кубистический и беспредметный **К.**, как в спектаклях футуристического театра или в хэппенингах и инсталляциях).

К. т. может, целиком или частично, представлять в качестве предмета в театре, становиться объектом для игры с вещью.

Роль **К. т.** в художественном целом спектакля может разрастаться или сокращаться в разные театральные эпохи и в разных театральных эстетиках. Огромна роль **К.** в восточном театре, где его структура и цветовое решение несут важнейшую информацию о персонаже, его месте в сюжете. **К.** здесь удерживает также свое древнейшее, ритуальное значение, унаследованное с пра-театральных обрядовых форм.

В европейском театре масок — комедии дель арте — **К. т.** принадлежит актеру и персонажу одновременно, является знаком, возвещающим и регламентирующим определенную манеру исполнения и сценические функции персонажа в действии спектакля. «Стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу», — говорил А. Я. Таиров, называя **К.** Арлекина и Пьеро бесмертными, видя в них совершенное соответствие их назначению.

В XIX в. существовало понятие «роль с гардеробом» (особ. фат, бонвиван, гран-кокет и т. п.). Костюм тут являлся ключевой характеристикой персонажа, при этом важную роль играла игра с вещью при помощи деталей **К. т.** и аксессуаров (шляпа, перчатки, веер, трость...).

В выражении «костюмная роль» акцентируется самодовлеющий иллюстративный характер **К.** для персонажа служебного, но визуально представительного, порой богато декорированного (напр., финальное явление короля или божества, эпизодическое появление экзотических персонажей и т. д.). В свою очередь, понятие «костюмный спектакль» относится к не столь частым в наше время постановкам с подробно разработанной, часто пышной, исторической костюмировкой.

Традиционное назначение **К.**, в той или иной форме актуальное в разные эпохи, — участие в создании амплуа, сценического образа (типа, характера), формирование его, прямая характеристика пер-

сонажа — историческая, этнографическая, социальная, психологическая. Особенно выявлена эта функция костюма в театре натуралистического и психологического направлений.

Нельзя переоценить роль **К.** (вкуче с гримом) в создании сценического самочувствия актёра. Нередко найденное актёром на репетициях кристаллизуется затем в **К. т.** Создавая **К.**, художник, как правило, ориентируется на конкретных актёров, учитывая пластику персонажа и природные пластические особенности актёра.

Если в психологическом театре главенствует процесс вживания, внутреннего оправдания актёром того или иного решения внешнего облика персонажа, то в театре иной — поэтической — структуры, иного — синтетического — метода, метафорической поэтики особое значение приобретают пластические, динамические характеристики костюма персонажа. **К.** призван здесь помогать актёру решать сложные художественные задачи, связанные с ритмической организацией роли, с рельефностью его динамических возможностей; **К.** участвует в организации художественного целого, в партитуре роли и спектакля в целом.

Создание **К.** — самостоятельная отрасль театрально-постановочного искусства. Среди театральных художников есть специалисты по костюму, хотя некоторые художники совмещают эту работу со сценографией. Декорации и костюмы могут составлять единство (классический пример — Г. Крэг, уникально соединивший в себе режиссёра и художника своих постановок), но могут и сопрягаться между собой, подчиняться друг другу, дополнять друг друга), в любом случае образуя единый визуальный образ спектакля.

Как правило, сценическому воплощению костюма предшествует его эскиз на бумаге (иногда — макет, с акцентом на пространственно-динамическом решении костюма). Нередко эскиз ориентирован на конкретного актёра, с указанием фактуры и кроя. Эскизы костюмов представляют порой значительную самостоятельную художественную ценность, экспонируются на выставках и хранятся в музеях (так, например, Л. Бакст остался в истории, прежде всего, как автор эскизов к театральным костюмам). Сохранившиеся в иконографии изображения **К.** позволяют получить понятие об уровне историзма представлений, об эстетических нормах театра в разные времена.

Некоторые художественные эпохи (напр., расцвет «Мира искусства») были особенно плодотворны для развития **К.** Порой, на-

против, фантазия и стилистическое разнообразие оставались почти не востребованными. В любом случае перед художником по костюму стоит сложная и тонкая задача создать сценически выразительный, эстетически соответствующий поэтике и жанру конкретного спектакля наряд для актера — «вторую оболочку» актера (А. Я. Таиров), его «мини-мизансцену» (П. Павис), сопрягающую его с миром спектакля. Соответственно, кардинальную роль в эволюции **К.** играют изменения в концепции драматического, переосмысление отношений героя с миром.

Н. А. Таршиц

Литература:

Павис; ТЭ. Т. 3. Стлб. 229–233; ТС. 1900. С. 18; *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М., 1997; *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. М., 2001; *Берковский Н. Я.* Литература и театр. Л., 1969. С. 232, 346–347, 363; *Богатырев П. Г.* Знаки в театральном искусстве // Труды по знаковым системам. Вып. VII. Тарту. 1975. С. 7–9, 13; *Владимиров С. В.* Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // *Владимиров*. Ч. 1. С. 35, 83–85; *Головин А. Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.; М., 1960. С. 325; *Мейерхольд*, Ч. 1. С. 251–252. Ч. 2. С. 253; *Миронова В. М.* Актер в театре Акимова // Актерское искусство — IV. С. 166–198; *Таиров А. Я.* Записки режиссера // *Таиров*, С. 160, 175–179; Хрестоматия Мокульского. Т. 2. С. 412; Хрестоматия 2007. С. 158–159.

См. также:

Амплуа, Игра с вещью, Предмет в театре, Персонаж.

Л

ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА

От *литургия* — главное христианское богослужение, от церк.-сл. литургия греч. *λειτουργία* Leiturgia, буквально — общее дело.

Англ.: liturgical drama

Фр.: drame liturgique

Нем.: liturgisches Drama, liturgisches Spiel, Geistliches Drama

В средневековой Западной Европе — театрализованные *зрелища*, развившиеся внутри литургического богослужения католической Церкви (мессы).

Термин появился в XIX в., некоторые зарубежные исследователи считают его неточным и предпочитают более общий термин «церковная драма», охватывающий все формы этого явления. Отечественная терминологическая традиция неоднозначна. С одной стороны, она разграничивает *Л. д.*, исполнявшуюся в помещении храма, и наследовавшую ей в XII в., т. н. «полулитургическую» драму (*Л. д.*, представление которой было вынесено из храма на паперть — ступени перед храмом. Отсюда ее другое название — «*Л. д. на паперти*»); с другой стороны, термин *Л. д.* используется как общее понятие, обозначающее латинские религиозные представления X–XIII вв. как внутри храма, так и на паперти.

Л. д. еще не была театром, но в ней уже имелись основные компоненты театрального спектакля: *действие*, разыгранное в диалогах, *персонажи*, представленные исполнителями (*актерами*), условная игра и даже *пьеса* и зачатки *сценографии*.

Л. д. зародилась во Франкском королевстве в X в. внутри монастырской праздничной службы. Появлению *Л. д.* предшествовало усиление зрелищных и драматических составляющих чинопоследования христианской литургии: в IX в. в него вводятся многократные каждения, процессии и т. д.; появляются новые обряды в виде культовых спектаклей — омовение ног в страстной четверг, поклонение кресту в страстную пятницу и др. Кроме того, в основе мессы теперь лежит обновленный григорианский хорал, который также получа-

ет элементы драматического действия (антифоны — попеременное пение двух хоров; респонсории — ответ хора на слова священнослужителя, тропы — диалогизированное переложение евангельского текста). Подобная выразительность форм развилась на фоне все большего размежевания клириков и мирян; она должна была сделать содержание службы более наглядным и доступным народу, не понимавшему канонического языка Церкви.

Одной из первых известных Л. д. было игравшееся в конце пасхальной утрени действо о посещении Гроба Господня женами-мироносицами, описанное в конце X века епископом Винчестерским и даже занесенное им в свод монастырских правил. В действе участвовали три Марии и ангел, которых представляли четыре священнослужителя. Их *диалог* состоял всего из трех ключевых евангельских *реплик*. Известно, что изображавшие женщин клирики облачались в особые белые платы. Это действо быстро распространилось по церквам империи, но имело застывшую форму: по сути, оно не выходило за рамки обряда. Однако постепенно к нему добавились три новые, более действенные *сцены* с *диалогами*, самой драматичной из которых была сцена явления воскресшего Христа плачущей Марии Магдалине. Так сформировался пасхальный цикл; однако важнейшим толчком к развитию Л. д. стал ее переход (в XI в.) в рождественские службы, где действа, созданные по образцу пасхальных, попадали под влияние проходившего в это время праздника дураков с его *карнавальной* смеховой свободой. Например, одним из главных *действующих лиц* здесь становился царь Ирод, фигура которого соответствовала карнавальному предводителю дураков. Рождественский литургический цикл также включал в себя четыре развернутых *эпизода*, но допускал гораздо большее разнообразие. И, хотя Л. д. оставалась частью богослужения — велась на латинском языке, исполнялась в храме духовенством и состояла из церковных песнопений и *декламации* текстов Писания, в нее стали проникать бытовые мотивы с элементами психологических переживаний, а *театральность* становилась все более самоценной. Кроме того, если первые Л. д. разыгрывались в центре храма, без какого бы то ни было специального *сценического оформления*, то позднее для Л. д. в храме строят символические *декорации*, обозначающие место действия (например, рай обозначался беседкой). Эти декорации были симультанными: все они находились на *сценической площадке* одновременно,

и исполнители переходили от одного «места действия» к другому. Постепенно усложнялись и конкретизировались *костюмы*, на протяжении *представления персонаж* мог несколько раз переодеваться; исполнители могли изменять внешность: волхвы выходили с длинными белыми бородами; появился *реквизит* (например, деревянные ясли); стали применяться всевозможные технические приспособления: блоки для вознесения, люки для «проваливания в ад», тросы для передвижения Вифлеемской звезды и т. п.; иногда использовался и *занавес*. Т. е., очевидной тенденцией развития Л. д. была направленность от ритуального к конкретному, от церковного к народному и, в конечном счете, от высокого к низкому. Все более свободной становилась *мимика*, интонации и поведение персонажей, меняющиеся в сторону *характерности*: если в начале Л. д. ограничивалась тремя ритуальными движениями-знаками (коленопреклонение, руки, сложенные ладонями друг к другу или крестом), то позднее разрабатывается целая партитура *жестов*, что фиксируется в текстах своего рода «*ремарками*» (их автором, т. е., по сути, «*режиссером*» Л. д., мог быть и епископ, так что, вопреки расхожему мнению, отношение Церкви к этим тенденциям вовсе не было однозначно отрицательным). Вокруг них велись споры: известен диспут двух богословов XII в. о сходстве богослужения с театром: один утверждал, что священник на богослужении в любом случае подобен трагическому актеру, поскольку являет собой образ Христа, другой — что литургия становится похожей на театр, когда священники своими ужимками опускаются до актерства.

В любом случае, развиваясь, Л. д. стремительно теряла свою сакральность — вплоть до курьезных эксцессов, о которых есть немало свидетельств. В результате к началу XIII века Церковь склонилась ко второму мнению, и в 1210 году, после указа папы Иннокентия III, запрещающего такого рода *представления* в храмах, *инсценировки* писания были вынесены на паперть, что и означеновало возникновение «полулитургической» драмы. При этом из богослужений Л. д. тоже полностью убрана не была, но там она вернулась в застывшую обрядовую форму.

На паперти же Л. д. получила небывалую доселе свободу. Не будучи более привязанной к церковному календарю, она стала проходить в дни ярмарок и секуляризироваться еще более быстрыми темпами. Вскоре в нее были допущены актеры-миряне, отбираемые

священниками; поначалу для изображения отрицательных персонажей, которые трактовались комически. Ритуально-символический жест окончательно сменился конкретным, текст Священного писания перебивался вставками, а латынь перемежалась фрагментами на народных диалектах. Кроме того, в представления стали вводиться т. н. *diableries*, или дьяболиады, игрища чертей, которых изображали уже не благочестивые прихожане, но специально приглашенные *гистрионы*. Таким образом, «полулитургическая» драма сочетала в себе три тенденции и три стилевых начала: торжественное действо, хранящее черты богослужения, бытовую *игру* с преобладанием *комического* — и *буффонаду*.

Дальнейшая секуляризация привела к тому, что проведение Духовных игр перешло от священнослужителей к городским ремесленным цехам. Однако духовенство продолжало им помогать и курировало их выступления — вплоть до позднего Средневековья.

Что же касается латинской **Л. д.**, то к концу XIII в. она окончательно остановилась в развитии, вытесненная диалектальной *мистерией*, однако из богослужебной практики и богослужебных книг была исключена лишь в XVI в.

И. Р. Скляревская

Литература:

Музыкальная энциклопедия: В 6 т., Т. 3, М., 1976; Павис; Словарь средневековой культуры / Под общ. ред. А. Я. Гуревича. М., 2003; Enciclopedia dello spettacolo. Vol. VI; *Андреев М. Л.* Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII вв.). М., 1989; *Боянус С. К.* Средневековый театр // Очерки по истории европейского театра. Пб., 1923. С. 55–104; *Vunner Ю. Б.* Драматургия // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1983–1994. Т. 2. С. 586–592; *Гвоздев А. А.* История европейского театра: Театр эпохи феодализма. Изд. 2. М., 2012. С. 33–73; Дживелегов–Бояджиев. С. 20–37. История зарубежного театра. СПб., 2005. С. 62–65; *Кунцлер М.* Литургия Церкви. В 3 т. Т. 2. М., 2001 (гл. 3.2.2. и 3.2.3); Хрестоматия 2007; Liturgical drama // New Oxford history of music, v. 2, L.-N. Y.-Toronto, 1954.

См. также:

Мистерия, Средневековый театр

М

МАСКИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

Итал.: Maschere della Commedia dell'Arte

Англ.: characters of Commedia dell'arte (I), masks of Commedia dell'arte (I, II)

Фр.: les masques de la commedia dell'arte

Нем.: Masken der Commedia dell'arte

I. Персонажи комедии дель арте

Персонажи К. д. а. появлялись на сценической площадке в *масках*. Отсюда второе название **К. д. а.** — комедия масок, и это же породило метонимию: персонажи **К. д. а.** тоже стали называться масками, а впоследствии — в XX в. — так стали называться любые драматургические или сценические персонажи, созданные на основе не индивидуальных, а типических черт (социальных, политических, ролевых и т. д.).

Персонажи комедии масок — настоящие М.-типажи, не имеющие внутреннего развития, сохраняющие свои черты не только на протяжении спектакля, но и в неизменном виде переходящие из одного спектакля в другой. Определенная **М.** в **К. д. а.** закреплялась за конкретным *актером* раз и навсегда, несмотря на то, что *роль* — в жестких типажных рамках — могла бесконечно варьироваться в процессе каждого *представления*.

Количество **М.** в **К. д. а.** очень велико, но большинство из них являются родственными персонажами, которые различаются только именами и незначительными деталями. К основным же персонажам комедии относятся два квартета мужских **М.**, сложившихся по двум географическим центрам **К. д. а.** — северному (Венеция) и южному (Неаполь).

В северный (венецианский) квартет масок входят: *Панталоне* (Маньифико, Кассандро, Уберто), — венецианский купец, скупой старик, *Доктор* (Доктор Баландзоне, Доктор Грациано) — псевдо-учёный, доктор права; старик; *Бригелла* (Скапино, Буфкетто) — пер-

вый *дзанни*, умный слуга, *Арлекин* (Меццетино, Труффальдино, Табарино) — второй дзанни, глупый слуга.

В южный (неаполитанский) квартет масок входят: Тарталья, судья-заика; Скарамучча, хвастливый вояка, трус; Ковьелло, первый дзанни, умный слуга; *Пульчинелла*, второй дзанни, глупый слуга.

Стиль исполнения венецианской и неаполитанской **К. д. а.** тоже несколько различался: венецианские **М.** работали преимущественно в жанре сатиры; неаполитанские — скорее, в стиле *фарса*, используя больше *трюков* и грубых *буффонных* шуток. Венецианский квартет был более слаженным, являя собой подобие ансамбля, тогда как неаполитанский отличался раздробленностью, тяготеющей к своего рода «эстрадности».

В каждом квартете представлены две группы: сатирическая (старики) и комедийная (слуги). Наиболее яркие сатирические **М.** стариков представлены в венецианском квартете (Панталоне и Доктор). В южном, неаполитанском квартете **М.** — в полном соответствии с юмористическим, а не сатирическим стилем исполнения — не было столь злых пародий, аналогичных маскам Панталоне и Доктора. Маска старика Тартальи изображает чиновника на государственной службе (судья, полицейский, сборщик налогов, нотариус, аптекарь и т. п.). Однако акцент делается не на разоблачительное осмеяние тех или иных социальных пороков, но на внешний, буффонно-фарсовый юмор: Тарталья непременно заикается (собственно, его имя и переводится как «заика»), а, кроме того, просто плохо говорит по-итальянски. Главный прием **М.** Тартальи — борьба с собственным непослушным языком, из-за чего любой серьезный монолог превращается в поток произвольных комических непристойностей. В том же буффонно-юмористическом ключе действует и маска *Скарамучча* — простой задира, бахвал и трус. Комический эффект создается на противоречии грозной брани, вылетающей из его уст, с постоянными трусливыми побегami от драк и поединков.

В оба квартета входят две **М.** слуг-дзанни — умного и глупого. Первый — пройдоха и авантюрист, быстро приспособившийся к условиям городской жизни и превратившийся в сметливого лакея. Второй — тугодум и недотепа, вечно попадающий впросак. Они составляли комическое единство, дополняя друг друга. Именно они являются главными двигателями интриги; причем первый, умный

слуга запутывал интригу благодаря энергии и смекалке, второй, глупый — в силу глупости и нерасторопности.

В обоих квартетах часто принимали участия *Kanutan*; служанка-Фантеска (Серветта, *Смеральдина*, Коломбина); Влюбленные. Влюбленные — единственные в **К. д. а.** — не носили **М.**, были роскошно одеты, владели изысканной пластикой и изъяснялись на тосканском диалекте в его римском произношении — литературном языке Италии, тогда как **М.** изъяснялись каждая на своем диалекте. Кроме того, почти в каждой области Италии существовала **М.**, говорящая на местном диалекте (например, флорентийская **М.** Стентелло).

М. к. д. а. получили развитие и за пределами Италии — прежде всего, во Франции. После того как по приглашению французских королей Генриха III, Генриха IV Наваррского и его супруги Марии Медичи итальянские *труппы* стали бывать при французском дворе, **К. д. а.** вошла и во французскую культуру, правда, трансформировавшись почти до неузнаваемости. Во Франции искусство **К. д. а.** практически разделилось на два направления. Первое из них оставалось в рамках *площадного* и *балаганного театра*; однако со временем все больше принимало характер функциональных *интермедий*, связывавших выступления *жонглеров*, *акробатов* и других *бродячих актеров*. Второе направление старалось угодить вкусам высокопоставленной публики; менялись характеры и типические черты персонажей. Так, незадачливый *простак* Арлекин трансформировался в ловкого удачливого плута, счастливого соперника печального неудачника *Пьеро* и любовника его жены Коломбины; в изящную *субретку* Коломбину превратилась грубоватая крестьянская простушка Серветта; хвастливый вояка и трус Скарамучча постепенно становился лукавым шутком *Скарамушем*, гораздо позже воспетом Р. Сабатини в одноименном романе. Трансформировались и *костюмы М.*, гротескные и уродливые детали **М.** и костюмов смягчаются, пока не исчезают вовсе. Трансформация стилей отчетливо видна при сравнении рисунков Ж. Калло и картины А. Ватто, изображающих персонажей **К. д. а.**

Некоторым «промежуточным» вариантом, сводящим воедино две линии французского развития **К. д. а.**, стали персонажи комедий Мольера («Дон Жуан», «Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве»).

Изящный и утонченный французский вариант **М. к. д. а.** получил свое развитие и достиг пика популярности в России Серебряного века. Драма А. Блока «Балаганчик», картины К. Сомова, С. Судейкина, А. Яковлева, маска В. Мейерхольда Доктор Дапертутто и его журнал «Любовь к трем апельсинам», спектакли А. Таирова («Покрывало Пьеретты») и Е. Вахтангова «Принцесса Турандот» — это далеко не полный список произведений, определивших одно из основных стилистических направлений тех лет.

В современном театре **М. к. д. а.** используются преимущественно как *стилизация*: эстетический прием, отсылающий зрителей к соответствующей эпохе.

П. Маски, в которой выходили на сцену персонажи **К. д. а.**

В **К. д. а. М.** носили все персонажи, кроме *Влюбленных*, у которых **М.** заменял густой слой грима. **М.** закрывала лицо актера полностью или частично (иногда — это просто прикрепленный нос или огромные очки) и являлась одним из важнейших средств индивидуализации конкретного персонажа. Каждый из них носил свою, закрепленную за ним маску. Так, к примеру, Скарамучча носит черную бархатную **М.**; Доктор — темную **М.** с клочковатыми бровями, прикрывающую, как правило, только лоб и нос; Панталоне — коричневую **М.** с крючковатым носом и почти соприкасающейся с носом торчащей вверх бородкой клинышком; дзанни — **М.** с вытянутым носом, чья длина пропорциональна глупости персонажа, и т. д.

Т. В. Шабалина

Литература:

Дживелегов, 1962. С. 99–153; *Дживелегов–Бояджиев*. С. 135–152; Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. Очерки. М., 2001. С. 43–51; История зарубежного театра. СПб., 2005. С. 105–113; *Карская Т. Я.* Французский ярмарочный театр. Л.; М., 1948; Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М., 2000; *Молодцова; Миклашевский; Миклашевский К. М.* Итальянская комедия (Commedia dell' arte) // Очерки по истории европейского театра. С. 125–141; *Мариалуиза Ферраци*. Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны. М., 2008; Научно-исследовательский проект по творческому наследию. В. Э.Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. СПб., 2014. Т. 1. С. 44–51, 140–144, 235–241, 242–246, 296–302, 405–412, Т. 2. С. 24–42.

Интернет-ресурсы:

Купцова О. Маска. Энциклопедия Кругосвет. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MASKA.html

См. также:

Арлекин, Белый клоун, Бригелла, Коломбина, Комедия дель арте, Маска, Панталоне, Полишенель, Пьеро, Скарамуш.

МАССОВАЯ СЦЕНА

Варианты: народная сцена, массовка, ансамблевая сцена (устар.).

Англ.: Crowd scene

Фр.: de masse de la scene

Нем.: Massenszene

Сцена спектакля, в которой занято большое количество участников.

Это могут быть батальные сцены, картины митинга, восстания, собрания, праздника на площади и т. д. В спектаклях дорежиссерского театра М. с. играла подчиненную роль, служила лишь фоном для главных персонажей; ее исполнителями обычно были статисты. В апофеозах (заключительных М. с. спектакля) М. с. превращалась в эффектный зрелищный элемент постановки. В конце XIX в. М. с. стали уделять больше внимания: постановщики пытались преодолеть ее статичность, придать толпе этнографическую, национальную или социальную определенность, организовать массы статистов в живописно-пластические группы. Особенно прославился своими зрелищно-эффектными, детально разработанными, М. с. Мейнингенский театр под руководством Л. Кронекса («Лагерь Валленштейна» Шиллера, «Гамлет» и «Юлий Цезарь» Шекспира и др.). Опыт мейнингенцев был подхвачен театрами Германии и других стран. Место и значение М. с. принципиально изменилось в режиссерском театре, где она стала органической частью режиссерского замысла, превращаясь подчас в кульминационный момент постановки. В спектаклях МХТ группу близких статистов заменила живая, действующая толпа, передающая дух эпохи, психологию народа, индивидуальную окраску эпизода. Станиславский не ограничивался общей характеристикой толпы, он тщательно разрабатывал характеристику каждого участника массовки, индивидуальную линию поведения и взаимоотношений

с другими персонажами. В 1900–1910-е гг. у М. Рейнхардта, Г. Крэга, В. Мейерхольда массовка, напротив, предстала как единое целое, объединенное общим порывом, коллективным *жестом*, слитной пластической и звуковой характеристикой. В советском театре 1920-х гг. **М. с.** предпочитали называть «народной»: в постановках революционных *пьес* В. Билль-Белоцерковского, К. Тренева, Б. Лавренева, Вс. Иванова толпа превращалась в народ и выдвигалась в качестве центрального *действующего лица*. **М.с.** решалась или через конкретные *действия* каждого ее участника, или через показ нескольких персонажей, выдвинутых на первый план, или через выразительную *мизансцену* с участием всей массы.

Открытия *режиссеров* первой четверти XX века вошли в арсенал театрального искусства и продолжают жить на современной сцене. Во второй половине XX века российская *режиссура* (Г. Товстоногов, О. Ефремов, Ю. Любимов, М. Захаров) во многом переосмыслила и раздвинула «эстетическое пространство» **М. с.:** от диалектических взаимоотношений коллективного героя и индивидуального исполнителя до трактовки *хора* как выразителя коллективного начала *игры* и коллективного героя, народа.

В. М. Миронова

Литература:

Альтиуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968. С. 122–123; Бояджиева Л. В. Рейнхардт. Л., 1987; Бушуева С. К. Моисси. Л., 1986. С. 74–75; Владимиров С. В. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 133–135; Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. М.; Л., 1939. С. 181–184; Горчаков Н. Беседы о режиссуре. М.; Л., 1941. С. 221–237; Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. М., 2000. С. 182–188; Кречетова Р. Любимов // Портреты режиссеров. Вып. 2. М., 1977; Крэг Э.-Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988; Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. М., 1961. С. 224–225; Попов А. Творческое наследие. Воспоминания и размышления о театре: В 3 кн. Кн. 1. Художественная целостность спектакля. М., 1979. С. 416–442; Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2-х кн.. Л., 1984; Хрестоматия 1939. С. 103–108, 268–271; Эффос; Gribe M. Geschichte der Meininger. Stuttgart, 1926.

См. также:

Мейнингенство. Статист.

МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

Англ.: Method of Physical Action

Фр.: Ligne des actions physiques, méthode *m* des actions physiques

Нем.: Methode der koerperlichen (physichen) Actione; Methode der physischen Handlungen

Метод работы режиссера над спектаклем и актера над ролью, заключающийся в опосредованном воздействии на подсознание актера с помощью **Ф. д.** и с целью вызвать нужные для играемой роли переживания.

К. С. Станиславский пришел к утверждению этого метода в 1930-е гг., основываясь на соответствии **Ф. д.** эмоциональной линии роли. Стремясь к органической жизни человеческого духа на сцене, Станиславский нашел способ провоцировать нужное душевное движение актера в роли, строя цепочку простых **Ф. д.**, исходящих из предлагаемых обстоятельств пьесы. Из этих **Ф. д.**, как из первичных звеньев, состоит сквозное действие.

Правильная и выразительная жизнь человеческого тела, по Станиславскому, — залог верной и яркой жизни человеческого духа, тогда как форсирование этой душевной правды напрямую, без опосредования действенной линией, означает наигрыш.

Жизнь человеческого духа выражается не иначе, как через жизнь человеческого тела роли. В каждом **Ф. д.** скрыто внутреннее действие — переживание. В ходе репетиций эта связь закрепляется, и верная цепочка **Ф. д.** становится манком для чувства, для органического выявления выстроенной душевной жизни персонажа. В этом смысле **М. ф. д.** входит в психотехнику как ее составная часть.

М. ф. д. связан с действенным анализом и лежит в основе этого метода репетирования. А. В. Эфрос говорил, что на сцене «надо мыслить действенно-психофизически».

Сопоставление **М. ф. д.** и биомеханики обнаруживает параллельность, но и не соединимость поисков Станиславского и Мейерхольда в сфере содержательности и выразительности физического существования актера на сцене. Задача Станиславского — стимулировать подсознание актера. У Мейерхольда биомеханика оснащает актера универсальным пластическим языком.

Н. А. Таршиц

Литература:

СТТ. 2014. С. 74–77; *Васильев А.* О физическом действии и других секретах // Режиссерский театр: от «Б» до «Ю». Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 1999; *Станиславский К. С.* Работа актера над ролью // *Станиславский*. Т. 4. С. 307–315, 363–365; *Симонов П. В.* Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962; *Эйзенштейн С. М.* Как я стал режиссером // *Эйзенштейн*. Т. 1. С. 100; *Эфрос А. В.* Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 34–36.

См. также:

Бихевиоризм, *Биомеханика*, *Действенный анализ*, *Манки*, *Система Станиславского*, *Этюдный метод*.

МИМ

От др.-греч. μῖμος — подражание.

Англ.: Mime artiste (I); mime (II)

Фр.: Mime

Нем.: Mime

I. *Актёр*, строящий свою игру исключительно с помощью пластики собственного тела. Сценический *текст* создается пластическими образами, без привлечения других видов искусств — литературы, музыки, живописи.

II. Жанр *представлений* в античном *театре*: короткие сценки с живыми *диалогами*, бытового и сатирического содержания. **М.** возник в Древней Греции в V в. до н. э. как народная драматическая *импровизация*, изображающая жизнь низших слоев и рассчитанная на их вкус; *действующими лицами* здесь обычно выступали рабы, сводни, гетеры. Актеры (в т. ч. и актрисы) выступали без *масок*. Поэты Софрон и Ксенарх придали греческим **М.** литературную форму. Среди знаменитых mimoграфов древности — Герод и Сотад, а также римские поэты Децим Лабер и Публий Сира.

Поначалу **М.** строились как *монологи* или диалоги, исполнявшиеся несколькими группами актеров, за каждой из которых была четко закреплена определенная функция: одни играли на музыкальных инструментах, другие читали литературный текст, третьи «плясали», т. е. разыгрывали содержание *сценки*. **М.** разыгрывались на улицах и площадях, позже — в богатых домах и на *подмостках театров*. В эпоху Римской империи **М.** становятся масштабными

представлениями, в основе которых лежал сложный, занимательный сюжет, преимущественно любовно-авантюрного толка. Для по-становки такого рода **М.** использовалась изощренная машинерия, с помощью которой осуществлялись всевозможные сценические эффекты, огромное количество статистов и даже дрессированные животные.

III. Актер, исполнитель **М.**

Е. В. Маркова

Литература:

Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М., 1963; *Барро Ж.-Л.* Воспоминания для будущего. М., 1979; *Берковский Н. Я.* Литература и театр. С. 329, 478–485; *Головня В. В.* История античного театра. М., 1972. С. 278–282; *Декру Э.* Слово о миме // Архангельск. 1992; *Кожик Ф.* Дебюро. Л., 1973; *Маркова Е. В.* Современная зарубежная пантомима. М, 1985; *Мейерхольд. Ч. I.* С. 212–213; *Таиров А. Я.* Записки режиссера // *Таиров. С.* 78–79. *Румнев А. А.* О пантомиме. Театр. Кино. М., 1964; *Фрейденберг. С.* 230–269.

См. также:

Мимодрама, Немая игра, Пантомима.

МИМЕСИС (МИМЕЗИС)

От др.-греч. Μίμησις (mīmēsis) — подобие, воспроизведение, подражание.

Англ.: mimesis

Фр.: mimèsis

Нем.: Mimesis

Подражание. Одна из основных категорий эстетики.

Античная эстетика рассматривает **М.** как всеобщий принцип человеческой деятельности. Например, пифагорейцы рассматривают музыку как подражание «гармонии сфер», наполняющей вселенную. У Платона **М.** становится основой только художественного творчества. Причем Платон различает три «формы изложения», одной из которых является подражание. Виды искусства дифференцируются Платоном также по принципу подражания. К подражательным искусствам относятся эпос, драма, дифирамб и некоторые другие виды.

В «Государстве» Платон уточняет свою дифференциацию искусства по принципу подражания — чистым подражанием явля-

ется только *драма* (*трагедия* и *комедия*). Таким образом, со времен Платона подражание является также специфической категорией театрального искусства.

По Аристотелю, всякое искусство основано на подражании. Но в отличие от Платона, для которого искусство подражает не истинным идеям, а изменчивым чувственным вещам, лишь копирующим эти идеи, Аристотель полагал, что идеи заключены в самих вещах, и искусство подражает, таким образом, непосредственно идее, а не символу идеи. Подражание — врожденное свойство человека, отличающее его от животного. Результаты подражания — по Аристотелю — доставляют удовольствие, являющееся одним из критериев искусства.

В «Поэтике» Аристотеля виды искусства различаются или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными художественными способами. Трагедия и комедия (а также дифирамбы и номы) — искусства, пользующиеся всеми средствами подражания (*ритмом*, напевом и метром). По предметам подражания комедия и трагедия различаются: «одна стремится подражать худшим, другая — лучшим людям, нежели нынешние». Что же касается способа подражания, театр «выводит всех подражаемых в виде лиц действующих и деятельных», поэтому драма называется «*действом*» (*drama*). Аристотелевское учение об искусстве как подражании и особая роль в этом подражании трагедии определили дальнейшее осмысление театра.

В дальнейшем подражание как всеобщая эстетическая категория получало различные, подчас противоположные, толкования. Уже Цицерон обосновал противопоставление подражания (свойства искусства) и истины, заключенной в предмете подражания.

В XIX–XX вв. распространяется представление о подражании как о всеобщем свойстве природы. Например, у Н. Н. Евреинова — *театрализация* жизни и мимикрия природы.

Концепции подражания в театре располагаются между стремлением к полной имитации реальности и построением искусства по законам, не зависимым от обыденной жизни. Однако ориентация подражания на высшую реальность всегда оставалась неизменной.

В исследовании О. В. Аверкиева «О драме» отмечается, что эстетический термин «подражание» совершенно отличен от бытового понятия и является основным исходным в театральном искусстве:

«В каком же смысле можно назвать поэтов и вообще художников подражателями и их творения подражаниями? Единственно в том, что они творят по образу и подобию созданного Богом, что их создания — как бы живые люди».

Б. Брехт в работе «О неаристотелевской драме» (1939) противопоставляет принцип «*очуждения*» аристотелевскому **М.**, аналогом которого является «краеугольный камень господствующей эстетики» — вживание. *Вживание* — это подражание актера героям (Эдипу или Прометею) и подражание *зрителя актеру*, следовательно — обладание переживаниями героя. Вживанию Брехт противопоставляет принцип «очуждения».

В современном западном *театроведении* **М.** рассматривается как знаковое отображение действительности. Анн Юберсфельд в книге «Читать Театр» (1977) называет **М.** всеобщим условием театра, т. к. подражанием можно считать отношение актерского бытия на *сцене* к реальности литературного *образа*.

Помимо общеэстетического и общетеатрального значений подражания этот термин употребляется для обозначения отдельных *приемов* театра. Так, П. Павис расценивает **М.** как имитацию, которая достигает своего предела в *натуралистическом театре*.

В. И. Максимов

Литература:

Павис (Имитация); Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4. М., 1983; Аверкиев А. В. О драме. СПб., 1907; Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976; Дубова О. Б. Мимесис и пойнсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. М., 2001; Леман Х.-Т. Мимезис действия // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 059–061, 066, 103–104; Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965; Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 2. Ч. 1. М., 2011; Walton K. L. Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. Harvard University Press, 1993; Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought. University of Michigan Press, 1997; Golden L. Aristotle On Tragic and Comic Mimesis. Oxford University Press, 1992.

См. также:

Античный театр, Действие, Древнегреческий театр.

МИСТЕРИЯ

От лат. *mystērium* (мн. *mystēria*) — таинство, от греч. «μυστήριον» (мистериион) — тайна, таинство. Фонетически перекликается с лат. *Ministerium* (церковная служба), что позволяет ошибочно выводить этимологию отсюда.

Англ.: *mystery play*

Фр.: *mystère*

Нем.: *Mysterienspiel*

I. У античных народов и народов Древнего Востока — тайный религиозный обряд в честь божества, к участию в котором допускались только посвященные.

II. Жанр западноевропейского религиозного театра позднего средневековья.

М. ведет свое происхождение от коротких литургических пьес, которые сочинялись духовенством к праздникам Рождества и Пасхи и разыгрывались сначала в церкви, потом за церковной оградой. Позже **М.** оформилась на основе литургической драмы, покинула церковные пределы и вышла на городскую площадь. **М.** получила распространение в Англии, Германии, Нидерландах и особенно во Франции, где произошло становление этого жанра в его каноническом виде. Своего расцвета **М.** достигала в XIV–XVI вв.

Мистерияльную драматургию составляли три цикла: ветхозаветный, новозаветный и апостольский. Авторы **М.**, ученые богословы, священнослужители, врачи, юристы, инсценировали жития святых, библейские и евангельские сюжеты, чаще всего историю Иисуса Христа. Наиболее известной была «Мистерия Страстей Господних» Арну Гребана, в которой действовало около 400 персонажей. Огромное количество эпизодов и действующих лиц было характерно и для других **М.**: «**М.** Ветхого завета», «**М.** страстей», «Деяния апостолов». Особое место в мистерияльном репертуаре занимали две «светские» **М.**: «Осада Орлеана» и «Разрушение великой Трои».

М. обычно входили в программу городских торжеств, устраиваемых в ярмарочные дни, и разыгрывались на площади в течение нескольких дней горожанами-любителями, преимущественно ремесленниками. Почти все роли исполняли мужчины. Со временем постоянные участники этих представлений объединились в так называемые Братства, которые владели монопольным правом на постановки **М.** в своем городе. Несложные по декорационному

оформлению, представления **М.** отличались масштабностью, детально разработанными сценическими эффектами (исчезновения, воскрешения, сошествия с небес и т. д.), пиротехническими фокусами, пышными костюмами. Каждый день представления открывался и закрывался торжественным шествием всех исполнителей. Бытовые эпизоды, существовавшие рядом с религиозно-мистическими, интермедии исполнялись грубо-натуралистично. С течением времени элементы простонародного юмора, комические персонажи значительно потеснили в **М.** религиозную патетику и идеально-обобщенные образы библейских героев. Ослабление религиозного характера **М.**, сближение со стихией карнавала вызвало нападки на нее духовных и светских властей, и в середине XVI в. постановки **М.** на библейские сюжеты были запрещены.

М. оказала влияние на елизаветинский и испанский театры; во Франции на основе комедийно-бытовых сцен мистериальных представлений родились такие жанры драматургии, как фарс и соти. Религиозно-мистический театр средневековья привлекал и был источником вдохновения для символистов, в т. ч. и для М. Метерлинка. В. Э. Мейерхольд, ставивший пьесы Метерлинка «Смерть Тентажиля» (1905) и «Сестра Беатриса» (1906), определял их жанр как **М.** В начале XX в. попытки обновления и воскрешения **М.** предпринимались Г. д'Аннунцио («Мученичество святого Себастьяна»), Ш. Пеги («Мистерия о милосердии Жанны д'Арк»), П. Клоделем («Благовещение»). Исследователи творчества М. Гельдерода отмечают связь его пьес на темы Библии и средневековой истории Европы («Смерть доктора Фауста», «Эсориал», «Поминки в аду») с мистериальным театром. В театре XX в. черты **М.** возродились в спектаклях М. Рейнхардта и А. Таирова, в творческой программе соборного театра Вяч. Иванова. В. В. Маяковский в «Мистерии-буфф» (1918) сделал попытку приспособить **М.** к революционно-героической теме.

С конца XIX в. происходят показы-реконструкции **М.** в Эльче (Испания), в баварском селении Обераммергау, в Париже перед собором Нотр Дам де Пари.

В. М. Миронова

Литература:

Павис; ТЭ. Т. 3. Стлб. 850–851. Бояджиева Л. В. Рейнхардт. Л., 1987. С. 119–123.; Боянус С. К. Средневековый театр // Очерки по истории ев-

ропейского театра, 1923. С. 55–104; *Гвоздев, А. А.* История европейского театра: Театр эпохи феодализма. Изд. 2. М., 2012. С. 129–207; *Гельдерод М.* Театр. М., 1983; *Даркевич В. П.* Народная культура средневековья. М., 1988. С. 117–120; *Дживелего–Бояджиев.* С. 50–75; *Емельянова Т. В.* Жанр средневековой мистерии // Страницы. М., 1997. № 2, 4; *Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1923; *Иванов К. А.* Многоликое средневековье. М., 2001; История зарубежного театра. СПб., 2005. С. 66–72; *Колязин В. Ф.* Мистерия как религиозное действо: зрелище и праздник // Эстетико-культурные смыслы праздника. М., 2009; *Метерлинк М.* Пьесы. М., 1958; *Максимов В. И.* Мистерия // Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учебное пособие. СПб., 2014. С. 147–159; *Максимов В. И.* «Рождение трагедии» от Николая Евреинова: театральность – ритуал – театр – мистерия // Максимов В. И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. СПб., 2013. С. 227–253; *Мокульский С. С.* Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма // О театре–3. С. 35–97; *Некрасова И. А.* Религиозная драма и спектакль XVI–XVII веков. СПб., 2013. С. 13–75; *Сабашникова А. А.* Поль Клодель — возрождение мистерии // Театр. 1989. № 1. С. 147–153; *Силунас В. Ю.* Испанский театр XVI–XVII веков: от истоков до вершин. М., 1995. С. 25–36; *Таиров А. Я.* Записки режиссера // Таиров. С. 182–185; Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908; Хрестоматия Мокульского. Ч. I. С. 108; *Woolf R.* The English mystery plays. L., 1972.

См. также:

Литургическая драма, Символистский театр, Соборный театр, Фарс.

МОДЕРН

От фр.: modern — современный.

Англ.: modern style букв., «современный стиль»

Франц.: art nouveau, букв. «новое искусство»

Нем.: Jugendstil, букв. «молодежный стиль» или «стиль журнала «Югенд»

Стиль, распространившийся в искусстве в последние десятилетия XIX — начале XX в.

Исторически в разных странах существовали и другие названия стиля М.: fin de siècle («конец века») во Франции, Secessionstil («стиль Сецессион») в Австрии, style liberty (стиль свободы) в Англии и Италии, modernismo в Испании, Nieuwe Kunst в Нидерландах, style sarin («словый стиль») в Швейцарии, «тиффани» (по имени Л. К. Тиффани) в США.

Идейным обоснованием стиля **М.** стал протест против захлестнувшего общество техницизма и рационализма, порождающих убогого человека, задавленного уродствами цивилизации. Эстетическая и философская мысль создателей **М.** в качестве спасения предлагала «бежать» вглубь веков (средневековье, античность, первобытные эпохи), в те древние, органические времена, когда человек был слит с природой, естествен и гармоничен. Вот почему один из исследователей стиля **М.** Р. Шмутцлер назвал его «биологическим романтизмом».

Сказавшись прежде всего на развитии архитектуры и прикладных искусств, **М.** повлиял на развитие живописи, музыки, литературы, особым образом преломился в сценическом искусстве.

Поскольку для европейского общества эпохи **М.** особое значение приобретает поиск утраченной гармонии, то, чтобы украсить и преобразить жизнь современного человека, в прошлом отыскивается все лучшее или все, что кажется лучшим. Закономерно возникшие на этом пути противоречия примирались пафосом борьбы против позитивизма и чопорности последних десятилетий XIX в.; закономерно возникавшая эклектичность отражала стремление к универсализму, синтезу. Слияние человека и среды, искусства и жизни, природы и культуры — грани главной идеи рубежа веков, сыгравшей стимулирующую роль в сложении стиля **М.**, — идеи синтеза.

Стремясь к реализации синтетических концепций, эпоха **М.** закономерно обратилась к синтетическому по своей природе искусству театра. Театр рассматривался как идеальная модель общества, как «высший символ культуры» (П. Беренс). **М.**, с его желанием превратить жизнь в искусство, а искусство в жизнь, был попыткой тотальной театрализации бытия. Его эстетическая программа тесно связана с концепцией театра будущего, синтетического театра, соборного действия, возрождения мистерии. **М.** затронул не только театральную теорию рубежа веков, но отразился и в практике — в принципах режиссуры, в ориентации на живописное и музыкальное построение спектакля, в декорационном искусстве, в стиле актерской игры, в повышенном интересе к проблемам движения, танца, пластики, ритма.

Первым значительным проявлением **М.** в театре можно считать декорации художников-наби: П. Серюзье, П. Боннара, Э. Вюйара, М. Дени, П. Воглера, П. Рансона в спектаклях парижских Театра д'Ар (1890–1892) Поля Фора и театра Эвр (осн. 1893) О.-М. Люнье-По. Костюмы исполнителей перекликались с оформлением, продол-

жая его рисунок, линии росписи декораций переходили в пластику актеров, активно использовалась стилизация (в основном, картин средневековых художников).

Создание на сцене особой реальности, преобразующей обыденность, на основе стилизации воплотила в начале XX в. Айседора Дункан (например, программа «Танцевальные идиллии мастеров XV в.»). Элементы театрального **М.** обнаруживаются в искусстве Э. Дузе, М. Рейнхардта, Г. Фукса. Во Франции театром, в котором искусство **М.** было определяющим, стал Театр дез Ар (1910–1913) Жака Руше. В операх, балетах и драматических постановках театра реализовывалась идея синтеза искусств и объединения различных художественных принципов. Сложное решение сценического пространства, заполнявшее весь объем сцены, как бы вплетало исполнителей в орнаментальный рисунок.

В России театральный **М.** был ярко представлен в творчестве В. Э. Мейерхольда, А. И. Таирова, балетмейстера М. М. Фокина. Наивысшего расцвета театральный **М.** достиг в постановке Мейерхольда «Пизанелла» в парижском театре Шатле (1913). Пьеса Г. Д. Аннунцио стала воплощением принципа поэтически организованной реальности, включающей различные стилизованные эпохи. Декорации Л. Бакста реализовали насыщенный красочный мир пространственных ремарок. Исполнительница главной роли И. Рубинштейн сделала основным выразительным средством позу, вписывая ее в общий рисунок и ритм слова.

Наиболее яркими среди спектаклей Таирова были «Сакунтала» (1914), «Фамира кифаред» (1916) и «Саломея» (1917). Эти спектакли отличались обращением к «органическим» эпохам, специфической изобразительностью, филигранной разработкой жеста — движения — танца, обладали собственно модернистским оформлением. Прослеживалась в них и характерная для **М.** эстетизация обнаженного тела («графический грим» в «Фамире кифаред»), проникнутость всего мироздания витальными, эротическими силами.

В современной англоязычной литературе под понятием *modern* подразумевается философия и искусство модернизма, обычно — от первой мировой войны до 1960-х гг. (т. е. до постмодернизма).

В. И. Максимов, Е. В. Маркова, А. В. Сергеев

Литература:

Державин К. Н. Книга о Камерном театре. Л., 1934; Джурова Т. С. Актер в театре Н.Н.Евреинова: режиссура и теория // Актерское искусство—IV. С. 121-165; Добротворская К. Стиль модерн и пластические поиски XIX — начала XX века // Проблемы театральности. СПб., 1993; Кузовлева Т. Е, Максимов В. И. Театральный модерн: Париж — Петербург // Пермский ежегодник-1995. Пермь, 1996; Театр. 1993. № 5. [Тематический выпуск «Русский модерн»]; Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989; Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к Условному театру. Учебное пособие. СПб. 2006; Максимов В. И. Век Антонена Арто. СПб., 2005 (§ 7. Театральная концепция модерна); Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учебное пособие. СПб., 2014. С. 109–123, 257–269; Хабермас Ю. Модерн — незавершенный процесс // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40–52.

См. также:

Модернистская драма, Музыкально-синтетическая концепция, Неоромантизм, Стилизация, Синтетический спектакль, Условный театр.

МОЛЧАНИЕ

Лат.: silentium

Англ.: silence

Фр.: silence

Нем.: Schweigen, Silence

Один из основополагающих принципов «статичного» («неподвижного») театра, сформулированный М. Метерлинком в трактате «Сокровище смиренных» (1896). Сам термин заимствован им из сочинений Т. Карлейля. **М.** для Метерлинка могущественное выразительное средство, через которое открывается «родство душ». В художественных произведениях символистов, прежде всего драматургии, **М.** используется как художественный прием, направленный на придание слову определенного контекста, изменение смысла слов и поведения персонажей. **М.** становится общесимволистским понятием. Спектакли Театра д'Ар, поставленные Полем Фором, театра Эвр, поставленные Люнье-По, спектакли Мейерхольда в Студии на Поварской и в Театре Комиссаржевской сценически воплощали концепцию **М.** В словах преобладала ритмическая и музыкальная форма,

а основные события происходили «помимо слов», в т. ч. во время ритмических пауз. Рецензенты символистских спектаклей в Париже пишут о «звучах **М.**». Г. Крэг, формулируя концепцию сверхмарионетки, отмечает, что **М.** — одно из главных свойств, доставшееся от марионетки (наряду с повиновением). Символистский принцип получил распространение в XX в. уже не как художественный прием, а как качество, присущее расчленению художественной формы как таковой; возникает понятие «молчание письма», а также — «абсолютная немота» художника. Ролан Барт писал в 1960-е гг. о тенденции искусства, начиная с периода символизма: «Само **М.** превращается здесь в некое однородное поэтическое время, оно взрезает языковые слои и заставляет ощутить отдельное слово, но не как фрагмент криптограммы, а как вспышку света, зияющую пустоту или как истину, заключенную в смерти и в свободе».

В. И. Максимов

Литература:

Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983; *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. В 4-х т. Т. 2. Пг., 1915.

См. также:

Символистский театр.

МОНТАЖ

От фр. montage — сборка.

Англ.: montage

Фр.: montage

Нем.: Montage

Аналитический метод организации драматургии спектакля, заключающийся в сопоставлении различных его элементов. Выбор сопоставляемых в конкретной сцене элементов и контекст, в котором происходит сопоставление, определяются автором спектакля и выражают авторское виденье.

Впервые о **М.** как способе организации театрального спектакля заговорили в России деятели левого театра рубежа 1910–1920-х гг. Этому предшествовали проникновение в театральные круги футуристических идей (связанных с разрушением логически-последо-

вательного, жизнеподобного типа буржуазного театра и утверждением на драматической сцене формы цирковой — *музик-хольной* программы) и начавшее ощущаться влияние кинематографа, стремительно преодолевавшего рамки развлечения и утверждавшегося в качестве искусства.

Первым спектаклем, построенным по монтажным принципам, признана «Мистерия-буфф» (1918) В. В. Маяковского — В. Э. Мейерхольда. Уже пьеса Маяковского была организована монтажным способом: в предложенной им драматургической конструкции **М.** выстраивал *сюжет*. Плавное, последовательное течение *действия* было заменено в «Мистерии-буфф» его дробностью и скачкообразностью, что только обнажало причинно-следственные связи, вычленило главное, создавало *партитуру* авторских *акцентов*. Поставленная на сцене *пьеса* требовала последовательного применения **М.** и в драматургии спектакля. Так, по монтажному принципу создавались *образы*. Например, большинство образов «чистых» строилось на соединении их «классовых» признаков с клоунадой. Возвышенная речь Человека просто была вмонтирована в балаганное действие. И, наконец, был использован *прием*, который позднее в кино получил название внутрикадрового монтажа. В некоторые моменты действия *мистерия* «нечистых» и *буффонада* «чистых» протекали параллельно. Смысл таких сцен был в сопоставлении «тех» и «этих». И даже когда происходило прямое общение «чистых» и «нечистых», своего рода «внутрикадровый **М.**» сопоставлял шутовскую повадку первых со строгой монолитностью вторых.

В «Мистерии-буфф» **М.** заявил о себе как об универсальном инструменте создания ритмического рисунка спектакля, благодаря чему форма последнего сближалась с музыкальной — симфонической — формой.

«Мистерия-буфф» стала «пробой пера» по использованию **М.** в театре. При этом она же показала, что монтажные принципы не просто свойственны театру, но имманентно ему принадлежат, что подчеркивалось в спектакле обращением к традиции балаганного представления: театр использовал монтажный прием всегда. В конце 1910-х гг. театр подошел к осознанию этого факта, и дальнейшие эксперименты в области **М.** на драматической сцене были уже воплощением целенаправленного стремления овладеть всеми возможностями монтажного метода.

С подачи Маяковского **М.** был воспринят в первую очередь литературно-драматургическим приемом. Это по-разному проявилось в пьесах таких театров, как Народная комедия, Фабрика Экцентрического Актера, Мастфор. Идеи **М.** в драматургии были столь сильны, что позволили В. Шершеневичу в 1924 г. безапелляционно утверждать: «Пьеса есть не больше, чем словесный **М.**» Вслед за этим и наравне с освоением новой динамики действия и организации *ритма* спектакля монтаж способствовал привлечению на современную сцену старинных театральнo-драматургических форм: так, Н. М. Фореггер в Мастфоре культивировал форму *парада*, которая весьма быстро была применена к современному материалу и современным *маскам* — в «Хорошем отношении к лошадям» (1922).

В 1923 г. С. М. Эйзенштейн предложил оригинальную монтажную теорию — *монтаж аттракционов*, в которой **М.** осуществлялся не столько в пространстве сцены, сколько в сознании зрителя: по мысли Эйзенштейна, монтироваться должны были воздействия на зрителя. Введя понятие *аттракциона*, Эйзенштейн распространил применимость метода с сопоставления однородных элементов на сопоставление разноприродных — базой для такого сопоставления было просчитанное и запланированное *воздействие*.

Несмотря на провозглашенный Эйзенштейном тезис о том, что «школой монтажера является кино и, главным образом, мюзикхолл и цирк», — именно в его театральной деятельности намечается отход от футуристической ориентации на форму программы, состоящей из самостоятельных номеров. Театр не мог в полной мере удовлетвориться простым сложением самостоятельных частей. Наоборот, целое спектакля представлялось результатом сложного взаимодействия этих частей. Позднее Эйзенштейн в теоретических работах о монтаже сформулирует идею третьего монтажного смысла, возникающего в результате сопоставления двух самостоятельных смыслов, и укажет на то, что этот третий монтажный смысл является не суммой двух первых, а их «произведением».

Приближение к такому пониманию **М.** выводило театр на новые рубежи. Этапным в этом отношении спектаклем стал «Лес» Мейерхольда (1924). Здесь монтажу подвергся весь *текст* пьесы Островского, разбитый первоначально на 33 отдельных *эпизода*, последовательность которых была изменена. Их монтажное сопоставление (включая параллельный **М.**) определяло *композицию*

спектакля, становилось жестким каркасом сценического действия. Изобранный **М.** «Леса» подготовил почву для последующих экспериментов *кинофикации театра*, одной из задач которой представлялось применение интеллектуального **М.** на драматической сцене. Кинофикация театра логично завершала поиски театральных форм, предполагавших усиление зрительской активности. **М.** справедливо понимался как связь явлений, преломляющаяся в сознании (по некоторым теориям — в бессознательном) зрителя, т. е. приемом, вовлекающим зрителя в творческий акт. Однако в силу идеологических причин формальные поиски, к числу которых принадлежали монтажные опыты, в советском театре были остановлены в начале 1930-х гг.

В западном театре **М.** не выделялся в столь же значимую и самостоятельную категорию, как на советской сцене 1920-х годов, но и в Европе сценическое искусство испытало на себе сильное влияние монтажных идей. Наиболее отчетливо оно прослеживается в творчестве Э. Пискатора и Б. Брехта. Драматургия спектакля в *эпическом театре* монтажна по своей природе. Сам ввод *зонга* в действие технологически осуществляется по монтажному принципу. А активное авторское начало не просто комментирует действие, но обнажает монтажное сопоставление происходящего в спектакле с реалиями общественной жизни.

Во второй половине XX в. **М.** был осознан методом *инсценировки*: переработка литературного произведения для сцены требовала адекватных первоисточнику и современных по языку театральных решений («Десять дней, которые потрясли мир», Театр на Таганке, 1965).

Монтажная композиция в подавляющем большинстве случаев лежала в основе спектаклей *публицистического театра* того же времени. Отчасти в этом, с одной стороны, сказывалась традиция литмонтажа послереволюционных лет, с другой — влияние приемов *поэтического театра*, также использовавшего монтажные сопоставления. Один из последних и наиболее ярких примеров — «Диктатура совести» по пьесе М. Шатрова в Московском театре им. Ленинского комсомола (1987). В этом спектакле «Бесы» Ф. М. Достоевского сопрягались с письмом в Комсомольскую правду, и такой **М.** не был безвкусным: монтировались не художественные тексты, а политические идеи.

Употребление термина в современной *театроведческой* литературе параллельно его употреблению в киноведении, имеющем собственную детально разработанную теорию **М.**

А. В. Сергеев

Литература:

Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии М., 2010. (*Barba E., Savarese N.* A dictionary of theatre Anthropology. The Secret art of the performer. N.Y., L., 1991. P. 158–164); Режиссер Мейерхольд. С. 247–248; *Сергеев А. В.* Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. СПб., 2008. С. 28–31, 96–98, 130–134; *Февральский А. В.* Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978; *Шершеневич В. Г.* Предлагаю для дискуссии. Мои тезисы // Зрелища. 1924. № 76. С. 2. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж // *Эйзенштейн.* Т. 2. С. 156–188.

См. также:

Драматургия спектакля, Кинофикация театра, Монтаж аттракционов, Симфонизм, Сюжет.

МОНТИРОВКА

От монтировать — от фр.: monter — собирать; устанавливать.

Англ.: Scene mounting

Фр.: montage de la scène

Нем.: Montierung der Szene

Подготовка *сцены* к проведению *спектакля* или *репетиции*; монтаж и установка *декораций*.

М. осуществляется силами бригады рабочих сцены (монтировщиков), под руководством машиниста сцены.

Первая **М.** спектакля производится на определенном этапе *репетиционного процесса*, по мере готовности декораций; до этого периода репетиции на сцене происходят в т.н. «*выгородке*» — условном обозначении рельефа *сценической площадки* и расположения на ней тех или иных предметов. Первая **М.** проходит при непосредственном участии *художника-постановщика* и руководителя художественно-постановочной частью театра. При установке и монтаже декораций проверяется как соответствие художественного оформления сцены утвержденному *макету*, так и соответствие декораций безопасности

актеров и технических участников спектакля, находящихся непосредственно на сцене.

В **М.** входит полное обустройство сцены, включая: *одежду сцены* (игровые или дежурные *занавес, задник, кулисы, падуги*, горизонт, раздержки); плоские декорации, жесткие объемные декорации, изображающие детали места действия, площадки, создающие необходимый для конкретного спектакля рельеф сцены и прикрытые т. н. половником; мебель — как бытовая, так и игровая, изготовленная специально для спектакля; трюковое оборудование, с помощью которого производятся разнообразные *театральные эффекты* (от пламени костра до исчезновения персонажа) и т. д. и т. п.

Параллельно с **М.** проводится световая репетиция для разработки световой *партитуры спектакля*. Весь порядок **М.**, схема расположения декораций, хронометраж и очередность перестановок и пр. четко фиксируется (как монтировочным цехом, так и в «ведущем» экземпляре пьесы), и закрепляется для проведения **М.** спектакля.

Для **М.** используется не только ручная работа бригады, но и вся машинерия, т. е. механизмы, которыми оборудована коробка сцены — штанкетное хозяйство; *поворотный круг*; движущееся кольцо, вмонтированное в планшет сцены; вращающийся барабан с опускаемыми площадками-плунжерами, на которых декорации подаются на сцену из трюма; подвижные фурки на колесиках; и т. д. и т. п.

М. может быть как простой (в случае аскетичного принципа оформления спектакля), так и очень сложной. В зависимости от художественного *решения* и возможностей технического оборудования театра, сцена и *зрительный зал* во время **М.** могут трансформироваться самыми разнообразными способами. Например, планшет сцены может трансформироваться в заполненную водой или землей площадку; поднимающийся пол *оркестровой ямы* может приблизить сцену к зрителям; порталы могут быть складными и при необходимости заменяться дополнительными рядами кресел, окружая зрителями сценическую площадку с трех сторон, и т. д. и т. п.

Т. В. Шабалина

Литература:

Базанов В. В. Технология сцены. Л., 1976; Базанов В. В. Сцена XX века. Л., 1990; Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. М., 2011;

Гончаров А. Режиссерские тетради. М., 1980. С. 306–310; Извеков Н. П. Техника сцены. Л.; М., 1940; Мейерхольд. Ч. 2. С. 159–160; Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя. М., 1975 С. 77–80.

См. также:

Репетиция, Сцена.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА

От ит. *Dramma per la musica* или *dramma per musica* (буквально — драма на музыке).

Анг.: *Vusic drama*

Франц.: *le dramma per musica, le dramma in musica, le dramma musicale*

Нем.: *das Musikdrama*

1. Первоначально название жанра, предшествующего оперному искусству.

Идея создания **М. д.** принадлежит итальянским гуманистам, членам флорентийской камераты. Имея своей целью возрождение на сцене античной трагедии, в самом конце XVI века они создают первую **М. д.** «Дафна» (поэт О. Ринуччини, композитор Я. Пери). Так 1594 г. вошел в историю театра как год рождения оперы — искусства, объединившего в неразрывный союз музыку и театр. До экспериментов флорентийцев музыка участвовала в театральных представлениях, но она являлась вставным номером, украшающим сценическое действие. В **М. д.** впервые после античной трагедии музыка становится содержательной и структурообразующей составляющей театрального произведения. При этом основой первых **М. д.** было принято считать поэтично-драматургическую часть (либретто), которой музыка должна была лишь соответствовать. Потому на афишах, возвещающих о показе **М. д.**, имена поэтов печатались заглавными буквами, а имена композиторов даже не всегда упоминались.

Ведущую роль музыки утвердил своим творчеством итальянский композитор К. Монтеверди в начале XVII в.. Он подчеркивал, что «именно музыка выражает драму в “драме на музыке”». В середине XVII в. **М. д.** стали называть оперой, дальнейшее развитие которой вплоть до XVIII в. не теряло связи с первоначальными идеями теоретиков-гуманистов о музыкально-театральном жанре. В частно-

сти, **М. д.** конца XVI — начала XVII в. и зрелую оперу последующих полутора столетий объединяет тяготение к мифологическим *сюжетам*.

II. Термин «**М. д.**» вновь стал актуален и обрел новое содержание в середине XIX в., когда Р. Вагнер, протестуя против устоявшейся формы оперы и драмы, в своих трактатах («Искусство и революция», 1849, «Произведение искусства будущего», 1850, «Опера и драма», 1851 и др.) и своими грандиозными театральными произведениями представил, по сути, **М. д.** в качестве альтернативы современному театру. Собственно термин «**М. д.**» композитор не использовал, но в музыковедческой и театроведческой литературе применительно к вагнеровским сочинениям утвердилась именно эта формула, предполагающая первичность драматического начала относительно музыкального. Как и флорентийские авторы идеи **М. д.**, Вагнер ориентировался на *древнегреческий театр*. Идеалом театрального искусства композитор считал синтетическое произведение, представляющее собой абсолютное слияние музыки, поэзии и танца в едином потоке действия. Драма должна являться целью выражения, музыка — средством, а не наоборот, как это было в современном Вагнеру музыкальном театре, потому автором либретто должен быть сам композитор. Утверждаемый Вагнером новый жанр главным образом воплотился в тетралогии «Кольцо нибелунга» (1852–1876).

Вагнеровская концепция оказала колоссальное воздействие на театральную эстетику и практику конца XIX — начала XX в. (Г. Фукс, А. Аппиа, Вяч. Иванов, А. Белый, В. Мейерхольд и др.) Значение реформаторской программы Вагнера было столь велико, что дальнейшее употребление термина «**М. д.**» в XX в. так или иначе с ней соотносилось.

Идея создания **М. д.** имела широкое распространение в России и Западной Европе. При этом в сам термин вкладывалось различное содержание и на рубеже XIX–XX веков, и в последующие десятилетия.

III. **М. д.** назывался и называется драматический *спектакль*, в котором музыка имеет содержательное и структурное значение.

IV. Выражение «**М. д.**» используется еще в более широком смысле. Оно употребляется применительно и к музыкально-драматической композиции (например, к сценической постановке «Пер

Гюнта», в которой драма Г. Ибсена и музыка Э. Грига равноправно взаимодействуют); и к явлениям классического восточного театра (например, к *пекинской опере*); и к оперным произведениям, желая подчеркнуть их драматический характер. Например, М. д. называли «Кармен» Ж. Бизе, «Сельскую честь» П. Масканьи, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Манон Леско», «Богему», «Тоску» Дж. Пуччини, «Бориса Годунова», «Хованщину» М. Мусоргского и др.

V. Театром музыкальной драмы назывался первый режиссерский оперный театр, просуществовавший с 1912 по 1919 г. в Петербурге, в помещении Консерватории. Основатель театра И. М. Лапицкий ориентировался на эстетические принципы МХТ.

VI. В 1920 г. в Москве на базе Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (с 1918 г. называвшегося Музыкально-драматическим институтом) был открыт Государственный институт музыкальной драмы (ГИМДР), призванный давать музыкально-драматическое образование композиторам, драматургам, актерам, режиссерам, ученым-теоретикам, исполнителям-певцам, которые должны быть в равной мере и исполнителями-актерами. В 1922 г. ГИМДР был слит с Высшими театральными мастерскими, руководимыми В. Э. Мейерхольдом. В результате был образован Государственный институт театрального искусства (ГИТИС).

Д. Д. Кумукова

Литература:

ТЭ. Т. 3. Стлб. 994; *Глумов А.* Музыка в драматическом театре. М., 1955; *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 90–105, 153–177; *Вагнер Р.* Избранные произведения. М., 1978; *Иванов В. И.* Вагнер и Дионисово действо // *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 35–36; *Иванов В. И.* Предчувствия и предвестия: Новая органическая эпоха и театр будущего // *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 37–50; *Луначарский А. В.* О музыкальной драме // *Луначарский А. В.* Статьи, речи, письма, документы: В 3 т. М., 1981. Т. 1. О музыке и музыкальном театре. С. 235–246; *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Англии. Гендель. М., 1987. Вып. 2. С. 17–195; *Фукс Г.* Революция театра. СПб., 1911. С. 204–219.

См. также:

Музыка спектакля, Музыкальный реализм, Синтетический спектакль, Симфонизм.

МУЗЫКА СПЕКТАКЛЯ

Фр.: *musique de la scene*

Англ.: *incidental music*

Нем.: *Buhnenmusik*

Единство музыкальной организации спектакля со звучащей в нем музыкой.

Явление режиссерского театра. Понятие предложено и обосновано в книге Н. А. Таршиц «Музыка спектакля» (1978), где оно противопоставлено устаревшей и механической формулировке «музыка к спектаклю».

В основе лежит идея о двойной функции музыки в действии, освоенной режиссурой XX в.: эмоциональное воздействие музыки сочетается с ее конструктивной, архитектурной ролью в композиции целого. Это сочетание творчески интерпретируется в разных режиссерских системах.

Музыка в спектакле не сводима ни к иллюстрации сюжета, ни к эмоциональному допингу: она участвует в построении целого и создает музыкальные узлы композиции. Поэтому, например, включение песни в музыкально построенный спектакль размыкает ее жанр: песня может становиться элементом трагедии, может — восприниматься явлением большого стиля («Кирпичики» в «Лесе» В. Э. Мейерхольда, советские песни в спектакле Ю. П. Любимова «А зори здесь тихие»). Звучащая в спектакле музыка определяет **М. с.** в широком смысле слова. Тот же принцип лежит в основе явления «музыка роли».

Н. А. Таршиц

Литература:

Варнаховский Л. В. О театральности музыки и о музыкальности театра // *Варнаховский Л. В.* Наблюдения. Анализ. Опыт. М., 1978. С. 71–115; *Дайкевич В. В.* В стране глухих // *Режиссерский театр от Б до Я: Разговоры на рубеже веков.* Вып. 2. М., 2001. С. 113–124; *Леман Х.-Т.* Музыкализация // *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013. С. 147–150; *Таршиц Н. А.* Александр Блок и музыка драматического спектакля в перспективе века // *Поэтическое пространство Александра Блока: Сб. статей.* СПб., 2013. С. 9–13; *Таршиц Н. А.* Музыка драматического спектакля. СПб., 2010; *Nilson E.* Musik bei Reinhardt // *Reinhardt und seine Bühne.* Berlin, 1918. S. 186–191.

См. также:

Музыка театральная, Музыкальный реализм, Партитура спектакля

МУЗЫКАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ

Англ.: musical realism

Фр.: musical realist

Нем.: musikalischer Realismus

Построение сценического произведения по законам, родственным законам музыкальной композиции. Термин рожден практикой В. Э. Мейерхольда. Классический пример — «Ревизор» Мейерхольда (см. анализ этой *постановки* 1926 г. с точки зрения его симфонического построения, проведенный Э. Капланом).

В музыковедении существует представление о том, как становление классического сонатного *allegro* было связано с предшествовавшим расцветом *классицистского* трагического *театра* Корнеля и Расина: в музыкальной композиции были усвоены законы *драматургии* театрального типа. В свою очередь, становление *режиссуры* в XX в. тоже проходило в тесных связях с музыкой, и симфоническая форма стала заманчивым идеалом для *режиссера*, обдумывающего новые пути достижения художественной целостности в театре. Так, в письме к А. П. Чехову Мейерхольд в 1904 г. декларирует «симфоническое» звучание «Вишневого сада».

Сущностная встреча двух самостоятельных искусств, в своих истоках неразрывно связанных, своего рода прививка музыкальной драматургии к драматургии сценической становится условием театра большого дыхания, обращенного к мощным пластам существования, залогом больших художественных обобщений. Приемы музыкальной драматургии преобразуют драматургию театральную. Предтечей активного обращения европейской режиссуры к музыке явились, конечно, идеи и творчество Р. Вагнера. Также нужно отметить соответствующие процессы в драматургии, например цикл «сонат» в творчестве А. Стриндберга.

Сама необходимость прививки законов музыки к драматической сцене, расширяющей ее содержательный диапазон, обращение к музыкальному мышлению возникли на волне эстетики *символизма*, вместе с потребностью выразить в начале века «музыкальный напор» (А. Блок) эпохи, ощущение надвигающихся исторических потрясений.

На смену музыке, эмоционально поддерживающей ту или иную драматическую сцену, музыке-фону, или иллюстрации, явилась целостная композиция спектакля по музыкальному принципу. Включение звучащей музыки в спектакль участвует в общей композиции целого, нередко составляя с происходящим на сцене контрапункт, сложно сопрягаясь со сценическим действием, формируя модуляции его тем и образов.

Практика В. Э Мейерхольда — высокий пример режиссерского профессионализма, включающего и знание законов музыкальной композиции, и опирающегося на них. На этом глубинном взаимодействии строилось сотрудничество режиссера с композиторами (М. Ф. Гнесин, Б. В. Асафьев, Д. Д. Шостакович, В. Я. Шебалин). «Главным предметом в обучении режиссера должна быть музыка», — говорил Мейерхольд. Характерны записи его спектаклей, делавшиеся в ГосТИМе по типу партитуры, с музыкальными обозначениями. Virtuозная четкость ритмической организации каждого образа в постановке и всей структуры в целом также обязана музыкальному, партитурному мышлению режиссера, умеющего достигать в конкретном драматическом действии симфонической мощи заявленных тем. Трагедийное, крупное звучание многих спектаклей Мейерхольда всегда обязано учету законов музыки.

Существенность обращения Мейерхольда к соседнему искусству сделало его классиком **М. р.** — при том, что все крупные театральные явления XX в. отмечены творческим пристрастием к музыкальности сценических построений.

Н. А. Таршиц

Литература:

Варнаховский Л. В. О театральности музыки и о музыкальности театра // Творческое наследие В. Э Мейерхольда. СПб., М. 1978. С. 301–345; *Каплан Э. И.* «Партитура» спектакля «Ревизор» // *Каплан Э. И.* Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969. С. 66–77; *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М., 2007; *Мейерхольд.* Ч. 2. С. 287–292; *Таршиц Н. А.* О «музыкальном реализме» Мейерхольда // *Таршиц Н. А.* Музыка драматического спектакля. СПб., 2010. С. 112–117.

См. также:

Музыка спектакля, Партитура спектакля, Режиссура, Симфонизм

МЫЛЬНАЯ ОПЕРА

Калька с англ. Soap opera.

Фр.: Soap opera m, иногда усечено до Soap m. В Канаде — roman-savon m

Нем.: Seifenoper

Ироническое обозначение многосерийного телевизионного фильма, по жанру близкого к *мелодраме*, с роковыми семейными тайнами, запутанным *сюжетом* и обязательным «happy end».

Термин «**М. о.**» своим возникновением обязан американскому радио: в конце 1920-х – начале 1930-х гг. **М. о.** назывались циклы оперных представлений, транслировавшиеся из радиостудии, с помощью которых фабриканты мыла рекламировали свою продукцию (они же были спонсорами этих радиотрансляций). Позже рецепты создания серийных представлений были заимствованы телевидением и видоизменены в процессе его становления в соответствии с требованиями телевидения: в частности, они стали не оперными, а драматическими. Появившись в программах ТВ, они так же использовались и до сих пор используются для рекламы тех или иных товаров. Поскольку эти фильмы создавались наскоро, поточным методом, по довольно неприятным шаблонам и не предполагали особой художественности, перешедший на них термин **М. о.** приобрел иронический оттенок.

Для **М. о.** характерно медленное и затрудненное движение к финалу, где добро побеждает, а зло наказывается. *Характеры героев* исключают какую-либо сложность, противоречивость, они или абсолютно положительные, или отрицательные. Композиционный принцип **М. о.** — нанизывание неограниченного количества *эпизодов* при сохранении основных персонажей, переходящих из серии в серию, — выдерживается и в далеких от канона **М. о.** телесериалах, создаваемых в разных странах мира, в т.ч. и в России. Активность формы и обнаженность всех драматургических приемов дают тот «эффект-напряженного ожидания» (Э. Бентли), который лежит в основе любой **М. о.** и способствует ее зрительскому успеху.

Создатели телевизионных **М. о.**, стремясь к минимизации расходов, используют только павильонную съемку («декорированный» павильон, в котором воспроизводится интерьер квартиры или жилого дома), что, по сути, сближает **М. о.** с театром, так же, как мизансценирование и устойчивая система амплуа.

Действие **М. о.**, несмотря на обязательную запутанность сюжета и множество роковых совпадений, всегда происходит в реальном мире, который в то же время предстает упрощенным и схематизированным, что отвечает стереотипам массового сознания и способствует идентификации зрителей с героями, а также усиливает морализаторский пафос **М. о.**

М. о. снимают практически во всех странах Европы и Америки, но по количеству здесь лидируют страны Латинской Америки: Бразилия, Аргентина, Венесуэла.

Выражение **М. о.** также употребляется с пренебрежительным или негативным оттенком по отношению к любым спектаклям (или фильмам) с громоздким сюжетом, с обилием искусственных случайностей, с однолинейными характерами, с упрощенными взаимоотношениями структурных элементов и т. д.

В. М. Миронова

Литература:

Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 14–16; *Время сериала: контуры нового телевидения.* СПб., 2001. С. 47–112; *Теплиц Е.* Кино и телевидение США. М., 1966. С. 25; *Щербан А.* Режиссеру лучше оставаться цыганом // *Режиссерский театр: От «Б» до «В».* Разговоры под занавес века. М., 1999. С. 501; *Саффхил Л.* Подростки — зрители мыльных опер // *Массовая культура: современные западные исследования.* М., 2005. С. 61–75; *Brown M.-E.* Soap Opera and Women's Talk. Sage Publications. 1994.

См. также:

Ожидание. *Радиотеатр.* *«Хорошо сделанная пьеса».* *Штампы театральные*

МЮЗИКЛ

От англ. Musical — усеченное Musical theatre — музыкальный театр.

Англ.: Musical

Фр.: music-hall, comédie f musicale

Нем.: Musical

Жанр с подвижным балансом драматического и музыкального начал, при своем становлении с начала XX века синтезировавший

элементы бытовавших в молодом американском театральном искусстве балладной оперы, *«экстраваганцы»*, *бурлеска*, *водевиля*, *ревю*, оперетты.

М. «идет из глубин американской культуры» (А. Щербан), но многое взял и из европейских источников — например, от «Оперы нищего» Д. Гея, от Б. Брехта с его «Трехгрошовой оперой». **М.** в известной степени аккумулирует «базовое понимание театральности в Америке», более того, воплощает «определенную метафизику жизни».

Вершины развития **М.** достиг в середине XX в. Отличительные черты классического американского **М.** — обращение к классическим *сюжетам* в их адаптированном варианте, сведенным к ударной, драматургически крепкой канве, удобной для восприятия мифологизирующим массовым сознанием; сильный акцент на пластическом решении (характерны финалы актов в виде массовых сцен, решенных с применением современного хореографического языка); осязаемый джазовый элемент (эта примета менее усвоена в европейской и российской модификациях жанра).

Классические примеры **М.** — «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу (1956), «Вестсайдская история» Л. Бернстайна (1957), «Скрипач на крыше» Дж. Бока (1964), «Человек из Ламанчи» М. Ли (1965), и др. Американский **М.** — блестящее шоу, чему способствует вся система театрального дела: сценический коллектив собирается на единственную постановку в условиях жесткой конкуренции. **М.** быстро перешел и в кино, где имел свои корни в довоенных фильмах «с пением».

В Россию **М.** попал в 1960-е гг., причем границы жанра оказались размытыми по сравнению с оригиналом, достигшим на родине лоска (жанр — фаворит на Бродвее). В России на страницах журнала «Театр» в 1975 г. дискутировался вопрос о принадлежности жанра драматической или музыкальной *сцене*, о мере вокального и хореографического профессионализма в его исполнении и т. п. Именно в 1970-е гг. **М.** был особенно популярен в российском репертуаре, соседствуя в *афишах* и с *драмой* и опереттой. Так, в Ленинграде, и в Театре музыкальной комедии, и в Большом драматическом театре шли **М.** из цикла А. Колкера по трилогии А. В. Сухово-Кобылина. Создателями отечественных **М.** были А. Гладков, А. Журбин, В. Баневич, В. Дашкевич и др. Яркий соответствующий репертуарный пласт был характерен для московского театра Ленинского комсомола, для ленинградского Театра имени Ленсовета и т. д.

Достигнув расцвета к 1960-м гг., американский **М.** был оттеснен его новейшей модификацией — рок-**М.** («Волосы» Г. Макдермота, 1968), рок-оперой, с еще более спрямленным путем к овладению массовой аудиторией, вплоть до смыкания с эстрадой: в отличие от классического **М.** здесь убывает роль *драматургии*.

Н. А. Таршиц

Литература:

Бушуева С. К. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. М., 1979. С. 170–193; *Гринберг М., Тараканов М. Е.* Современный мюзикл // Современный музыкальный театр. М., 1982; *Кампус Э.* О мюзикле. Л., 1983; *Кротова Е. Г.* Русский мюзикл: my way... // Praescenium / Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 23–34; *Кудинова Т. Н.* От водевиля до мюзикла. М., 1982; *Таршиц Н. А.* Наши «мюзиклы» // *Таршиц Н. А.* Музыка драматического спектакля. СПб., 2010. С. 96–108; *Щербан А.* Режиссеру лучше оставаться цыганом // Режиссерский театр: от «Б» до «Ю». Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 1999.

См. также:

Балладная опера, Бродвейский театр, Бурлеск, Водевиль, Ревю, Рок-опера, Театральность.

Н

НАРОДНЫЙ ТЕАТР

Англ.: popular theatre

Фр.: théâtre populaire

Нем.: Volkstheater

I. То же, что «*фольклорный театр*» (см.: вып. II. С. 194).

II. Профессиональный *театр* «для народа», нередко просветительского характера.

III. Форма театральной самодеятельности в СССР.

II. Идеологами и практиками **Н. т.** были известные писатели, *драматурги, режиссеры*, одушевленные идеей приблизить и приобрести широкие народные массы к сценическому искусству. К реализации общей идеи они шли разными путями, предлагая собственные модели и программы. В России проблемы **Н. т.** занимали видное место в эстетике А. Н. Островского и Л. Н. Толстого. Островский, связывая с **Н. т.** представление о национальном театре, поддерживал попытки открыть в Москве общедоступный русский народный театр образцового отечественного и мирового репертуара, с крепкой труппой, с демократической публикой. На принципы, выдвинутые Островским, ориентировался Народный театр на Политехнической выставке, работавший в Москве в 1872 г.

Идеи Островского оказались близки основателям Художественно-общедоступного театра (1898). Перед его открытием К. С. Станиславский говорил: «Мы создаем народный театр — приблизительно с теми же задачами и в тех же планах, как мечтал Островский». Со временем вторая часть названия театра «общедоступный» была снята, но доступность театра для демократического *зрителя* сохранялась и оберегалась: дешевый верхний *ярус*, скидки на билеты для студентов, специальные места для рабочих.

Толстой стремился приблизить людей искусства к народу, уделял особое внимание *репертуару Н. т.* Для ярмарочных представлений он написал *пьесы*: «Первый винокур», «Петр Хлебник», «От ней все качества»; для **Н. т.** «Скоморох» и Василеостровского театра —

драму «Власть тьмы». От произведений, адресованных народному зрителю, он требовал содержательности и общедоступности. Просветительская программа Толстого более всего воплотилась в любительском театре, в рабочих театрах на фабриках и заводах, где с помощью интеллигенции ставились адаптированные *пьесы* классического *репертуара*.

Среди профессиональных **Н. т.**, существовавших в России с 1880-х гг., наиболее заметными были Василеостровский театр для рабочих, созданный по инициативе интеллигенции промышленных предприятий Васильевского острова, и театры Народного дома Попечительства о народной трезвости. Они ориентировались на простонародного зрителя: рабочих, ремесленников, домашнюю прислугу. Они не стремились к созданию «особого репертуара» для народа, ставили пьесы Островского, Салтыкова-Щедрига, Шекспира, современных авторов, инсценировки по романам «Мертвые души». «Дворянское гнездо». В театрах Народного дома шли приключенческие, «обстановочные» и «костюмные» пьесы, которые пользовались большим успехом у зрителей.

Идеи Толстого нашли отклик в деятельности режиссера П. П. Гайдебурова. В 1903 г. он совместно с Н. Ф. Скарской организовал на рабочей окраине Петербурга Общедоступный театр при Лиговском народном доме, в 1905 г. на базе этого театра — Первый Передвижной драматический театр (1905–1928). Для Гайдебурова отличительными признаками **Н. т.** были высокохудожественный репертуар, культура *постановки* и передвижной характер его деятельности. На сцене руководимых им театров режиссер ставил пьесы Гоголя, Островского, Толстого, Шекспира, Ибсена и других известных авторов. Театр Гайдебурова всегда много гастролировал, показывал свои спектакли в самых отдаленных уголках страны и завоевал признание широкой зрительской аудитории.

Проект **Н. т.**, театра, каким он виделся Островскому и Толстому, остался нереализованным. Задачи, выдвинутые ими перед **Н. т.**, выполняли и выполняют, в той или иной мере, традиционные *репертуарные театры* и возникавшие в разное время новые сценические коллективы.

На Западе в конце XIX в. модель **Н. т.** как театра, цель которого просвещение народа, демонстрировала «Freie Volksbuhne» в Берлине (1889). Народный театр Мориса Поттешера в Бюсанге (1895), «Folk-

s theater» в Вене. Большое влияние на движение **Н. т.** и его создателей оказал Ромен Роллан, который видел этот театр монументальным, романтически приподнятым, адресованным самой демократической зрительской аудитории. Именно для такого театра, просветительского и дидактического по своей сути, Р. Роллан создал драматургический цикл «Театр Революции». Под воздействием статей Роллана Ж. Жемье в начале XX в. организовывал театральные представления для народа, а в 1920 г. основал Национальный Народный театр (ТНП) в Париже.

Движение **Н. т.** в Западной Европе, особенно интенсивное после Второй мировой войны, имело разные формы. В Англии миссию **Н. т.** взяли на себя преимущественно любительские драматические коллективы, примером для которых был театр Workshop (1945), руководимый Д. Литтлвуд, в Финляндии — полупрофессиональные рабочие театры. Но в сущности это было движение за создание стабильно работающих стационарных театров, субсидируемых государством, сознательно ориентировавшихся на демократического зрителя. Одним из первых таких коллективов стал Пикколо театро ди Милано, организатором и режиссером которого был Дж. Стрелер (1947). По образцу этого театра были созданы театры во всех крупнейших городах Италии. Во Франции особое место в движении **Н. т.** занимал Ж. Вилар, возглавлявший в 1950-е гг. ТНП и руководивший Авиньонским фестивалем. Он, как и Жемье, разделял идеи Р. Роллана о приближении театра к народным массам, о том, что в репертуаре должна быть широко представлена классика, ибо она просвещает, воспитывает и приобщает неискушенную публику к театру. В постановках пьес Шекспира, Мольера, Корнеля, Гюго, Клейста, осуществленных на сцене театра и на Авиньонском фестивале, Вилар стремился найти стиль спектакля, адресованного массовому демократическому зрителю. По мнению некоторых критиков, в Авиньоне при Виларе стала реальностью роллановская утопия **Н. т.**

Движение **Н. т.** на Западе знало периоды расцвета (1950-е гг.), периоды кризисов и утраты популярности, когда **Н. т.** стал превращаться в один из вариантов массовой культуры. Режиссеры **Н. т.** искали выхода из кризиса в политизации репертуара, в радикальном экспериментаторстве, в создании студий. При всех спадах и разочарованиях лозунг Ромена Роллана «Радость, сила и просвещение» сохраняет свою притягательность и в начале XXI в.

III. Форма театральной самодеятельности в СССР. С 1959 года стабильно работавшим любительским коллективам, имевшим финансирование, постоянную *труппу*, репертуар и стационарное помещение для подготовки и показа спектаклей, стали присваивать звание «Народный театр». К 1964 году в стране насчитывалось более 700 **Н. т.** — драматических, оперных, балетных, эстрадных. В конце 1990-х гг. движение **Н. т.** утратило популярность и сошло на нет. В современном *театроведении* **Н. т.** называют непрофессиональные драматические коллективы вообще.

В. М. Миронова

Литература:

Павис; Бушуева С. К. «Итальянский народный театр» Витторио Гассмана и проблема народных театров в европейском театральном движении 1960-х годов // Социальная тема в современном зарубежном театре и кино. Сб. трудов. Л., 1976. С. 81–102; *Гайдебуров П. П.* Лит. наследие. Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. М., 1977. С. 225–250; *Гительман Л. И.* Идейно-творческие поиски французской режиссуры XX века. Л., 1988. С. 53–64; *Ломунов К. Н.* Л. Н. Толстой и народный театр // Творчество Л. Н. Толстого. Сб. ст. М., 1959. С. 502–557; *Ломунов К. Н.* Проблема народного театра в эстетике Островского и Толстого // Наследие А. Н. Островского и советская культура. М., 1974. С. 48–59; *Макарова Г.* О проблемах массового демократического театра на Западе. Утопия. Проекты. Практика // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. Изд. 2. М., 1989. С. 138–169; *Михеева А.* Идейно-эстетические проблемы движения Народных театров в странах Западной Европы // Современный зарубежный театр. Очерки. Борьба идей и направлений. М., 1969. С. 214–258; Народные театры. Сб. ст. М., 1962; Народные театры: Взгляд со стороны. Сами о себе. Сб. ст. М., 1981; *Проскурникова Т. Б.* Авиньон Жана Вилара: Традиции народного театра во Франции. М., 1987; *Роллан Р.* Народный театр // *Роллан Р.* Собр. соч. В 14 т. Т. 14. М., 1958. С. 231–262; *Стрелер Дж.* Театр для людей. М., 1984; *Тиме Г. А.* Л. Н. Толстой и народный репертуар 1880-х — начала 90-х гг. // Русский театр и драматургия конца XIX века. Л., 1983. С. 35–49; *Хайченко Г. А.* Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 367.

См. также:

Авангардизм, Передвижной театр, Студия, Уличный театр.

НЕОРОМАНТИЗМ

От греч. *neos* — новый + романтизм.

Англ.: *Neo-romanticism*

Франц.: *Néo-romantisme*

Нем.: *Neuromantik*

Художественное направление конца XIX — начала XX в., возрождающее и стилизующее принципы классического *романтизма* конца XVIII — первой половины XIX в., но развивающееся в контексте принципиально новой эстетической эпохи.

Термин **Н.** появился в Германии в 1880-х гг. и первоначально обозначал новое искусство, противостоящее искусству *натурализма* — ведущего направления второй половины XIX в. Возникновение **Н.** явилось реакцией на бытовизм натуралистической эстетики. Постепенно определение **Н.** начинает использоваться в других европейских странах, обретая более конкретный смысл и перерастая рамки полемики с натурализмом.

Неоромантическими называются, как правило, драматургические и театральные произведения, несущие в себе черты классического романтизма (фантастичность, сказочность; использование исторических *сюжетов*, легенд; наличие *героя*, противостоящего окружающему миру). *Стилизация* приемов романтизма и рефлексия над романтическим методом (при всей симпатии к нему), также является характерной чертой неоромантической *драмы*.

Реализация романтических принципов осуществлялась в произведениях, воплощавших новую концепцию человека, которая сложилась в конце XIX в. и определила рубеж веков как эстетическую эпоху. Новое понимание личности было связано с разрушением религиозного сознания — процессом, обусловившим переосмысление романтического героя. Христианская философия перестала являться единой системой координат, определяющей духовную и нравственную содержательность бытия. В отличие от искусства романтизма, в неоромантическом произведении герой не характеризуется категориями «добра» и «зла» как некими объективными понятиями, он объединяет в себе полярные, почти взаимоисключающие начала. Так, в героической *комедии* Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (1897) герой благороден, умен, смел, талантлив, но одновременно и смешон, комичен — сочетание, невозможное в романтической драме.

Определение *жанра* роستانовской *пьесы* — героическая комедия — указывает на это слияние разнородных начал.

Эстетика **Н.** сохраняет романтический принцип противостояния человека и мира, но накал борьбы снижается, поскольку контраст внутреннего потенциала сильной личности с комической внешностью уменьшает романтическую пафосность героя. Неоромантический герой находится в двойственном положении: с одной стороны, он обладает силой духа, несмотря ни на что защищает свою позицию, с другой — оказывается не способным реализовать себя. То есть целеустремленность романтического героя в неоромантическом варианте ослабляется, патетическое звучание перестает быть однозначным. Например, герой драмы Ростана «Орленок» (1899), сын Наполеона герцог Рейхштадтский — *образ* романтический, но он не обладает волевыми качествами и не имеет возможности действовать (тогда как *действенность* героя — атрибут драмы классического романтизма). Другой пример сниженного героизма — центральный *персонаж* пьесы М. И. Цветаевой «Феникс» (1919) — Казанова. Характеризуя своего героя, автор дает ремарочный текст, в котором каждое последующее предложение будто отрицает предыдущее: «Казанова, 75 лет. <...> Все семь смертных грехов. <...> Ничего от развалины, все от остова. Может в какую-то секунду рассыпаться прахом». В той же *ремарке* Цветаева выводит формулу, по сути, определяющую неоромантическую двойственность героя: «он весь, на тончайшем острие между величием и гротеском». При этом слияние контрастирующих начал в **Н.** отличается от романтического *приема* контрастов. Разница заключается в степени «героизма» центрального персонажа. Благородный Эрнани из одноименной драмы В. Гюго, даже оказываясь разбойником, удерживает свою романтическую высоту, деятельную целеустремленность, героическую сущность. Неоромантический же герой теряет подобные характеристики.

Фигуру неоромантического героя, по мнению историка философии П. П. Гайденко, «открыл» С. Киркегор в своей теории «демонического эстетика». Исследователь называет «неоромантиком» киркегоровского «раздвоенного», «демонического» персонажа, рефлектирующего, совершающего выбор в сторону «греха» («зла») и испытывающего наслаждение от нарушения запрета. Прообразом неоромантического героя философ считает Фауста, чья «воля утверждает себя *вопреки* всеобщей воле, *вопреки* нравственно-

му закону, она есть своеволие» (Гайденко. С. 229). Собственно же неоромантический герой возникает в принципиально новых общественно-эстетических условиях, ключом для определения которых служит формула Ф. Ницше «Бог умер». Потому немецкого философа, во многом определившего эпоху рубежа веков и возвестившего о новом герое, можно назвать первым неоромантиком. Неоромантическое направление с именем Ницше увязывает А. Белый, считая **Н.** одним из проявлений *символизма* и потому отказывая первому в «особенном положении».

Н. охватывает практически всю Европу. В драматургии он за-явлен пьесами Ростана (кроме уже упомянутых): «Два Пьеро, или Белый ужин» (1891), «Принцесса Греза» (1895), «Самаритянка» (1897), «Шантеклер» (1910) — во Франции; Г. фон Гофманстала «Смерть Тициана» (1892), «Безумец и смерть» (1893), «Женщина в окне» (1897), «Эдип и сфинкс» (1905), «Трудный характер» (1917); А. Шницлера «Парацельс» (1899), «Зеленый попугай» (1899), «Покрывало Беатриче» (1901) — в Австрии; Г. Гауптмана «Потонувший колокол» (1896), «Бедный Генрих» (1902) — в Германии; С. Выспанского «Свадьба» (1901) — в Польше; С. Бенелли «Любовь трех королей» (1910), «Рваный плащ» (1911) — в Италии; Л. Н. Андреева «Жизнь Человека» (1906), «Черные маски» (1907), «Анатэма» (1909); Цветаевой из цикла «Романтика» (1918–1919) — в России и др.

Сочетание противоречивых черт в образе центрального персонажа давало основание для упразднения традиционных *амплуа* в *театре*. Исполнение на *сцене роли* неоромантического героя требовало от *актера* владения мастерством разного характера и разного жанра. Трагедийное, героическое, комедийное — все это нередко сплеталось в образе одного персонажа. Например, роль Сирано де Бержерака, написанная для актера комедийного амплуа Б. К. Коклена и триумфально исполненная им в театре Порт-Сен-Мартен в 1897 г., имела трагическое звучание. Подобное сочетание было новаторским в истории актерского искусства. Оно демонстрировало процесс расширения, а порой, и разрушения рамок амплуа. Система амплуа не устраивала С. Бернар — потому она в 1880 году уходит из Комеди Франсез. В своем театре, образованном в 1898 году, она исполняет даже мужские роли, впервые соединяя в них черты разных амплуа. К примеру, Гамлет Бернар (1899) — нервный болезненный подросток, меняющийся от одного *акта трагедии* к другому,

а образ Орленка (1900), написанный специально для Бернар, актриса создает утонченным мальчиком-эстетом с кудрями. Следовательно, Бернар, смешивая *трагическое* и лирическое начала в одной роли, переосмысляя комедийность *трагестии*, разрушает границы традиционных амплуа и воплощает тем самым образ неоромантического героя.

Неоромантический образ имел свое претворение и на сцене *режиссерского театра*. В Берлинском театре Лавверенца М. Рейнхардт осуществил ряд *постановок*, в которых использовал особые данные актера А. Моисси — истинно мужская мощь при женственной внешности. К примеру, в *спектакле* «Разбойники» по пьесе Ф. Шиллера (1904) роль Франца-Моисси сочетала в себе и силу и слабость, и мужество и пассивность. «Моисси играл страстность и — падающую от нее тень — робость; смутное, но несомненное ощущение своей избранности и болезненную неуверенность в себе; жажду жизни и парализующее волю предчувствие ее неуловимости, ее неухватимости» (С. К. Бушуева). Мейерхольд также обратился к типу неоромантического героя, назначив на роль Фернандо в «Стойком принце» П. Кальдерона (1915) актрису Н. Г. Коваленскую. Сочетание внутренней силы духа с лирическим изящным обликом у главного героя — пример неоромантической «дегероизации».

Д. Д. Кумукова

Литература:

ТЭ, Т. 4. Стлб. 646–648; КЛЭ. Т. 5. С. 233–235; Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 640–646; Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 244; Бердяев Н. А. Воля к жизни и воля к культуре // Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1990; Бушуева С. К. Моисси. Л., 1986; Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века. М., 1914; Гайденок П. П. Трагедия эстетизма. М., 1970; Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1987; Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914; Иванов В. В. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX — начала XX в. // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Таллин, 1985. С. 10–14; Климентов А. Романтизм и декаденство. Одесса, 1913; Кугель; Кумукова Д. Д. Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М., 2007. С. 128–136; Кухта Е. А. Комиссаржевская // Актерское искусство — I, С. 13–61; Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Киев, 1994; Кьеркегор С. Страх и тре-

пет. М., 1993; *Мережковский Д. С.* Неоромантизм в драме // Вестник иностранной литературы. 1894. Ноябрь; Режиссер Мейерхольд; *Толмачев В. М.* От романтизма к романтизму. М., 1997; *Урнов М. В.* На рубеже веков. М., 1970; *Федоров Ф. П.* Неоромантизм как культура // *Ф. П. Федоров.* Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1997; Хрестоматия. 1939. С. 30–34; 284–288; *Barzun J.* Classic, romantic and modern. Chicago (Ill), 1975; *Baroja P.* Los ultimos romanticos. 2ed. Mexico, 1947; *Kolbuszewski St.* Romantyzm i modernizm. Katowice, 1959; *Laini G.* Propagagini romantiche // Il romanticismo europeo. V. 2. Firenze, 1959; *Peckham M.* The triumph of romanticism. Columbia (S.C.), 1970; *Pesch L.* Die romantische Rebellion in der moderner Litetatur und Kunst. Münch., 1962; *Praz M.* The romantic agony. L., 1933; *Sedlmayr H.* Verlust der Mitte. Salzburg, 1948; *Thomas J.* Quelques aspects du romantisme contemporain. P., [1928]; *Thomase L. A.* Romantik und Neuromantik mit besonderer Berücksichtigung Hugo von Hofmannsthals. Haag, 1923; *Wilson Ed.* Axels castle: a study in the imaginative literature of 1870–1930. L., 1931.

См. также:

Актер-импровизатор, *Актер-неврастеник*, *Инодушный*, *Модерн*, *Пафос*, *Романтизм*, *Стилизация*

О

ОБРАЩЕНИЕ АКТЁРА К ПУБЛИКЕ

Англ.: adress to the audience

Фр.: adresse au public

Нем.: anrede ans Publikum

Концептуальный прием брехтовского *театра*: свободное и непосредственное обращение *актера* к *публике*. Принципиально отличается от существовавшего до него приема *апарта* — обращения *персонажа* к публике. В брехтовском театре актер, не отождествляющий себя с изображаемым персонажем, занимает определенную позицию по отношению к этому персонажу и дает почувствовать ее *зрителям*. Он не всегда становится на сторону изображаемого им персонажа, тем самым побуждает зрителей к критике: «так его игра становится коллоквиумом (по поводу общественных условий) с публикой, к которой он обращается» (Б. Брехт). Для брехтовского актера публика — не единая масса, он каждый раз обращается к разным ее группам, способствуя углублению существующих в *зрительном зале* классовых различий.

В. М. Миронова

Литература:

Павис; Брехт Т. 5/2. С. 109–110, 112; «Горе от ума». С. 74–75, 181, 318, 347; *Леман Х.-Т.* «Театр-соло», монологи // *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013. С. 208–210; *Миронова В. М.* Актер в театре Акимова // Актерское искусство — IV. С. 166–198; *Райх Б.* Брехт. Очерк творчества. М., 1960; *Фрадкин И.* Брехт. Путь и метод. М., 1965.

См. также:

Апарт. Дистанция между актёром и образом, Показ, Остранение, Цитирование, Эпический театр.

ОБЩЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ

Англ.: stage communication

Фр.: communication expression corporelle

Нем.: Bühnen Kommunikation

Творческий процесс, направляющий внимание актера на сценического партнера. Ключевое понятие системы Станиславского. По Станиславскому, полноценное взаимное **О. с.** — высшая ценность актерского творчества. **О.** можно считать сердцевиной учения Станиславского, поскольку здесь психотехника напрямую обнаруживает духовную суть творчества актера его школы: «Для того, чтобы общаться, надо иметь то, чем можно общаться, т. е., прежде всего, свои собственные пережитые чувства и мысли»; жизнь человеческого духа протекает как непрерывное общение актеров друг с другом и самими собой. При общении вы прежде всего ищете в человеке его душу, его внутренний мир.

Это и есть содержание подтекста, обеспечивающего душевный объем создаваемого образа. Станиславский говорил, что «общение с перерывами неправильно». Имитация **О. с.** есть наигрыш, исключающий подтекст: сразу «становится видно, что нечем общаться, нечего передать другому». «Самопоказ», «доклад», формальное выполнение рисунка роли и т. п. уведут в сторону.

Эта невидимая драматичная жизнь, создающая непрерывный подтекст действия, обеспечивается встречными процессами активной психической деятельности сценических партнеров. Выбор объекта, привлечение его внимания, постижение его, передача ему своих видений — стадии **О. с.** Итоговая, высшая фаза **О.** — лучеиспускание и лучевосприятие (см. излучение). Сила общения, партнерская «хватка» актеров зависит от этого невидимого обмена психической энергией. Косвенно, через партнера, осуществляется **О.** со зрителем, без чего спектакль не может состояться; это создает «душевную акустику» действия.

При этом **О.** со зрителем помимо общения с партнером, по Станиславскому, выключает актера из процесса органического творчества, приводит к наигрышу.

Н. А. Таршиц

Литература:

Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 2. С. 144–183, 318–352, 429–460, 478–488; Т. 6: С. 268–279.

См. также:

Действие, Диалог, Излучение, Система Станиславского, Партнер сценический, Подтекст.

ОБЫГРЫВАНИЕ

Нем.: ausspielen (обыгрывать)

I. Введение в *действие*, в сценическую *игру аксессуаров* и *элементов* декораций. Говорят также об **О.** внесценических ситуаций, спонтанно возникающих во время *представления* (так называемых накладок), иногда и специально провоцируемых. Такое **О.** связано с навыками оценоческой импровизации, с наличием качеств актерской *реактивности*.

II. Обживание сцены: «обкатка» на *публике* новой *роли* и *спектакля* в целом. Сравнительное выражение: *спектакль* необходимо «обыграть на публике».

Н. А. Таршиц

Литература

Брехт Б. Т. 5/2. С. 64; *Анарина Н.* Японский театр Но. М., 1984. С. 116–118; *Крымова Н.* Владимир Яхонтов. М., 1978. 163–164; *Розовский М. Г.* Изобретение театра. М., 2010. С. 425–448; *М. Чехов.* Т. 2. С. 354–356.

См. также:

Игра с вещью, Импровизация, Реактивность.

ОБЭРИУТОВ ТЕАТР

Аббревиатура: Объединение реального искусства.

Англ.: OBERIU, the Union of Real Art или the Association for Real Art

Фр.: l’Oberiou, ObeRIou или OBERIOU, Association pour l’Art réel

Нем.: OBERIU «Vereinigung der realen Kunst»

ОБЭРИУ — объединение литераторов, существовавшее с осени 1927 до весны 1930 г. Под этим названием нашли себе официальную «крышу» в Ленинградском Доме печати литераторы И. И. Бахтерев, А. И. Введенский, Б. М. Левин, Д. И. Хармс, ранее именовавшие себя «Левый фланг», «Радикс», «Фланг левых», «Академия левых классиков». Под именем «ОБЭРИУ» эта группа была изъята из культурной жизни (аресты коснулись всех ее членов) и осталась в истории. Зрелый период творчества **О.** приходится на 1930-е гг., когда ОБЭРИУ уже не существовало. В разное время с этой группой были связаны К. Вагинов, Ю. Владимиров, Н. Заболоцкий, Н. Олейников, И. Терентьев, А. Туманов, С. Цимбал.

В настоящее время определяется действительный масштаб художественных открытий **О.**, предвосхитивших драматургию абсурда, причем все более явственно обнаруживается, что в синтезе словесной эксцентрики и экзистенциальной проблематики непосредственно и мощно запечатлелось дыхание истории.

С самого начала **О.** проявили интерес к театру, устраивая в Доме печати театрализованные вечера, предвосхищавшие позднейшие поиски театрального авангарда (тем самым продолжалась традиция, начатая представлением «Моя мама вся в часах» еще в РАДИКСе, с привлечением К. С. Малевича). После ареста режиссера РАДИКСа Г. Н. Кацмана сами **О.**, опираясь на опыт «РАДИКСа», поставили пьесу Д. Хармса «Елизавета Бам» (это была центральная часть вечера «Три левых часа», состоявшегося 24 января 1928 г.; также с успехом был поставлен спектакль «Зимняя прогулка» (текст Д. Хармса и И. Бахтерева) зимой 1929 г., приуроченный к переезду Дома печати в Мариинский дворец.

В литературном наследии А. И. Введенского и Д. И. Хармса большую долю составляют произведения, драматургическая природа которых очевидна, хотя и выражена в разной степени. Здесь нет четкого разделения на собственно драмы («Ёлка у Ивановых», «Минин и Пожарский», «Кругом возможно Бог» А. И. Введенского, «Комедия города Петербурга», «Елизавета Бам» Д. Л. Хармса) и на драматизированные поэтические опусы. То же можно сказать и о текстах И. В. Бахтерева, опубликованных в его двухтомном издании 2013 г. Драматизм и конфликтное развитие здесь сочетаются с глубоким присутствием авторского «я» поэта.

При всей индивидуальной разности **О.** общей точкой в их родословной был футуризм 1910-х гг. Для творчества Введенского особенно характерна пронзительная поэтическая сила, с какой просвечивают в программно «заумном» тексте всегдашние экзистенциальные темы его вещей — «Время, Смерть и Бог». Наследие близких Обэриу философов Я. С. Друскина и Л. Липавского, вошедшее в научный обиход в конце 1980-х гг., раскрывает философские аспекты творчества **О.**, сущностные основания их поэтики, позволяет вывести их имена из круга детской литературы, в рамках которой они только и могли печататься. В последние годы публикации, комментарии и исследования творчества **О.** не только восстановили справедливость по отношению к замалчивающимся авторам, но и суще-

ственно изменили представление о литературном процессе конца 1920-х — начала 1930-х гг.

Начиная с конца 1970-х гг. театральные практики обращаются к наследию О. Одними из первых были М. Левитин (автор первой книги, посвященной И. Терентьеву), его спектакль «Хармс. Чармс. Шардам» был поставлен в московском театре «Эрмитаж» в 1980 г., и Ю. Томашевский, поставивший «Ёлку у Ивановых» А. Введенского в ленинградском «Приюте Комедианта» тогда же. Принципиальными были театральные опыты в Ленинграде Б. Понизовского, который искал собственно сценический эквивалент литературным открытиям О., в частности, материализовал творческую игру со словом в спектакле «Щенок и Котенок» по А. Введенскому. В последние годы усилился интерес молодой *режиссуры* к нераскрытым сценическим возможностям творчества О. и к той тотальной экзистенциальной *драматической иронии*, что заключается в этих опусах. Так, заметными явлениями стали спектакли по произведениям Хармса: «Белая овца» в *постановке* Елены Неvejeиной (Новосибирский театр «Глобус», 2004), и «СиНфония № 2» в постановке А. Савчука (театр «Lusores», Санкт-Петербург, 2010).

Н. А. Таршиц

Литература:

Бахтерев И. Обэриутские сочинения: В 2-х т. М., 2013; *Введенский А.* Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1993; *Хармс Д.* Собр. произв: В 4 т. Бремен, 1978–1988; Ванна Архимеда. Л., 1991; *Хармс Д.* Полет в небеса: Стихи, Проза. Драммы, Письма. Л., 1968; *Друскин Л.* Чинари // Аврора, 1969. № 6; Публикации Л. Липавского, Я. Друскина, Д. Хармса, А. Введенского. Логос, 1993. № 4; Публикации А. Введенского и Д. Хармса // Московский наблюдатель, 1991. № 5; Материал об обэриутах // Театр, 1991. № 11; *Мейлах М. Б.* Русский довоенный театр абсурда // Новобасманная, 19. М., 1990; *Мейлах М. Б.* Обэриуты и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Берн, 1991. Т. 2; *Таршиц Н., Констриктор Б.* Историческая тема у обэриутов // В спорах о театре. СПб., 1992; *Sigov Sergey.* Истоки поэтики обэриу // Russian literature XX (1986).

См. также:

Абсурдизм.

ОРГАНИЧНОСТЬ

Вар.: органика

Первоначально выражение «О.» означало связь с корневыми качествами народной жизни — «органическими началами» (Аполлон Григорьев) и в XIX — начале XX в. именно в этом значении применялось *театральной критикой* (например, А. Р. Кутелем).

В театральной критике последних десятилетий термин «органичность» восходит не к А. Григорьеву, а к К. С. Станиславскому и ориентирован на сугубо сценическую проблематику. Притом под «органичностью» подразумевается творческая природа, имманентно присущая какому-либо *артисту*, естественность и жизненная полнота сценического существования *актера* — как готовый результат, данность. Эта трактовка — упрощенная. Станиславского интересовал более всего процесс сознательного приведения «органической природы» в творческое состояние: «Через сознательную *психотехнику* артиста — подсознательное творчество органической природы». Таким образом, термин «органичность» в несколько вульгаризированном виде исходит из *Системы Станиславского*, средоточием и целью которой был сложнейший процесс сознательного стимулирования «органической природы». У самого Станиславского, соответственно, термина в его готовом, кристаллизовавшемся виде нет, как не может быть «в готовом виде» самого явления, а есть путь к нему: «Ничего значительного не выйдет, пока слово «органическое» у актера забыто».

Н. А. Таршиц

Литература:

Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 2. С. 457–460; Станиславский. Статьи. С. 655; Финкельштейн. С. 225.

См. также:

Актер/Актриса. Система Станиславского.

ОТНОШЕНИЕ АКТЕРА К ОБРАЗУ

Англ.: attitude

Фр.: attitude

Нем.: Behandlung der Schauspieler zu dem Ebenbild (der Gestalt)

Одна из форм остранения в актерском искусстве, наиболее традиционная, свойственная как театру XX века, так и дорежиссерскому театру.

В XIX в. часто встречалось подразделение актеров на «прокуроров» и «адвокатов» своих персонажей, в наивной форме выражавшее взаимоотношение актера и роли.

Как программное понятие «отношение к образу» в режиссерском театре заявлено Е. Б. Вахтанговым. По наблюдению П. А. Маркова, в «Принцессе Турандот» (1922) «мировоззрение актера выражалось через ироническое **О. к о.** («игра отношения»); актер как бы отрывался от образа, ставил себя вне изображаемого лица и смотрел на него со стороны, не только не сливаясь и не отождествляясь с ним, но открыто насмехаясь над его слабостями».)

Отношение к персонажу как важный, а нередко и структурообразующий элемент роли характерно для спектаклей театра имени В. Мейерхольда первой половины 1920-х гг. В эксplikации неосуществленной постановки «Горе от ума» (1924) Мейерхольд пояснял логику такого подхода: «Отношение к отрицательным типам комедии должно быть резко отрицательным. Мы прокуроры этих ролей, этих типов... В постановке важно отношение актера к типу. «Молчалин не довольно резко подл» [писал Пушкин]. Нужно усилить краски, сделать его до конца трусом. Загорецкий? — Нужно специально заняться дискредитированием этой сволочи».

Здесь, как и в других случаях остранения, нарушается нейтральное следование актера логике действий персонажа. Вживание в образ на некоторых участках роли может остаться не нарушенным, отношение выражается ликвидацией убедительной мотивировки действий персонажа. Точно было сказано о мейерхольдовской актрисе З. Райх: «Она умеет ненавидеть свой персонаж, она никогда не ошибется и не обрадуется его радостью и не опечалится его печалью» (Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 53).

В отличие от эпического очуждения (когда актер лишь остраненно показывает действия персонажа) или игры с образом (с активным противопоставлением двух действенных рядов) отношение к образу предполагает основную семантическую нагрузку в пределах действий персонажа, которые показаны, однако, заинтересованным и оценивающим взглядом: прежде всего через обострение характеристики.

Мейерхольд считал такой способ игры свойственным любому театру, даже не противоречащим системе Станиславского. Он замечал: «Я являюсь сторонником Москвина; когда он играет в “Горячем сердце”, в “Мертвых душах”, то он не теряет себя. Он иронически, скептически относится к явлениям, которые изображает. Он роль вздыбливает, опорочивает персонаж, потому что знает, что играет хама. Он разоблачает со свойственным ему темпераментом, делается прокурором» (Мейерхольд, ч. 2, с. 279). В теории Станиславского, однако, отношение к образу укладывается в рамки самого образа-персонажа, чему служит *«характерность»*, внешнее своеобразие персонажа, которое позволяет актеру без смущения вживаться в порочные стороны характера и неприемлемые мотивы его поведения.

Отношение к персонажу как наименее структурированная форма остранения не противоречит глубоко психологическому подходу к образу и внутреннему отождествлению актера с ним. Здесь показательны рассуждения С. М. Михоэlsa, обнаружившего диалектику отождествления и отношения: «Я всё беру у себя. Это не значит, однако, что образ — это я» (Михоэлс, С. 293). Актер часто повторял: «Образ для меня всегда или больше, чем человек, или значительно меньше, чем человек, но над ним, над образом, всегда нахожусь я сам» и видел в этом «с мастерами Художественного театра явное расхождение». Упомянув (как и Мейерхольд) о реальности постоянного внутреннего контакта со зрителями (который, видимо, психологически стимулирует актера к остраненной и оценивающей персонажа позиции, недаром Станиславский нивелировал этот контакт *«четвертой стеной»*), Михоэлс описывал почти привычное чувство, что «образ живет на сцене всегда рядом со мною... Мне важно чувствовать, что я сам словно могу отойти в сторону и посмотреть, что он там делает, как он живет, этот образ» (См.: там же. С. 53–66).

О. к о. есть в то же время трактовка *действий* персонажа и оценка его свойств. П. Маркиш заметил, что актер Михоэлс «преображает свой объект», что особенность его искусства — «поднимать образ до высшего обобщения, как можно выше и выше, и в том случае, когда нужно разоблачить, и тогда, когда нужно утвердить», свои образы он судил «высшей мерой художественной мудрости» и сам отбывал за них наказание. Об одной из ролей Михоэlsa А. Эфрос заметил, что лирические черты он романтизировал, а сатирические — пародировал.

Природу отношения к образу Михоэлс выразил афористически: «Возьмем хотя бы Лира. Он — король, а я хоть и не король, но я — выше Лира» (Там же. С. 58).

В отличие от «дистанции» в *эпическом театре* традиция «отношения к образу» в *психологическом театре* и в театре гротеска предполагает создание достаточно объемной структуры самого характера, внутри которого автором-актером нарушается объективная нейтральность, создается дисбаланс свойств и мотивов, сознательно расставляются акценты, вызывающие определенное зрительское восприятие. Актер при всей активности своего отношения — внутри образа, а не вне его (*игра с образом*) и не вместо него (эпическая дистанция).

Н. В. Песочинский

Литература:

Актерское искусство — IV. С. 67–120; Актерское искусство—I; Вахтангов; Марков. Т. 2. С. 135–139; Мейерхольд Ч. 2. С. 59, 279; Михоэлс. С. 115–128; Станиславский. К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 3 С. 225–250.

См. также:

Акробатика комическая, Актер, Актер-эксцентрик, Гран-коклетт, Грасьосо, Гротеск, Дистанция между актером и образом, Игра с образом, Инженю-коклетт, Комик-буфф, Марионетка, Маска, Остранение, Театр представления, Фат, Характерность, Эпический театр.

ОЩУЩЕНИЕ ЦЕЛОГО

Англ.: Feeling of the whole

Термин принадлежит М. А. Чехову и означает «ощущение и даже *предощущение* целого», изначально присущее актеру и необычайно ценное им в процессе *репетиций* и *игры на сцене*. Чехов многократно свидетельствовал, что ощущение это возникало у него при первом знакомстве с *пьесой* и *ролью* и определяло всю дальнейшую работу над сценическим *образом*. «...Меня властно охватывало это чувство предстоящего целого и в полном доверии к нему, без малейших колебаний начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание <...> Как мощный порыв несло меня это “чувство целого” сквозь все трудности и опасности актерского пути. Оно сопровождало меня и в театральной школе и дальше».

Особенно ценным представлялось Чехову то, что образ, хотя и неясный еще во всех его тонкостях и деталях, предстал (покупа, в форме ощущения) во всей его целостности, в совокупности внутренних взаимосвязей, в нераздельном синтетическом единстве. Дальнейшая, в известном смысле, аналитическая работа по проявлению образа имела своей целью его освоение и последующий сознательный синтез, успеху которого способствовало удержание первого «стихийного» подсознательного синтетического *«зерна»* — импульса. **О. ц.** гарантировало *актера* от односторонности и преждевременной детализации, обеспечивало максимальный объем художественных обстоятельств и объективный вектор творческого поиска. К деталям образа Чехов шел от целого. Целое всегда было первостепенным по отношению к отдельным ракурсам и аспектам. «Из целого сами собой возникали детали и объективно представляли передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из *ощущения целого»*.

Одной из причин едва ли не первого творческого столкновения М. А. Чехова с К. С. Станиславским во время *репетиций* «Чайки» А. П. Чехова (1917) явилось принципиальное различие синтетического подхода *актера-ученика* и аналитического метода *режиссера-учителя*. Станиславский предлагал «не искать результата всей *сцены*, а создавать отдельные художественные куски». Чехов, репетировавший роль Треплева, настаивал, что «не может вдаваться в детализацию роли, так как не успел еще охватить всей роли целиком» С утратой **О. ц.**, в дальнейшем восстановившегося, была связана и невозможность для Чехова сценических выступлений и работы над новыми образами в период его художественного и духовного кризиса 1917–1918 гг.

Опора на **О. ц.** предопределила интегральный характер художественного метода и театрально-педагогической системы Чехова. В системе Чехова **О. ц.** замещается основополагающими интегральными понятиями, прежде всего понятиями *атмосферы* и *ритма*. Так, например, посвящая теме «ритм» специальное занятие в Педагогическом Совете МХАТ 2, Чехов рассматривает ритм как гармонию, как целое, как средство и результат организации целого. Смысл *эпизода* или всей роли, всего *спектакля* откроется из его ритма, — уверяет актер, — начиная анализ сцен «Гамлета» В. Шекспира (1924)

с выявления их ритмической структуры. «Нужно воспитать в себе переживание ритма». «Ритм — источник всякого вдохновения», — утверждает Чехов, — ибо он — целое. Всякая гармония — «результат воздействия ритма на что-то». По Чехову интегральная природа ритма связана с изменением содержания ритмически организованного совокупного материала. Известны описания *игры* самого Чехова, когда в образах Фрэзера из «Потопа» Х. Бергера (1915, режиссер Е. Б. Вахтангов) и Муромского из «Дела» А. В. Сухово-Кобылина (1927, режиссер Б.М. Сушкевич) одной переменной ритма, не меняя выразительных средств, он добивался переключения жанрового регистра своей игры в противоположный.

О. ц. для Чехова не только индивидуально присущее ему качество, но объективная категория актерского дарования в театре XX в. В Театре Михаила Чехова **О. ц.** оберегает исполнителя и от личного художнического волюнтаризма, обеспечивая синтетическое единство всех параметров его игры с интегральными обстоятельствами и параметрами спектакля.

Кириллов А. А.

Литература:

Бирман С. Г. Судьбой дарованные встречи. М., 1971; *Занятия М. А. Чехова в Педагогическом Совете МХАТ 2. 1926/1927 // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 275; Марков, Т. 3; Станиславский репетирует: записи и стенограммы репетиций. М., 1987; М. Чехов; Шестова И.* Серафима Бирман: от Первой студии МХТ к МХАТ Второму // Актерское искусство — IV. С. 67–120.

См. также:

Атмосфера, Ритм.

П

ПАНТОМИМА

От др.-греч. παντόμιμος, от παν (pantos) весь, всякий + μῖμος (mimos) подражание)

От греч. pantomimos — всё представляющий, изображающий без слов

Англ.: slapstick comedy, pantomime

Франц.: pantomime

Нем.: Pantomime

Вид сценического искусства, в котором основным средством создания художественного образа, раскрытия содержания и идеи *драмы* является пластическая выразительность человеческого тела, *жест, мимика*.

П. существовала в доисторические времена, в языческих религиозных ритуалах и искусстве древнегреческих *мимов*. В средневековье **П.** жила в искусстве странствующих *гистрионов* и *скоморохов*. В России истоками **П.** были святки, масленица, обряды. В XVIII–XIX вв. пантомима-арлекинада стала излюбленным жанром балаганных ярмарочных театров во Франции и России. **П.** в XVIII в. исполнялась в качестве *интермедий* в *антрактах* трагедий и комедий, входила как составная часть в балетные представления того времени. **П.** в виде отдельных номеров используется на эстраде, в цирке, в *феериях* и *карнавалах*.

Новейшая теория **П.**, получившая название «mime rig» (чистая пантомима — франц., или «подражание вчистую»), которую на протяжении более полувека (начиная с рубежа 20–30 гг. — вплоть до рубежа 80–90 гг. XX в.) разрабатывал выдающийся деятель современного французского театра Этьен Декру, предлагает формулу: «**П.** — суть способа актерской игры» (Э. Декру). Иначе говоря, актерская *игра*, как таковая, всегда базируется на пантомимической основе. Декру настаивал, что именно благодаря этой, сформулированной им закономерности актерское искусство сможет достичь уровня самодостаточности, хотя это

и не отнимет у *актера* возможности создавать художественные произведения сценического искусства, вступая в синтетическое взаимодействие с другими: музыкой, литературой, живописью. Оба эти положения были блистательно реализованы в творчестве двух его всемирно известных учеников — Жана-Луи Барро и Марсея Марсо.

Исходная формула Декру позволяет понять, почему в исследованиях по **П.**, как правило, рассматриваются все выдающиеся достижения актерского искусства, которые встречаются в драматическом, оперном, балетном театрах, в цирковых представлениях.

Теория «*time rig*» позволяет объяснить и «странности» истории развития **П.**, которая всякий раз возникала заново при смене художественных эпох. Ибо именно в **П.**, являющейся сутью способа актерской игры, всякий раз заново конструировался тот способ актерской игры и те условности, его организующие, которые устраивали новую эпоху.

Е. В. Маркова

Литература:

Павис; ТЭ. Т. 4, Стлб. 266; *Барро Ж.-Л.* Размышления о театре. М., 1963; *Барро Ж.-Л.* Воспоминания для будущего. М., 1979; *Берковский Н. Я.* Литература и театр. С. 329, 478–485; *Владимиров*. Ч. 1. С. 160–163; 258–265; Ч. 2. С. 16–26; 195–198; *Волконский С. М.* Человек на сцене. СПб., 1912; *Гарги Б.* Театр и танец Индии. М., 1963; *Декру Э.* Слово о миме. Архангельск, 1992; *Кожик Ф.* Дебюро. Л., 1973; *Крэг Г.* Искусство театра. СПб., 1911; *Кугель А. Р.* Театральные портреты. Л., 1967. С. 81; *Маркова Е. В.* Пантомима XX века: сценарии и описания. СПб., 2006; *Маркова Е. В.* Пантомима. Театр пантомимы // Введение в театроведение. СПб., 2011. С. 343–354; *Маркова Е. В.* Современная зарубежная пантомима. М., 1985; *Маркова Е. В.* Этьен Декру. Теория и школа «*time rig*». СПб., 2008; *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце. Л., 1927; *Румнев А. А.* О пантомиме. Театр. Кино. М., 1964; *Таиров А. Я.* Записки режиссера // *Таиров*. С. 80–82, 90–91; *Финкельштейн*. С. 15–17, 22–23, 39; *Decroux E.* Paroles sur le mime. Paris, 1963; *Ihering H., Marceau M.* Die Weltkunst der Pantomime. Brl., 1956; *Simon K.-G.* Pantomime. München, 1960.

См. также:

Гистрион, Мимодрама, Немая игра, Пантомимическая игра, Мим.

ПАУЗА ДРАМАТИЧЕСКАЯ

Англ.: silence

Франц.: silence

Нем.: Schweigen

Временная приостановка действия, служащая для усиления драматического напряжения. В большинстве случаев драматическая пауза оттягивает событие или реакцию героев и тем самым подчеркивает стремительность и скачкообразность действия, возобновляемого после нее.

П. д. — наиболее активный в драматическом отношении случай «зон молчания». В жизнеподобном спектакле драматическое содержание как бы выходит наружу, оказывается красноречивее слов. **П. д.** держит внимание зрителя на молчащем актере, который становится не менее выразителен, чем партнеры, продолжающие диалог. Таков, например, финал роли фру Альвинг в «Привидениях» Г. Ибсена.

Классический случай **П. д.** паузы — момент трагического узнавания. Вершина драматизма, кульминационный момент действия выражены в красноречивом молчании героев.

В психологическом театре **П. д.** — значимый узел в непрерывной линии жизни человеческого духа на сцене, особая фаза в непрекращающемся процессе переживания и общения, характеризующаяся большей ролью подсознания в этих процессах, возрастающим значением подтекста.

В театре синтезов **П. д.** — активный инструмент ритмической организации спектакля. Здесь временная остановка действия наиболее отчетливо влияет на драматическое напряжение постановки в целом, что обычно поддерживается режиссерскими средствами. Однако в театральных системах такого типа **П. д.** «в чистом виде» используется не часто. Как правило, она заполняется звуковыми или световыми, реже — пространственными изменениями, т. е. служит не для полной остановки действия, а для его замедления и направления по одному «информационному каналу», для выражения его одним или группой однородных образов, за чем следует стремительное распространение действия по всем заданным в спектакле направлениям.

Н. А. Таршис, А. В. Сергеев

Литература:

Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 3. С. 101–105; Юрский С. Кто держит паузу. М., 1986.

См. также:

Узнавание, Зоны молчания, Темпоритм, Ритм, Театр синтезов.

ПАФОС (патос)

От др.-греч. πάθος — страсть, страдание, боль

Англ.: pathos

Фр.: pathos

Нем.: Pathos

Одно из важнейших понятий античной эстетики, повлиявшее на всю эволюцию *театра*. **П.** — страсти, присущие античным религиозным культурам еще в прадионисийскую эпоху; именно из них (прежде всего из «страстей» Диониса) развивается *трагедия*.

Первоначально «освобождение» от **П.** происходило среди посвященных участников *мистерий* (ступени элевсинского обряда: очищение, освящение и избавление — от **П.**). В период формирования трагедии **П.** — неперемное условие *катарсиса*, как главной цели *представления* (т. е. «страстное состояние» проходит через очищение).

По Аристотелю, **П.** — одна из трех частей сказания (фабулы), наряду с переломом (перипетией) и узнаванием. Эти части составляют внутреннее членение трагедии. Аристотель в «Поэтике» дает такую формулировку: «Страсть же есть *действие*, причиняющее гибель или боль, например, смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное». Однако значение **П.** — шире.

П. трагедии — это некое нарушение, смещение этоса — устойчивого душевного состояния. Вся структура трагического представления может быть рассмотрена как эволюция **П.**, сменяющаяся восстановлением этоса. Развертывание **П.** в трагедии может иметь три стадии, каждая усиливающая предыдущую: раздвоение, нагнетание и оттенение. **П.** не тождествен *конфликту* трагедии, т. к. напрямую связан с душевным состоянием *героя*. В произведении может быть несколько **П.**, если носителем **П.** является не только главный герой.

П. — качество, возникающее вследствие воздействия на *персонажа*, т. е. пассивное состояние, открытое для совмещения скорби и радости, для возвышенного страдания и созерцания. Тем самым

античный **П.**, лежащий в основе трагедии, коренным образом отличается от представления о **П.** в новоевропейской традиции, которое А. Ф. Лосев определяет как «максимально активное и страстное возбуждение субъекта».

Понятие **П.** получило развитие в XVIII–XIX вв. в трудах Г. Э. Лессинга, Ф. Шиллера, Г. В. Ф. Гегеля, В. Г. Белинского.

Р. Вагнер в статье-докладе «О назначении оперы» (1871 г.) рассматривает различные формы театрального **П.** Основной тенденцией немецких драматических актеров он называет ложный **П.**, который возникает в *мецанской драме*. В основе ложного **П.** — стремление к эффекту. Противоположной идеальной тенденцией является поэтический **П.**

В XX в. античное и новоевропейское понятия **П.** сближаются. Например, Л. Е. Пинский в книге «Шекспир», определяет стремление Гамлета постичь мир, достигнуть истины, как «**П.** — такой же всепоглощающий, как ревность Отелло, честолюбие Макбета, гордость Лира или Кориолана». **П.** рассматривается как основное качество трагического персонажа, эволюционирующее на протяжении *пьесы*, начиная с *завязки*. **П.** определяет также драматическую активность персонажа.

В. И. Максимов

Литература:

Павис; Словарь античности. М., 1989; *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М., 1983; *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978; *Гаспаров М. Л.* Сюжетостроение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М., 1979; *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 2. М., 1994; *Максимов В. И.* Из истории теории театра и науки о театре. СПб., 2014. С. 8–15; *Пинский Л. Е.* Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971; Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen In Den Künsten. Walter De Gruyter Inc, 2004; *McClelland I. L.* «Pathos» dramatico en el teatro español de 1750 a 1808. Liverpool University Press, 1998.

См. также:

Античный театр, Трагедия, Трагическое.

ПЕРЕВОПОЛОЩЕНИЕ

Англ.: impersonation

Нем.: Einleben

Существование актера на сцене в образе персонажа. Отличительное свойство актерского искусства; художественное содержание **П.** меняется исторически, обусловлено той или иной театральной системой и зависит от творческого типа актера.

Актеры «протеческого типа» способны всякий раз неузнаваемо преобразаться на сцене, мастерски меняя свой облик, голос и пластику. С древних времен маска, затем грим, театральный костюм, технические приемы, доходящие до виртуозности, способствовали такому **П.**, вплоть до характерных ролей новейшего времени. Наряду с актерами такого типа существуют другие, чья творческая индивидуальность ощутимо объединяет разные роли. Особенно это касается актеров с сильно выраженным трагедийным или лирическим талантом. **П.** тут достигается внутренним вживанием в персонаж. В школе представления и в школе переживания **П.** понимается по-разному, исходя из определений этих школ.

Принцип **П.** достиг высшего выражения в Системе Станиславского. Органическое слияние актера с образом («артистическая роль») имеет глубокую духовную основу, достигается на основе психотехники. Оставаясь самим собой, актер живет чувствами персонажа («из самого себя создать заново живого человека»), вживается в образ. В этом смысле **П.** должно следовать за переживанием. Духовное и внешнее **П.** неразделимо, соответственно характерность становится обязательным качеством актера: «не характерных ролей не существует».

П. — производное сложного процесса создания роли. Вахтангов делал акцент на «выращивании у себя на время пенетации такого мироотношения и такого миропонимания, как у данного образа». А. Д. Попов говорил, что «**П.** актера в образ на основе переживания, если оно глубоко понято, исключает играние себя, так же как и играние образа. Оно снимает противопоставление и предполагает полное единство внутренней и внешней техники актера». В «Книге о театральном актере» Е. С. Калмановский приводит суждение о том, что «актер сам не занимается вопросом **П.** и не должен им заниматься <...> Актер должен заниматься постижением предлагаемых обстоятельств, постижением всех связей того человека, которого ему предстоит воплотить...»

В то же время в XX в. ревизии подверглась сама непреложность принципа **П.** в театре. Так, в системе «эпического театра»

Б. Брехта роль расщепляется, актер не слит с персонажем, находится с ним в активном взаимодействии: демонстрирует и оценивает его. Но и тут, следовательно, **П.** в образ и выход из образа составляют материал актерского существования.

Н. А. Таршиц

Литература:

СТТ. 2014. С. 83–86; ТЭ. Т. IV. Стлб. 310–312; *Вахтангов*. Т. 1. С. 453; *Калмановский*. С. 111; *Ливнев Д. Г.* Сценическое перевоплощение: создание сценического образа. М., 2012; *Попов А. Д.* Об искусстве перевоплощения актера // Режиссерское искусство сегодня. М., 1962. С. 44–68; *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // *Станиславский*. Т. 1. С. 210; *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // *Станиславский*. Т. 3. С. 225–250.

См. также:

Актер/Актриса, Артисто-роль, Персонаж, Психотехника, Театр представления, Театр переживания, Предлагаемые обстоятельства, Протейство, Характерность.

ПЕРЕЖИВАНИЕ

Англ.: experience

Фр.: émotion

Нем.: Erlebnis

Способ актерского существования, при котором *артист* живёт чувствами своего *персонажа*. Термин заимствован из области психологии и переосмыслен применительно к театральному искусству.

Понятие получало статус термина постепенно, вызревало в практике и *теории театра*, начиная с конца XIX в. Вначале слово использовалось как метафора, употреблялось в кавычках: «Какое уменье “переживать” на сцене данный автором образ!» (о Самарине в роли Фамусова, *рецензия* 1880 г.). В статье «Натурализм в театре» Э. Золя предлагает «находить удовольствие в том, чтобы актеры переживали *пьесу*, а не в том, чтобы они только играли ее», и видит в этом «целую новую формулу».

В XX в. **П.** осмысливается как оппозиция к *«театру представления»*. **П.** — творческая основа *системы Станиславского. Актер*

создает жизнь человеческого духа роли, основываясь на психотехнике: активизируя свою эмоциональную память, с помощью верной проработанной линии физического поведения задействуя подсознательные каналы внутренних душевных П. Органичность, непрерывность линии П. обеспечивает полное перевоплощение артиста в образ, слияние актера и персонажа — «ощущение себя в роли и роли в себе» (артисто-роль).

В отличие от переживаний в жизни, творческое П. артистом чувств персонажа очищено от второстепенного, кристаллизуется в процессе подготовки роли. «Искусство П.» и есть, по Станиславскому, высшее назначение драматической сцены.

Н. А. Таршиц

Литература:

ТЭ. Т. IV. Стлб. 313; «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987. С. 361; Золя Э. Натурализм в театре // Собрание сочинений в 26 томах. Т. 24. М., 1966; Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 2. С. 59–63, 265–266; Т. 3. С. 359; Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 95–96, 100–104, 138, 262–267; Т. 5. С. 482–483; Т. 6. С. 76–77; С. 89–90.

См. также:

Артисто-роль, Аффективная память, Перевоплощение, Психологический театр, Психотехника, Система Станиславского.

ПЛАСТИКА АКТЕРСКАЯ

От фр. plastique, от народнолат. plastica, от греч. πλαστική (plastikē) пластика, скульптура.

Англ.: plastique

Фр.: mouvements m pl plastiques (букв. «пластические движения»)

Нем.: Plastik

Выразительная согласованность движений и жестов, одно из основных средств в процессе создания сценического образа роли и спектакля.

Термин вошел в употребление в середине XIX в., когда под П. понималась скульптурная выразительность тела и эффектность поз. В начале 1850-х гг. С. П. Жихарев иронически писал: «Нынче вошли

в употребление, или, скорее, в злоупотребление, слова: п л а с т и к а, п л а с т и ч н о с т ь. Говорят: какая у такого-то пластика! Как такой-то пластичен!», — и далее: «Пластичность на сцене — качество побочное, а в бездарном артисте — даже и смешное». Вместе с тем тот же автор приводит пример артиста Шушерина, который был «невзрачен собою, довольно толст и мешковат» и при этом был именно пластичен «до превосходной степени в роли Эдипа».

В различных театральных системах и в разные эпохи **П. а.** занимает неравнозначное место, то выступая вперед (например, в восточных культурах, где в изощренной партитуре движения актеров иероглифически закодировано содержание действия, или в комедии дель арте с ее системой пластически рельефно очерченных масок), то уходя на второй план (например, в психологическом театре, где **П.** утрачивает самостоятельный театральный язык и подчинена слову, причем здесь психологический жест осуществляется актером в первую очередь в мимике).

П. а. претворяется в самостоятельное искусство в пантомиме.

Пластичность — одно из фундаментальных требований к профессиональной пригодности актера — залог развитой актерской **П.** роли и спектакля в целом. Она является врожденным качеством, одним из актерских данных, совершенствующихся в процессе обучения. **П. а.** включает в себя усвоенные основы классического языка пантомимы, уверенное и артистичное владение своим телом во времени и в пространстве применительно к задачам той или иной театральной концепции. Биомеханика Мейерхольда служила пластическому тренингу актеров применительно к его театральным идеям, давала ключ к пластическому языку его спектаклей. Центральное место пластическое совершенствование занимало в практике Камерного театра Таирова, который считал, что будущее за синтетическим, пластически изощренным артистом.

П. а. всегда индивидуальна, несет на себе печать творческой личности артиста и создаваемого им образа. Существенность музыкального компонента постановки активизирует пластическую сторону актерского исполнения. Усиление роли актерской пластики свидетельствует об умалении собственно вербального ряда: в «разговорной» драматургии роль **П. а.** не может быть особенно значимой.

Н. А. Таршис

Литература:

Актерское искусство — I, IV; *Алперс*, 1979. С. 378–379; *Звездочкин В. А.* Пластика в драме (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970–80-х годов). СПб., 1994; *Таиров*. С. 127–136.

См. также:

Биомеханика, Данные актера, Жест, Пантомима, Тренинг актерский.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

I. *Спектакли*, поставленные по стихотворным произведениям. Например, по пьесам в стихах или композициям из стихов.

II. Оценка, выражающая высокое мнение о произведении театрального искусства.

III. Тип *театра*. В **П. т.** ведущими внутренними связями спектакля являются связи по ассоциации. В отличие от «прозаического», или повествовательного театра, где главная роль в создании *композиции спектакля* и его частных образов принадлежит причинно-следственным связям. Происхождение термина **П. т.** связано с аналогией: поэту свойственно соотносить, казалось бы, несоотнесимые явления, создавая произведения, в которых ведущую конструктивную и смыслообразующую роль играют ассоциативные связи.

Использование заимствованной из литературы дихотомии «прозаическое — поэтическое» применительно к произведениям разных видов искусства имеет свою традицию. С 20-х гг. XX в. ее использовали в киноведении. Одним из первых это сделал В. Б. Шкловский. По отношению к разным видам искусства типологию, основанную на природе внутренних связей произведения, рассмотрел С. М. Эйзенштейн. В настоящее время, уже для всех видов искусства, подобное разделение принято и в эстетике.

По отношению к сценическому искусству термином **П. т.** пользовался П. А. Марков. Он разделял *режиссеров* на режиссеров-прозаиков и режиссеров-поэтов, основываясь на особенностях связей, образующих композицию создаваемых ими спектаклей. На том же основании рассматривал оппозицию художественных образов П. П. Громов, назвав их аналитическими и синтетическими. Т. И. Бачелис противопоставляла два типа театра, в одном из кото-

рых действие развивается, следуя причинно-следственной логике, в другом — подчиняясь свободным ассоциациям. Исходя из композиционных связей спектакля разделяет театр на поэтический и прозаический Ю. М. Барбой.

Для П. т. характерна явно выраженная ритмическая организация спектакля, в отличие от подспудно существующего *ритма* в произведениях «прозаического театра».

Во второй половине XX — начале XXI в. яркими представителями П. т. явились, например, театры Ю. П. Любимова и Э. Някрошюса.

IV. Используется как синоним условного театра. При этом смешиваются типологии, в основе которых лежат разные критерии. Критерием разделения театра на «жизнеподобный — условный», или, как было у Мейерхоolda, на «условный — натуралистический» — является роль *игры* в спектакле. В *натуралистическом* и жизнеподобном театре игра подспудна и является средством для создания образа. В *условном театре* — открыта, здесь она не только средство для создания образа, но представляет и собственную ценность, создавая содержательный слой спектакля. Дихотомия же «поэтический — прозаический, или повествовательный» базируется на типе внутренних связей спектакля.

V. Используется как синоним метафорического театра. И в этом случае также происходит смешение типологий. Метафора имеет отношение к классификации, критерием которой является тип образа. В литературоведении стили разделяют на металогиический, для которого характерно употребление языковых построений в переносном значении, и автологиический, отличающийся использованием слов и выражений в их прямом смысле. Аналогично, выбрав в качестве критерия тип образа, можно разделить театр на металогиический и автологиический.

К тому же метафора может быть приметой не только поэзии. По утверждению Е. Г. Эткинда, «тропы для поэзии не специфичны». Так же обстоит дело и в сценическом искусстве: к метафорам прибегают не только в поэтическом, но и в повествовательном, прозаическом театре.

В свою очередь, сама поэзия не сплошь метафорична. «“Метафоричность” — своеобразный и характерный прием поэтического стили, обязательный далеко не всегда и не для всех поэтов», — под-

черкивал, например, В. М. Жирмунский, приводя в качестве образцов неметафоричной поэзии стихи Пушкина, Некрасова, Кузмина, Ахматовой.

Не тотально метафоричен и поэтический театр. Поэтому, по аналогии с литературой, плодотворно говорить о металогическом и автологическом стилях в пределах поэтического театра.

О. Н. Мальцева

Литература:

Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008. С. 119–134; *Бачелис Т.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 334–338; *Громов П. П.* Ансамбль и стиль спектакля // *Громов П. П.* Герой и время. Л., 1961. С. 263–293; *Громов П. П.* Ранняя режиссура Мейерхольда // У истоков режиссуры. С. 138–180; *Жирмунский В.* Метафора в поэтике русских символистов / Публикация В. Жирмунской-Аствацатуровой // Новое литературное обозрение. 1999. № 1. С. 224; *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 161–167; *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 155; *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999. С. 229–254; *Мальцева О. Н.* Театра Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М., 2013; *Марков П. А.* Письмо о Мейерхольде // *Марков*, Т. 2, С. 59–75; *Марков П. А.* О Любимове // *Марков*, Т. 4, С. 568–580; *Марков П. А.* Притоки одной реки // *Марков*, Т. 4, С. 581–588; *Туровская М. И.* Два фильма одного года // *Туровская М. И.* Да и нет. М., 1966. С. 82–111; *Шкловский В. Б.* Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 137–142; *Эйзенштейн С. М.* Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн*, Т. 2, С. 270–273; *Эйзенштейн С. М.* Монтаж 1938 // *Эйзенштейн*, Т. 2, С. 156–188; *Эйзенштейн С. М.* «Э!» — О чистоте киноязыка // *Эйзенштейн*, Т. 2, С. 81–92; *Эйзенштейн С. М.* В. Пудовкин, Г. Александров. Будущее звуковой фильмы // *Эйзенштейн*, Т. 2, С. 315–316; *Эйзенштейн С. М.* Вертикальный монтаж // *Эйзенштейн*, Т. 2, С. 189–268; *Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа // *Эйзенштейн*, Т. 3, С. 251–432; *Эйзенштейн С. М.* Цветовое кино // *Эйзенштейн*, Т. 3, С. 579–590; *Эйзенштейн С. М.* Нежданный стык // *Эйзенштейн*, Т. 5, С. 303–310; *Эткинд Е. Г.* Материя стиха. Париж, 1985. С. 54.

См. также:

Ассоциативный монтаж, Композиция спектакля, Ритм, Структура спектакля.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Фр.: *circonstances, proposées*

Термин *Системы Станиславского*, восходящий к знаменитой формуле А. С. Пушкина из неоконченной статьи «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» («Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».)

Таким образом, если у Пушкина обстоятельства «предполагаются», они не столько объективная данность, сколько плод воображения, воплощаемый с «истиной страстей» и «правдоподобием чувствований», то у Станиславского обстоятельства «предлагаются», даются. Но, в отличие от нетворческих последователей, Станиславский делает акцент на одушевлении **П. о.**

Контекст термина — Система Станиславского — определяет его суть: превращение объективного фактора в условие «жизни человеческого духа» и более того, в ее составляющую. **П. о.** — имманентная принадлежность создания *роли* и жизни актера в образе.

В **П. о.** входят как предлагаемые автором данности *пьесы* и роли (*фабула*, время и место *действия*, его фактура), так и всё предложенное *театром*, от *режиссерской трактовки* до постановочного воплощения (*мизансцены*, *сценография*, *свет*, звук, *костюмы*). Станиславский предлагает различать эти «внешние» и «внутренние» **П.о.**, впрямую исходящие из душевной жизни *персонажа*, вообразенные и прожитые *актером*, — с обязательной их взаимосвязью и взаимообращением в процессе актерского творчества.

П. о. должны переживаться как личная биография играемого персонажа. Непрерывное проживание цепочки предлагаемых обстоятельств как линии «видений внутреннего зрения» — условие творческого состояния «я емь», условие создания *«артисто-роли»*. Соответственно все составляющие *психотехники* связаны с этим процессом. Вера в **П. о.** определяет готовность актера к творческой концентрации, определяет большой и малый *«круги внимания»* и его «объекты».

П. о. впрямую связаны и с *методом физических действий*: прибегая к этому методу, повторяя из спектакля в спектакль эти дей-

ствия, актер возвращает себе «ощущения данных **П. о.**, необходимые для полноценного существования в роли.

Таким образом, приведенная выше известная пушкинская формула осмыслена и претворена Станиславским применительно к сценическому творчеству: **П. о.** и являются условием «правдоподобия чувствований» и «истины страстей».

Г. А. Товстоногов в своей педагогической практике, по свидетельству его учеников, усматривал, по аналогии с «кругами внимания», большой, средний и малый круги **П. о.** Впрочем, безусловный акцент, делавшийся Товстоноговым на «малом круге» **П. о.**, обнаруживает не просто аналогию, но и реальное совпадение, замещение этой, более объективированной методикой соответствующего акцента Станиславского на «малом круге внимания» актера в процессе создания образа.

Как многие термины Системы, «**П. о.**» стали метафорой, вышедшей за рамки учения Станиславского, используемой в смысле условий творчества вообще.

Н. А. Таршиц

Литература:

СТТ. 2014. С. 92–95; *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // *Станиславский*. Т. 2. С. 85–112; Т. 3. С. 150–157; Г. А. Товстоногов репетирует и учит. СПб., 2007. С. 221–224, 241–244, 353–368.

См. также:

Актер. «Если бы», Круги внимания, Объект внимания, Психологический театр, Психотехника, Система Станиславского.

ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

Вар.: Производственничество

Англ.: productivism

Фр.: productivisme

Нем.: Betriebs-Produktions- kunst

Течение в русской художественной культуре 1920-х гг., основанное на понимании творчества как равноправного вида производства.

Теория **П. и.** предполагала взаимопроникновение форм индустриального производства и художественного творчества; слияние фабрики и художественной мастерской; создание утилитарных про-

изведений — «вещей», вовлечение в художественное творчество и единение в нём многочисленного коллектива участников. **П. и.** синтетично и не знает ошутимого традиционного разделения на виды.

П. и. генетически связано с символистской концепцией мистериального жизнестроительства, преодоления реальности в оргиастических формах искусства. Как и другие авангардные течения, **П. и.** отражает господствующую философию авангарда XX в., связанную с радикальным расширением понимания *мимесиса*, преодолением изобразительного начала — созидательным и синтетическим, тенденцию к распрямлению и иррационализации художественного произведения и установлению многоуровневых непредсказуемых отношений художника и *зрителя*.

Принципы этой художественной идеологии были впервые сформулированы в 1918–1919 гг. теоретиками левого искусства, объединившимися прежде всего в Изо-отделе Наркомпроса (и пропагандировались в официальном органе отдела «Искусство коммуны»), затем получили развитие в Институте художественной культуры (Инхук) и на страницах журнала Леф. В теорию **П. и.** в России внесли вклад О. Брик, Д. Штеренберг, В. Маяковский, А. Ган, Б. Арватов, В. Блюм, Э. Бескин, Н. Тарабукин и др.

Художественная философия **П. и.** определила практическую работу и методологические выступления конструктивистов. *Конструктивизм* — основная и наиболее реализовавшаяся в практике часть движения **П. и.**

Идеи **П. и.** имели глубинную связь с объективными процессами мировой цивилизации и культуры — с техническим усовершенствованием производства в США и европейских странах, с развитием технологии и распространением направлений функциональной архитектуры и градостроительства. Однако в советской России идеологи **П. и.** выдвигали иные, политизированные объяснения: традиционное искусство объявлялось принадлежностью исключительно буржуазного образа жизни, тогда как производство объявлялось собственной средой класса пролетариев. Именно в этой среде предполагалось осуществить синтез производства и искусства. Однако, в отличие от теории Пролеткульта, **П. и.** оставалось сферой деятельности профессиональных художников. В ортодоксальном изложении «**П.**» является ареной для материального утверждения коллективистского мироощущения над буржуазным индивидуализмом.

В **П. и.** можно обнаружить абсолютизацию прикладного искусства (самоопределившегося в России уже в конце XIX в.). Частными примерами **П. и.**, продолжившего своё развитие после конструктивистской эпохи, можно считать дизайн, градостроительство и архитектуру городской среды, массовые празднества с обыгрыванием городских объектов и др.

В утверждении театра как производства теоретикам этого течения казалось наиболее важным покинуть сцену-коробку, отказаться от литературно законченной драматургии, от сюжетности, строить в трёхмерном пространстве сценическое действие как работу, — хотя и специфическую, но сравнимую с производительным трудом. Театр виделся как мастерская, в которой создаётся техническая «машина», становящаяся в действии своеобразным живым организмом — и «эта машина, живая, поющая и играющая» провозглашалась театром будущего, «который впервые преодолет реальность реальностью же, но взятой в её наиреальнейших и заново сконструированных элементах» (М. Б. Загорский). Приветствовались формы обыгрывания жизненной созидательной работы (например, «игра-манифестация» с постройкой домов во время субботника) — т. е. «ожизнение» театра. Здесь прослеживается влияние новейших теорий научной организации труда (Ф. Тейлора в США, А. Гастева в России). Отказ от словесно-сюжетной выразительности служил в то же время выявлению существа театральной формы (основными элементами которой, по Мейерхольду, являются маска, жест, движение и интрига) и совпадал с исканиями Условного театра. Эстетическая модель «театра как производства» на самом деле унаследовала многие черты старинного площадного зрелища.

Русское театральное **П. и.** в основном совпадало с творческими идеями В. Гропиуса, также искавшего слияния искусства с повседневной жизнью в новой организации театрального здания и в выстраивании активных отношений актёров со зрителями, что было предусмотрено в его проекте Тотального театра.

Некоторые философские и эстетические идеи **П. и.** можно обнаружить в театральных исканиях второй половины XX века: хэппенинг, паратеатральные акции Е. Гротовского, уличный театр и мн. др.

Н. В. Песочинский

Литература:

Арватов Б. И. Искусство и производство. М., 1926; О театре — 1; *Титова; Gough M.* The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution. California University Press, Berkeley and Los Angeles, 2005; *Moholy-Nagy L., Farkas M.* The Theater of the Bauhaus. Ed. By W.Gropius. Wesleyan University, 1961; *Roberts, John.* Productivism and Its Contradictions. // Third Text. London, Routledge, 2009. Vol. 23, N 5, September, pp. 527–536 (Рус. перевод: Робертс Дж. Производственное искусство и его противоречия // http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=561:productivism-and-its-contradictions-a-short-history-of-productivism&catid=204:01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=455&lang=ru).

См. также:

Авангардизм, Конструктивизм.

ПРОТАГОНИСТ

От греч. πρωταγωνιστής-prōtagōnistēs (первый актер), из πρῶτος — prōtos (первый), и ἀγωνίζομαι — agōnizomai — (соостязаться; подвизаться на сцене, выступать).

Англ.: protagonist

Франц.: protagonist

Нем.: Protagonist

I. В древнегреческом театре — исполнитель главной роли, героя или героини.

Возникновение в недрах древнегреческого хорового действия партии П., самостоятельной по отношению к хору и драматически соотнесенной с ним, означало рождение трагедии («Прометей Прикованный» Эсхила знаменует эту фазу в становлении европейского театра). С развитием драматургии, когда появились второй и третий герои действия, — (девторагонист и тритагонист) актер — П. стал сам выбирать исполнителей, с которыми ему предстояло участвовать в спектакле.

Первоначально драматурги сами были П. Затем П. стал выбирать архонт-эпоним, руководитель Дионисийских торжеств. П. наравне с трагическими поэтами и хорегами участвовали в конкурсах и заносились в списки победителей.

П. Первый актер и первая по сложности и значению роль в сценическом представлении.

В настоящее время наряду с историческим значением бытует расширительное употребление термина: **П.** называют центрального персонажа спектакля (чаще в трагедии, высокой комедии и драме). Менее оправдано встречающееся употребление термина для обозначения ведущего актера труппы (здесь уместнее термины премьер или капокомико).

Таршис Н. А., Чепуров А. А.

Литература:

Павис; ТЭ. Т. 4. Стлб. 478–479; *Аристотель*. Поэтика // *Аристотель*. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 4. М., 1983; *Головня В. В.* История античного театра. М., 1972. С. 54–57; История зарубежного театра. СПб., 2005. С. 20–21; *Фрейденоберг*. С. 312. 336–337.

См. также:

Античный театр.

ПСИХОДРАМА

Англ.: psychodrama

Фр.: psychodrame

Нем.: Psychodrama

Паратеатральная форма представления, используемая в психотерапии и применяемая, как правило, для лечения различных форм неврозов и решения психологических проблем участников. **П.** была создана в 1920-е гг. венским психиатром Якобом (варианты — Жаккоб, Джекоб) Леви Морено (1920–1974, с 1925 г. проживавшим в США), еще до развития **П.** руководившим театральной группой в Вене с названием Stegreiftheater (Театр Спонтанности). **П.** является первым из методов групповой психотерапии, разработанным для изучения личностных проблем.

Форма **П.** создавалась на основе модели импровизационной игры участников, однако **П.** никогда не являлась и даже никогда не претендовала на то, чтобы являться художественным произведением сценического искусства. В основе сценарной канвы любой **П.** лежит ситуация, являющаяся конфликтной для того или иного из участников, ее «разыгрывающего». В отличие от актера в театре, участник **П.** играет самого себя в той ситуации, решение которой он не способен найти в жизни, тогда как другие играют тех, кто в ре-

альной жизни в ней задействован. Одним из принципов **П.** является обязательный обмен ролями: в какой-то момент *«протагонист»* получает роль своего антагониста, в то время как его самого играет другой. Особая роль отведена *«зрителям»* **П.**, которые по ее окончании участвуют в обсуждении увиденного, корректируя таким образом (своим коллективным мнением) личностные установки главного *«персонажа»*.

Наиболее эффективной формой **П.** признана та, что демонстрирует личностные конфликты, а также проблемы межличностных отношений на невербальном уровне, т. е. со всей очевидностью предстает в действиях тех, кто находится на *«сценической площадке»*.

П. всегда осуществляется в присутствии психотерапевта, который никогда не участвует в действии *«спектакля»*, но должен, подобно режиссеру, организовать действие до его начала, спровоцировав его таким образом, чтобы оно могло достичь желаемого терапевтического результата.

В России психодрама существует с 1989 г. К **П.** близки такие формы паратеатральной психотерапии, как *социодрама*, разработанная тем же Морено на основе **П.** (но не выделяющая «протагониста» и направленная прежде всего на разрешение внутри- и межгрупповых конфликтов), *мифодрама*, где есть «протагонист» и обмен ролями, но участники разыгрывают не реальные, а мифологические сюжеты. На основе открытий **П.** возник Плейбек-театр (от play-back — проиграть обратно), или театр импровизаций, близкий к *перформенсу* и ставший частью театральных экспериментов 1970-х, разрушавших границы между актером и зрителем и стремившихся выйти за пределы традиционного «сценарного» театра. В отличие от **П.**, он не позиционирует себя как терапевтическое средство. Существуют и другие ответвления **П.**, например Драма-терапия, Театр Угнетенных, Библиодрама, Монодрама и пр.

Е. В. Маркова, И. Р. Складневская

Литература:

Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 214–218; Зассе С. «Мнимый здоровый». Театротерапия Николая Евреинова в контексте театральной эстетики воздействия // Русская литература и медицина: Тело, предписание, социальная практика: Сб. статей. М., 2006, С. 209–220; «Играть по-русски». Психодрама в России: истории, смыслы, символы [Коллективная

монография. Составители Е. В. Лопухина, Е. Л. Михайлова]. М., 2003; *Лейтц Г.* Психодрама. Теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено. М., 1994; *Морено Дж.* Театр спонтанности. Красноярск., 1993; *Морено Я. Л.* Психодрама М., 2001.

См. также:

Социодрама, Мифодрама, Монодрама, Перфоманс.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Англ.: psychological theatre

Франц.: théâtre psychologique

Нем.: psychologisches Theater

Направление в сценическом искусстве, ориентированное на анализ душевной жизни человека. **П. т.** подразумевает последовательное воплощение психологического процесса. Этот принцип классически осуществлен в *Системе Станиславского*. Работая над своим учением, Станиславский внимательно изучал труды современной психологии, в частности, многие работы видного представителя французской экспериментальной психологии Т. Рибо. Актерское искусство этой школы достигло в XX в. большой глубины проникновения в человеческую психологию.

Аналитический подход, психологический анализ является и методом, и содержанием этого *театра*. Не случайно оптимальный *жанр* для него — *психологическая драма*, где жизнь человеческого духа и *перипетии* душевной борьбы героев существенны сами по себе. Чистые, высокие жанры — *трагедия* и *комедия* — наименее подвластны **П. т.**, ибо для них не актуален акцент на психологии индивидуума, а, напротив, действен и необходим синтетический, обобщенный подход к *герою* и *конфликту*, характерный для других типов театра.

Н. А. Таршиш

Литература:

Богданова П. История греха и грешников. Опыт психологического театра // *Богданова П.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. С. 16–31; *Громов П. П.* Ансамбль и стиль спектакля // *Громов.* С. 118–140; *Марков П. А.* Новейшие театральные течения // *Марков.* Т. 1. С. 255–274.

См. также:

Психологическая драма, Система Станиславского.

ПЬЕСА

От фр. *pièce* — (букв. кусок, часть)

Англ.; *play*;

Нем.; *Stück*

I. Небольшое музыкальное произведение, обычно инструментальное.

II. Литературное произведение, написанное для *сцены*, синоним термина «*драма*».

III. Обобщенное наименование драматургических произведений всех жанров.

Термин, заимствованный из музыковедения, в XIX в. применялся и к лирическим стихотворениям. Первоначально **П.** назывались маленькие бытовые сценки, которые входили в *репертуар* французских *ярмарочных театров* наряду с *фарсом* и *интермедией*. Д. Дидро, критикуя классицистскую шкалу драматических жанров, защищал право на существование промежуточных жанров, между *комедией* и *трагедией*. Он ввел новый жанр («средний жанр») и использовал термин **П.** по отношению к драматическим произведениям на морально-бытовые и семейные темы. Со временем **П.** становится наиболее общим универсальным обозначением для всей драматической литературы и употребляется по отношению к трагедии, комедии, драме (видовое понятие с XVIII века), к литературным произведениям, созданным на основе романа или повести («Мертвые души» и «Дни Турбиных» М. Булгакова, «Брат Алеша» В. Розова и др.). Сторонники структурно-семиотических методов исследования отдают предпочтение другим обозначениям: *текст*, *монтаж*, *композиция*.

В. М. Миронова

Литература:

КЛЭ. Т. 9. С. 459–460; *Павис; Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004; *Волькенштейн В. М.* Драматургия. М. 1969. С. 10–24; *Дидро Д.* Избранные произведения. М.; Л., 1951. С. 188–191; *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы 20 века. М., 1979; *Карская Т. Я.* Французский ярмарочный театр.

Л.; М., 1948. С. 6–7; *Костелянец; Сахновский-Панкеев; Хализев*. 1986. С. 250–255.

См. также:

Драматургия, «Хорошо сделанная пьеса», Инсценировка, Классицизм, Мистерия, Фольклорный театр.

Р

РЕАКТИВНОСТЬ

От франц. réactif – реактивный, из réaction — реакция.

Англ.: reactivity

Франц.: réactivité

Нем.: Reaktionsfähigkeit

Органическое свойство эмоциональной природы *актера*, определяющее подвижность его психических реакций.

Импульсы, исходящие от *партнеров* в ходе сценического общения, малейшие изменения в движении драматического *действия* встречают мгновенную живую эмоциональную психофизическую отдачу в актере. **Р.** — важное профессиональное свойство актерской природы. Наличие **Р.** выявляется у абитуриентов театральных школ как существенный признак предрасположенности к профессии актера. **Р.** — условие не только дальнейшего развития *психотехники* актера школы Станиславского, где **Р.** обуславливает возможность состояния *здесь и сейчас*, но и условие актерского творчества в любой театральной системе, в той или иной степени предполагающей актерскую *импровизацию*.

Н. А. Таршиц

Литература:

Ершова А. П. Эмоциональная реактивность как компонент способности к актерскому искусству // Вопросы психологии. 1968. № 2. С. 140–148; *Кох И. Э.* О творческой одаренности драматического актера // Сценическая педагогика. Л., 1973. С. 213–221.

См. также:

Импровизация, Партнер сценический, Система Станиславского.

РЕВЮ (ОБОЗРЕНИЕ)

От фр. Revue-обозрение.

Англ.: review

Фр.: revue

Нем.: Revue

Вид театрального *представления*, состоящего из отдельных самостоятельных *сцен*, *номеров* и *эпизодов*, объединенных только каким-либо сквозным мотивом или персонажем (конферансье). **Р.**, родившееся в Париже в 1830 году в *театре Варьете*, получило распространение с середины XIX века. Поначалу это было скромное представление, делавшее ставку на живость *диалога* и талант *исполнителей* — *комиков*, певцов, танцоров, цирковых *артистов*. В комедийно-пародийной или публицистической форме **Р.** откликались и на события литературно-художественной, общественно-политической жизни (revue d'Année). В 1886 году на сцене парижского варьете Фоли Бержер было показано **Р.** нового типа — изобретательно и пышно оформленное, зрелищно эффектное, а главное, с кордебалетом, в котором были заняты красивые полуобнаженные девушки. Этот кордебалет, исполнявший бурлескные танцы и знаменитый канкан, придавал сценический блеск представлению и служил фоном для «звезды» — артистки, чье выступление становилось кульминацией **Р.** и гарантировало его зрительский успех. Такой «звездой» на сцене Фоли Бержер во второй половине 1920-х годов была негритянская танцовщица и певица Ж. Беккер.

Французскому образцу развлекательного пышного постановочного **Р.** следовали создатели подобных *зрелищ* в других странах. В начале XX века в Америке появилась своя разновидность **Р.**, получившая наименование «шоу». Первым и самым известным постановщиком бродвейских шоу был Ф. Зигфелд («Зигфелд Фоллис»). Как реакция на многолюдные дорогостоящие **Р.** в Европе и Америке возникли камерные сатирические **Р.**

Со второй половины 1920-х годов жанр **Р.**, с музыкой, пением и танцами, был успешно освоен кинематографом, прежде всего американским, а после Второй мировой войны — и телевидением. Мир музыкальной эстрады, в т. ч. судьбы звезд **Р.**, артистов, танцовщиков, певцов, послужил материалом для многих фильмов, от «Великого Зигфелда» (1936) до знаменитых картин американского режиссера Б. Фосса «Кабаре» (1972) и «Весь этот джаз» (1980).

В дореволюционной России термин «**Р.**» употреблялся редко, более популярен был термин «обозрение»: так называли представ-

ление, близкое по типу к *revue d'Annee*, на злободневные темы политической, общественной и художественной жизни. Такие **О.** шли в конце XIX века в *театрах малых форм*, в театрах *Буфф*, в *кафешантанах*. В послереволюционной России **О.** на темы дня ставились в театрах миниатюр, в театрах сатиры, в театрах рабочей молодежи. Монтажный принцип **О.** с его относительно самостоятельными эпизодами был подхвачен и использован агитационным театром 1920-х гг.: он давал режиссеру возможность развернуть перед *зрителями* широкую картину жизни, ввести в *спектакль* отклики на злободневные события, элементы дискуссии и пропаганды. Политическими **О.** называли постановки В. Мейерхольда «Зори», «Земля дыбом», «Д.Е.». К жанру **О.** обращались А. Таиров («Кукироль»), С. Эйзенштейн и другие *режиссеры* 1920-х гг.

Термин «**Р.**» появился в советской России в конце 1920-х гг.: открывшиеся в это время Московский и Ленинградский *мюзик-холлы* показали развлекательные зрелища с пением, танцами, с комедийными номерами. Мюзик-холлы были закрыты в 1936 г. и вместе с ними исчезли и **Р.** Возродились **Р.** в 1960-е гг., как и прежде, на сценах мюзик-холлов в Москве, Ленинграде и в других крупных городах.

В. М. Миронова

Литература:

Уварова Е. Д. Обзорение // Эстрада России. XX век. Энциклопедия. М., 2004. С. 458–459; Волькенштейн В. М. Драматургия. М., 1960. С. 235–237; Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 99–115, 186–220; Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978. С. 64–77; Пискачов Э. Политический театр. М., 1934. С. 70; Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 2005; Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обзорения, мюзик-холлы. 1917–1945. М., 1983; Ханиш М. О песнях под дождем. М., 1984; Jacques-Charles. Cent ans de music-hall. Gen.-P., 1956; Baral R. Revue: the great Broadway period. N.Y., 1962; Manders R. and Mitchenson J. Revue. L., 1971.

См. также:

Агитационный театр, Варьете, Кабаре.

РЕКОНСТРУКЦИЯ СПЕКТАКЛЯ

От нем.: Rekonstruktion — восстановление, от от лат. re- (пере-; повторение) + лат. construe (составлять, сооружать, создавать) + лат. spectaculum (зрелище).

Англ.: performance reconstruction

Фр.: reconstruction du spectacle

Нем.: Rekonstruktion der Vorstellung

Восстановление спектакля по сохранившимся элементам и описаниям.

Первые серьезные попытки обращения к **Р.** связаны с увлечением немецких романтиков Шекспиром. В новелле «Молодой столяр» Л. Тик впервые предлагает проект реконструкции шекспировской сцены на основе восстановления игровой площадки елизаветинского театра.

Следующий этап увлечения идеей **Р.** также связан с Шекспиром, В конце XIX века У. Поул осуществляет на английской сцене Р. шекспировских площадок, использует музыку того времени и даже иногда те же театральные помещения.

Отдельный этап связан с деятельностью «Старинного театра» в России в начале XX в. Помимо подробнейшего изучения собственно театрального материала (площадка, декорация, реквизит, текст и музыкальное сопровождение, актерская техника), этот театр впервые заинтересовался менталитетом зрителя соответствующей эпохи — уровнем его интеллекта, восприимчивостью, мерой допускаемой условности, реакцией на происходящее. Показательно, что из этого театра вышли по крайней мере три известных театральных историка (Н. Н. Евреинов, Н. В. Дризен, К. М. Миклашевский) — ведь следующий этап в истории **Р.** связан именно с теорией театра.

Виднейший немецкий театровед М. Герман, чья научная деятельность оказала влияние на ленинградскую школу (А. А. Гвоздева, С. С. Мокульского и др.), выдвинул в качестве метода театроведческого исследования именно принцип **Р.** После разгрома ленинградской школы в 1930-е годы **Р.** в качестве исследовательского метода отходит на второй план. В 1991 году А. В. Бартошевич подготовил сборник «Реконструкция спектакля», в котором опубликованы работы его учеников, написанные в специальном семинаре ГИТИСа, посвященном методу **Р.** Особенность подхода Бартошевича в том, что он больше, чем его предшественники, склонен опираться на текст

пьесы. «Мгновенная Р.» является задачей профессиональной театральной рецензии, долженствующей зафиксировать материал для будущих историков театра.

На практике Р. особенно широко применяется в балетном театре, в частности, в тех случаях, когда сохранились записи хореографического текста. Последний же опыт Р. в области драматического театра — восстановление в 1994 году мейерхольдовского «Ревизора» (1926) совместными усилиями СПбГАТИ (Россия) и Йельской Школы Драммы (США).

А. С. Пасуев

Литература:

Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 48–54; *Бартошевич А. В.* Шекспир на английской сцене. Конец XIX — первая половина XX века. М., 1985. С. 100–132; Старинный театр. Пб., 1922; *Гвоздев А. А.* Театральная гравюра и реконструкция старинного театра // Зеленая птичка. Пг., 1992.; *Гвоздев А. А.* Германская наука о театре // *Гвоздев А. А.* Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 5–24; *Гвоздев А. А.* Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. СПб., 2012. С. 104–149; *Джурова Т. С.* Актер в театре Н. Н. Евреинова: режиссура и теория // Актерское искусство – IV. С. 121–165; *Крэг Э.-Г.* Заметка о масках / *Крэг Э.-Г.* Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 233–240; *Мейерхольд В. Э.* Старинный театр // *Мейерхольд*, Ч. 1. С. 189–192; *Мокульский С. С.* Изучение специфики театра // Наука о театре. Л., 1975; Реконструкция старинного спектакля: Сб. научных трудов. М., 1991; *Ткачева Е. А.* Театр Людвиг Иоганна Тика: Реконструкция постановочного метода Людвиг Иоганна Тика на материале его драматургии. СПб., 2010; *Hermann M.* Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, 1914; *Hermann M.* Buhne des Hans Sachs. Berlin, 1923; *Hermann M.* Nocheinmal: Die Buhne des Hans Sachs. Berlin, 1924.

См. также:

Ремейк, Стилизация, Сценическая история пьесы, Традиционализм, Традиции сценического исполнения.

РЕМАРКА

От фр. *remarque* — замечание, пояснение, примечание
Англ.: *stage directions*

Нем.: Bühnenanweisungen

Фр.: indications scéniques

1. Пояснения, которыми драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе: где и когда происходят события, к кому обращена та или другая реплика, внешний облик, жесты и движения персонажей, психологический смысл их высказываний и т. д.

Эволюция **Р.** тесно связана с историей драматургии и театра. Античная трагедия не знала **Р.**, авторы только отмечали передвижение, входы и выходы актеров. В шекспировские пьесы **Р.** были внесены позднейшими издателями. Лаконичными и немногочисленными были **Р.** в пьесах испанских и английских драматургов XVI–XVII вв., в трагедиях французского классицизма, в драматических произведениях Пушкина и Гоголя. И позже **Р.** носили служебный характер, скупо обозначали место действия и движения персонажей. Со временем **Р.** усложнились, стали подробно описывать обстановку каждого акта, внешний облик и возраст персонажей, давать им характеристику, указывать эмоциональную окраску реплик. Предметно-описательная **Р.** была характерна для натуралистической драмы Запада и русской драматургии середины XIX в. (**Р. А. Н. Островского** называли «декорацией из слов»).

К концу XIX века функции и эстетическая природа **Р.** изменились. Рядом с лаконичной структурной, типа пушкинской, появилась **Р.** литературная, или орнаментальная (по классификации С. Кржижановского). В драмах Гауптмана, Ибсена, Чехова, Пиранделло, Л. Андреева, Блока **Р.** уже не просто «обслуживают» текст, являясь посредником между пьесой и сценой, а становятся его полнокровной частью. Они несут смысловую нагрузку, дают эмоциональную оценку событиям и поступкам или представляют авторский комментарий к пьесе (у Б. Шоу). Шоу объяснял необходимость **Р.** нового типа, **Р.** литературной тем, что теперь у пьес кроме зрителя появился заинтересованный читатель.

Служебные **Р.** не исчезли, сохранили свое место в пьесах. В некоторых книгах и статьях по теории драмы именно служебные, функциональные **Р.** признавались единственно законными. Но в XX в. литературная **Р.** окончательно утвердилась в своих правах. Развернутые беллетризированные **Р.** характерны для советской драматургии, для пьес Билль-Белоцерковского, Вишневского, Булгакова, Арбузова и многих других. Они помогают создателям спектакля понять стиль

драматурга, атмосферу действия в пьесе, подсказывают зрительные образы, хотя в режиссерском театре следование им давно не считается обязательным. Постановщики в целях обретения свободы интерпретации могут вообще не принимать их во внимание или же читать их не в буквальном, а в метафорическом, образном смысле. Режиссерский замысел может также включать и «озвучивание» авторских **Р.** в спектакле.

II. Пометки режиссера на рабочем экземпляре пьесы с указаниями, адресованными помощнику режиссера и актерам.

В. М. Миронова

Литература:

Павис. Бояджиев Г. Н. Репарка // ЛЭ. Т. 9. М., 1935. Стлб. 599–601; СТТ. 2014. С. 102–103; *Владимиров С. В.* Драматург и современность. М.; Л., 1962. С. 15–19; *Волькенштейн В. М.* Драматургия. М., 1969. С. 89–91; *Гозенпуд А. А.* Поэтика репарок Булгакова // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...». Сб. ст. Т. 1. СПб., 1993. С. 79–90; *Голубовский Б. Г.* Читайте репарку!: От информации — к образу. М., 2004; *Кржижановский С. Д.* Театральная репарка // Современная драматургия. 1992. № 2. С. 205–211; *Сахновский-Панкеев. С.* 188–198; *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963. С. 468–474.

См. также:

Литературный театр, Пьеса, Реплика, Реприза.

РЕМЕЙК

Вар.: римейк; новая сценическая редакция.

От лат. re- (пере-; повторение) + англ. make — (делать) — переделка заново, аранжировка, (муз.), интерпретация.

Англ.: remake

Фр.: remake

Нем.: Remake

Новая версия ранее существовавшего произведения. Термин, изначально принадлежавший кинематографу и означавший возобновление популярного фильма на основе старого сценария. Может быть отнесен к драматургии и театральной практике, особенно в связи с процессами, происходившими в ней в XX веке.

Понятие сценария как основы сценического действия, свойственное еще итальянской комедии дель арте, берется в начале

XX в. за основу любого произведения для сцены — его действенной структуры. Характерны опыты в этом направлении, осуществленные В. Э. Мейерхольдом в Студии на Бородинской (пантомима на основе действенного сценария пьесы «Отелло»); опыты К. М. Миклашевского, В. Н. Соловьева. Метод стилизации, взятый на вооружение символизмом, и связанное с ним творчество Г. фон Гофмансталия в области обработки мифологического материала также имеют определенное отношение к **Р**.

Первой фигурой нового времени, концептуально подошедшей к проблеме **Р** в драматургии, следует считать Ж. Кокто. Предложенная им в 1920-е годы схема модернизации сюжета античной пьесы, привлечение его для придания вневременного характера затрагиваемым в пьесе проблемам, индивидуальной стилистике автора получила широкое развитие уже в 1930–40-е годы в интеллектуальной драме» (Ж. Жироду, Ж. Ануй).

Жесткая «сценарность» сюжетов античных драм привлекла также драматургов-экзистенциалистов (Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй), которых, в отличие от «интеллектуалистов», волновал не столько схематизм, дававший широкое поле для возможных интерпретаций, сколько невероятная острота конфликта, дающая возможность для максимального раскрытия одной единственной интерпретации.

Последователями этой тенденции французской драматургии стали драматурги разных стран и направлений — от Ю. О’Нила до представителей австрийской драматургии — Э. фон Хорвата, Ф. Брунера, Ф.-Т. Чокора. Впрочем, в области драматургии следует четко разграничивать работу драматурга с архетипом (фигура Гамлета у Шекспира, Дон Жуан в пьесах Тирсо де Молины, Мольера, Пушкина) и свойственную уже собственно **Р** работу с определенной пьесой-сценарием.

В этом смысле наиболее «чистыми» **Р** могут считаться некоторые пьесы постмодернистов, берущих известное драматургическое произведение и осуществляющих на его основе полный демонтаж и перекомпоновку текста, структуры действия, идейного содержания и взаимоотношений персонажей. Особенно востребованным автором оказался Шекспир — «Гамлет» (в интерпретации Т. Стоппарда и Х. Мюллера), «Макбет» (в интерпретации Б. Гарсон, Ч. Маровица, Э. Ионеско, Х. Мюллера).

В театральной практике опыт фрагментарных **Р** связан, как правило, с существованием конкретной постановки в контексте

истории данного *театра* («Дон Жуан» Г. Тростянецкого и «Маскарад» И. Селина в Александринском театре отсылали к мейерхольдовским постановкам через текст; «Пьеса, которой не было» А. Могуцкого в «Балтийском доме» — к «Чайке» Г. Опоркова через состав исполнителей).

А. С. Пасуев

Литература:

Вдовенко И. В. Опыт прочтения текста как комментария (мидраш и постшекспировская драматургия) // Интерпретация в культуре: Сб. ст. СПб., 1999. С. 140–164; *Добровольский С.* Что такое REMAKE? // СЕАНС. 1994. № 10. С. 98–101; История западноевропейского театра: В 9 т. М., 1985. Т. 7 (статьи «Кокто», «Жироду», «Ануй», «Австрийская драматургия»); Проблемы художественной интерпретации: Материалы конференции аспирантов РИИИ. СПб., 1999 (статьи Большелавовой Е. Е., Кумуковой Д. Д., Вдовенко И. В.); *Рябов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. СПб., 2000; Retakes on Remakes. Ed. by Hutton and St. Me Dougal. Texas Univ. PfeeM. 1994; Play It Again, Sam: Retakes On Remakes. Edited by Andrew Horton, Stuart Y. McDougal. Berkeley, Los Angeles, London, 1998 *Verevis, Constantine.* Film Remakes. Edinburgh, 2006.

См. также:

Интерпретация, Интертекстуальность, Реконструкция спектакля, Стилизация, Сценическая история пьесы, Традиционализм, Традиция сценического исполнения.

РЕПЕРТУАР

От фр. *répertoire* — список, опись, каталог

Англ.; *repertoire; repertory*

Фр.; *répertoire*

Нем.; *Spielplan m, Repertoire*

Совокупность театральных произведений (драматургических или сценических), структурированных по тому или иному принципу. Термин имеет чрезвычайно широкое значение, позволяя использовать самую разную классификацию.

1. Общий перечень произведений, идущих в конкретном *театре* или исполняемых конкретным *артистом* (Р. Мариинского театра; Р. Аркадия Райкина). Дополнительно может быть введено вре-

менное ограничение (**Р.** Александринского театра на будущий сезон; **Р.** Клавдии Шульженко военного времени).

Кроме этого, возможны и иные типы классификации **Р.**: по видам театрального искусства (**Р.** драматический, балетный, эстрадный, кукольный); по жанровым особенностям (**Р.** комедийный, трагический, мелодраматический); по стилистическим направлениям (**Р.** классицистский, абсурдистский); по авторам (шекспировский, чеховский **Р.**); по временным периодам (**Р.** современный, 20-х гг., античный).

В театральной практике существует условное, но вполне устойчивое деление *драматургии* и сценических произведений на категории классического, современного (российского) и зарубежного (как правило — современного) **Р.**

II. Совокупность всех *ролей*, сыгранных к настоящему времени актером (на профессиональном языке — «репертуарный лист»). В сочетании с фотографиями, *рецензиями*, видеозаписями спектаклей играет роль характеристики или рекомендательных отзывов при приеме на работу, получении новой *роли* и пр.

При всем возможном многообразии употребления слова «**Р.**», емкость термина позволяет, в зависимости от контекста, легко расшифровывать его конкретное значение. Более того, из профессионального театрального языка понятие «**Р.**» прочно вошло в обиход бытовой речи (о человеке, использующем привычные навыки или действующем по стандартной схеме, говорят: «он в своем репертуаре»).

Т. В. Шабалина

Литература:

ТЭ. Т. 4. Стлб. 596.

См. также:

Амплуа, Персонаж, Пьеса, Репертуарный театр.

РЕПЕРТУАРНЫЙ ТЕАТР

От англ. — Repertory theatre.

Англ.: Repertory theatre

Нем: Repertoiretheater n, Repertoiresystem, также Ensemble-System

Театр, имеющий в *репертуаре* несколько *спектаклей*, соответствующих определенной эстетической программе и исполняемых в течение одного или более сезонов.

Понятие **Р. т.** как определение разновидности театра сформировалось в режиссерскую эпоху. Первые **Р. т.** стали возникать в конце XIX в. в Германии, Франции, Англии, России, а в начале XX в. и в США. Наличие в афише театра нескольких постоянных названий, как правило, свидетельствовало о конкретной эстетической направленности, собственно и определяющей репертуарную политику театрального коллектива. Кроме того, сохраняемая в своей основе на протяжении нескольких десятилетий труппа театра уже самим составом «подсказывала» выбор репертуара и, соответственно, оказывалась атрибутом **Р. т.**

В Европе и России до появления **Р. т.** режиссерской поры в придворных и публичных театрах XVIII–XIX вв. один и тот же спектакль шел на сцене неоднократно. Но поставленный спектакль, как правило, игрался до тех пор, пока давал сборы.

В России XX в. преобладала система **Р. т.** — и в драматических, и в музыкальных театрах. При этом в конце XX — начале XXI в. часто стали создаваться антрепризные спектакли на ограниченный срок (в зависимости от сборов) с участием ведущих *актеров* из разных театров. Развитие антрепризной организации театрального дела повлияло на **Р. т.** Так, в конце XX — начале XXI в. в театрах с постоянно действующим репертуаром получила распространение система приглашения из других театральных коллективов актеров, режиссеров, художников на конкретные роли и постановки.

В XX–XXI вв. в России, европейских странах и США параллельно функционируют и нерепертуарные *труппы*, собирающиеся на конкретную *постановку*, и репертуарные. Кроме драматических, репертуарными являются также балетные и оперные театры: Большой академический театр оперы и балета России, Государственный академический Мариинский театр, лондонский «Королевский балет», «Ковент-Гарден» и др.

Д. Д. Кумукова

Литература:

ТЭ, Т. 4. Стлб. 597–598; Брустин Р. Идея художественного театра в Америке // Режиссерский театр: От «Б» до «Ю». Разговоры под занавес

века. Вып. 1. М., 1999. С. 55–66; *Монастырский П. Л.* Главный режиссер. Куйбышев, 1985. С. 84–95; *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1908–1917. М., 1990. С. 172.

См. также:

Антреприза, Мейнингенство, Передвижной театр, Придворный театр, Режиссерский театр, Репертуар.

РЕПЕТИЦИЯ

От фр.: *répétition* (букв. повторение)

Англ.: rehearsal

Нем.: Probe

1. Единица процесса создания *спектакля*. Подготовительное повторение отдельных частей или всего *действия*.

Термин актуален для всех зрелищных искусств.

Р., что явствует из этимологии самого слова, призвана закрепить связь *образов спектакля*, его мизансценический рисунок путем многократного прохождения (повторения) частей и целого будущего спектакля. У профессиональных *актеров* приобретенный таким образом известный автоматизм навыков не отменяет, а высвобождает творческую инициативу в рамках поставленного спектакля. В то же время **Р.** — творческая лаборатория коллектива, процесс поисков и проб. Режиссер Л. А. Додин вместо термина **Р.** использует слово «проба», соответствующее немецкому *Die Probe* (опыт, проба, испытание, образец).

Если в *дорежиссерском театре репетиционный процесс* нередко сводился к *разводке* актеров на сцене, то позднее получила определенное распространение практика совместной работы постановщика с *режиссером*-ассистентом, которому поручается конкретная работа с актерами в соответствии с общим планом *постановки*. Содержание, количество **Р.** зависит от творческого метода театра и поэтики, готовящегося спектакля, от подготовленности актеров. Иногда репетиции бывают публичными (например, в театре имени В. Мейерхольда, в театре на Малой Бронной у А. Эфроса и др.). Иногда, напротив, это сокровенный процесс, куда не допускаются непосвященные (так долгое время репетировал Ю. Любимов). **Р.**, объективно существующая на стыке жизни и искусства, может стать своего рода самоцелью, как это было в творческой практике Е. Гроувского. Порой целью **Р.** становится именно выработка и углубле-

ние творческого метода, а не создание конкретного спектакля: это общая практика школ-*студий*; известны подобные периоды в практике К. С. Станиславского, А. Васильева.

Театральный феномен самого процесса **Р.** значителен, что не раз было импульсом к созданию произведений, структуру которых определял процесс создания спектакля. «**Р.**» — особый мотив в *драматургии*, широко используемый как один из вариантов приёма «*театр в театре*»: «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Мольер» и «Багровый остров» М. А. Булгакова. Так, «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло воплощают не только пограничное сознание *персонажей*, жаждущих воплощения, но и самосознание театра, стыкующего реальное существование со сценическим, что особенно явственно проявляется в **Р.** В этом смысле «открытая композиция» **Р.** соблазняет современных режиссеров использовать ее в функции *жанра* спектакля («Король Лир». Генеральная репетиция» в Ленинградском театре на Литейном, реж. Г. Тростянецкий).

II. Пародийный жанр в английской драматургии и театре, возникший в последней четверти XVII в., когда в Королевском лондонском театре была поставлена анонимная (впоследствии авторство было установлено: герцог Дж. Бэкингем с соавторами) пьеса «Репетиция» (англ.: «Rehearsal»), где вышучивались приемы героической драматургии Т. Драйдена (ср. — *кёгэн*) и одновременно сатирически изображались современные нравы и жизненные мотивы. Подобные короткие пьесы-«**Р.**» получили распространение. «Версальский экспромт» Ж.-Б. Мольера, созданный ранее, является классическим аналогом этого жанра во французском театре.

Н. А. Таршиц

Литература:

ТЭ Т. 4. Стлб. 598; *Галендеев В. Н.* Метод и школа Льва Додина. СПб., 2004; *Миронова В. М.* Актер в театре Акимова // Актерское искусство — IV. С. 166–198; *Снежницкий Л. Д.* На репетициях у мастеров режиссуры. М., 1972; *Эфрос А. Я.* Репетиция — любовь моя. М., 1975; Мейерхольд репетирует. Т. 1 и 2. М., 1993.

См. также:

Актер. Застольный период. Монтировка. «Разомкнутая структура». Репетиционный процесс. Режиссер. Режиссура. Спектакль. Читка. Этюдный метод.

РЕТРОСПЕКЦИЯ

Вар. — пьеса-ретроспекция; флэшбек

От лат. retro — обратно, spectare — смотреть, созерцать.

Англ.: flashback

Фр.: flash-back

Нем.: Flashback

Композиционный приём, способ организации художественного материала (*пьесы*, фильма, *спектакля*), подразумевающий нарушение линейного способа развития *действия*, нарративности повествования, за счёт включения *сцен* из прошлого. П. Павис называет **Р.** «английским термином, заимствованным из кинематографа для обозначения сцены или *мотива* в пьесе <...> предшествующего разыгрываемому *эпизоду*». В литературоведении **Р.** называется художественный приём, обзор событий прошлого.

В современном кино синонимом **Р.** является такое устойчивое понятие, как флэшбэк (буквально «обратный кадр»). Оно подразумевает некий обрыв в повествовании за счет внедрения эпизодов прошлого. Обычно «обратный кадр» обозначает воспоминания героев, объясняет мотивы поступков героев в настоящем. Также *монтаж* моментов прошлого и настоящего, их сопоставление дает возможность выпукло обозначить драматическую перемену в судьбах и *характерах* героев.

Зачастую понятие **Р.** связывают также с техникой аналитической *драмы* (ретроспективно-аналитическая композиция), которая развёртывает обстоятельства и *конфликты*, приведшие к трагическому, катастрофическому финалу («Привидения» Г. Ибсена). Однако в аналитической драме отсутствует буквальный показ сцен и событий прошлого. Исследуются причины *катастрофы*, но сохраняется последовательность событий. По мнению С. В. Владимирова, *театр* Ибсена скорее «связан с опытом драмы интриги». «В противоречия настоящего он проникает, распутывая нити прошлого своих героев». События прошлого воспроизводятся посредством рассказа, *диалога персонажей*.

В пьесе-**Р.** сосуществуют несколько временных пластов. Сочленение моментов прошлого и настоящего может осуществляться посредством рассказа («Смерть коммивояжера» А. Миллера), воспоминания («Стеклянный зверинец» Т. Уильямса, «Затворники Альтоны» Ж.-П. Сартра, «Утиная охота» А. Вампилова) и других средств. Так,

например, временные ряды в *монопьесе* С. Беккета «Последняя лента Крэппа» сосуществуют параллельно. Прошлое героя там воскрешается на аудиопленке и подвергается критическому переосмыслению в настоящем.

На сцене прием **Р.** выделяется и осуществляется разными средствами: это может быть и введение *рассказчика*, и свет или музыка, и какой-либо мотив, используемый в данной пьесе как рамка подобного отступления. В театре события прошлого зачастую бывают представлены подчеркнуто субъективно, искаженными, преломленными сознанием вспоминающего. Характерным примером **Р.** служит монодрама Б. Гейера «Воспоминания» (1911), поставленная Н. Н. Евреиновым в театре Кривое Зеркало, где давняя вечеринка «реконструировалась», разнообразно преломленная воспоминаниями четырех ее участников.

Сознательное перемешивание временных пластов, воображаемого и реального происходит в сюрреалистической структуре, где нарушен принцип линейного, последовательного изображения событий, воспроизводится структура сна (фильмы Л. Бунюэля, А. Рене, Д. Линча).

Т. С. Джурова

Литература:

Павис; Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. М., 2005; *Владимиров С. В.* Действие в драме. СПб., 2007. С. 106–110; *Тихвинская Л. И.* Театры кабаре и миниатюр в России. 1908–1917. М., 1995. С. 273.

См. также:

Время в театре, Композиция спектакля, Монодрама, Пьеса-дискуссия, Пространственно-временная структура спектакля, Рассказчик, Сюрреализм в театре, Хронотоп сценический.

РЕФЛЕКТОРНАЯ ВОЗБУДИМОСТЬ

От рефлекс, от лат. reflectere — отражать.

Термин проник в искусствоведение из психологии и физиологии, где является ключевым понятием рефлексологии, берущей начало в исследованиях И. М. Сеченова («Рефлексы головного мозга», 1863). В конце 1920-х гг. критике подвергалась «механистическая

трактовка психических процессов как эпифеноменов актов поведения» Между тем К. С. Станиславский именно в это время проявляет чуткость к современным открытиям отечественной физиологии в своих трудах, далеких от механистичности.

Под **Р. в.** подразумевается способность *актера* давать яркую реакцию, вызванную условными рефлексам (открытыми И. П. Павловым), приобретенными и в творческом процессе подготовки роли. Эта естественная физиологическая реакция в актерской работе культивируется, провоцируется и контролируется. *Психотехника* Станиславского, в которой учтен и возведен в систему актерский опыт многих поколений, предлагает использовать разнообразные *манки-раздражители*, провоцирующие творчески направленную **Р. в.** актера. **Р. в.** воспитывается и используется соответственно общей направленности этого учения, активизирующего в профессиональных целях органические, природные, подсознательные возможности артиста.

Для профессиональной **Р. в.** актер должен располагать хорошей природной *реактивностью*, на театральном жаргоне чаще называемой «возбудимостью». К термину **Р. в.** неоднократно обращался А. В. Эфрос, всегда предпочитавший «нервного», «возбудимого», «реактивного артиста», действительно-психофизически отзывающегося на малейшие сигналы, исходящие от партнеров, способного становиться чувствительной мембраной драматического течения сценического *действия*.

Н. А. Таршиц

Литература:

Эфрос А. П. [Собр. соч.: В 4 т.]. М., 1993.

См. также:

Аффективная или эмоциональная память, Реактивность, Манки, Этюд.

РЕЦЕНЗИЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ

От лат. *recensio* — обследование, рассмотрение.

Англ.: *review, notice, criticism*

Фр.: *critique, compte-rendu, récénsion*

Нем.: *Rezension, Besprechung, Gutachten, Begutachtung, Kritik*

Отзыв, критический анализ произведения театрального искусства.

Р. т. описывает спектакль, анализируя его концепцию, выразительные средства, особенности художественного языка, проблемы интерпретации пьесы, режиссуру, актерские работы, оформление и т. д. Одновременно **Р. т.** дает критическую оценку спектакля, положительную или отрицательную. **Р. т.** также может касаться художественных проблем, связанных с этим спектаклем: рассматривать место данного произведения в ряду других работ режиссера, актера, художника и т. д., место спектакля в общетеатральном процессе, однако в центре всегда непосредственный отзыв на новый спектакль. Это отличает **Р.** от других жанров театральной критики (эссе, аналитические обзоры, творческие портреты и т. п.) и составляет особую ценность **Р.** как отражения живой и изменчивой сиюминутной жизни театра.

Современная **Р. т.** — мобильный отзыв на сценическое произведение, опубликованный, как правило, в периодической печати или Интернете (в т. ч. и в блогах).

Предшественником и прародителем **Р.** в ее современном понимании был театральный фельетон. Впервые он появился во французской газете «Journal des Débats» в 1800 г.; сначала — в виде дополнительных листков, посвященных развлечениям и искусству (фр. *feuilleton* — листок); позже — прямо в газете, в отделенном от основного текста подвале. Среди всевозможных объявлений, репертуара театров и прочих развлекательных материалов постоянно появлялись отзывы на спектакли. Основателем жанра можно считать аббата Жоффруа, в течение ряда лет размещавшего здесь несколько раз в неделю свой текст. В русской журналистике жанр театрального очерка-отзыва был воспринят в конце XVIII — начале XIX в. вместе с названием. Однако поскольку многие фельетонисты язвительно высмеивали не понравившиеся спектакли, в то время как писавшие о театре серьезные критики и литераторы сосредоточивались на глубоком анализе театральных явлений, потребовалось разделение терминов. Постепенно слово «фельетон» закрепилось за легким жанром насмешливого сатирического журналистского очерка, в то время как известные критики предпочитали именоваться публицистами, а к их статьям стал применяться термин **Р.**, который в литературной критике существовал в России с XVIII — начала XIX в. и примерно в это же время стал означать не просто обзор литературы, но именно анализ произведения.

Театральные **Р.** мы видим в литературном наследии Н. Полевого, А. Суворина, В. Белинского, Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина, Ф. Достоевского; позже — А. Чехова, М. Горького, Л. Андреева; в начале XX театральные **Р.** писали литераторы, *драматурги*, журналисты, филологи, такие как В. Дорошевич, П. Ярцев, Л. Камышников, А. Амфитеатров, позднее — А. Левинсон. Первым профессиональным театральным критиком можно считать А. Кугеля, по образованию юриста.

В настоящее время наиболее мобильными и актуальными **Р.** становятся те, что опубликованы в газете, и особенно — размещенные в Интернете; такая **Р.** может выйти не только на следующий день, но и буквально через несколько часов после *премьеры*. Это имеет как свои достоинства, так и недостатки: свежесть и яркость впечатления автора неизбежно сочетаются с определенной поверхностностью, отсутствием глубокого изучения материала.

Для советской эпохи была характерна ситуация, в которой между премьерой и публикацией **Р.** существовал значительный разрыв во времени, что фактически лишало **Р.** собственной специфики, приближая ее к критической статье или эссе.

Р. т. является совершенно незаменимым способом сохранения для истории произведений сценического искусства; причем она не потеряла своего значения и сегодня, когда появились различные способы фиксации театрального текста.

Именно здесь, в **Р.**, наиболее полно воспроизводится картина живого *театрального процесса*, сохраняется история театра. Казалось бы, парадокс; но именно **Р.** талантливого театрального критика способна более ярко, образно и адекватно передать впечатление от театрального спектакля, нежели его видеозапись. Подтверждением тому служат блистательные **Р.** П. Маркова, Г. Бояджиева, Ю. Юзовского, Н. Крымовой, И. Соловьевой, В. Гаевского, Е. Горфункель и др.

В отдельную разновидность можно выделить т. н. заказную **Р.**, написанную по заказу создателя спектакля (театра, автора пьесы, продюсера и т. д.).

Т. В. Шабалина

Литература:

Актеры — легенды Петербурга. СПб., 2004; *Белинский В. Г.* Гамлет. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // *Белинский В. Г.* Соч.: В 3 т.

Т. 1; *Белинский В. Г.* И мое мнение об игре г. Каратыгина // *Белинский В. Г.* Соч. в 3-х т. Т. 1; *Бояджиев Г. Н.* От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М., 2009; Введение в театроведение. СПб., 2011; История советского театроведения. Очерки. 1917–1941 гг. М., 1981; *Кугель А. Р.* Театральные портреты. Л., 1967; *Марков П.* Т. 1–4; *Менцель Б.* Гражданская война слов. Российская литературная критика периода перестройки. СПб., 2006; Очерки истории театральной критики. Сб. в 3 т. Л., 1975–1979; Русский театральный фельетон. Л., 1991; *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. М., 2000; *Юзовский Ю.* О театре и драме. Т. 1–2. М., 1982.

См. также:

Спектакль, Критика театральная.

РИТУАЛ

От лат. *ritualis* — обрядовый.

Англ. : *Rite, ritual*

Фр.: *rite m rituel*

Нем.: *Ritual*

Пратеатральная форма организации культового *действия*, сохраняющая от искажений сакральную суть обряда или священнодействия. **Р.** предполагает повторяемость и предопределенность коллективного *действия*, участником которого может быть лишь посвященный.

В отличие от *восточного театра*, в котором тесная связь с **Р.** сохранялась на протяжении столетий, в театре западном интерес к культовым истокам театра характерен для *режиссуры XX* в. Ностальгия по театру священнодействия во многом определила характер теоретических изысканий Антонена Арто, а позднее воплотилась в Театр Истоков Ежи Гротовского. Ритуальность в современном театре предполагает особую форму общения со *зрителем*, не нуждающуюся в использовании обыденных коммуникативных средств.

Ю. М. Синкевич

Литература:

Павис; Арто; Театр Гротовского: Театр. Лаборатория. Опыты. Встречи. М., 1992; *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976; *Гротовский Е.* Театр и ритуал // Театр. 1988. № 10. С. 61–72; *Максимов В. И.* «Рождение траге-

дии» от Николая Евреинова: театральность – ритуал – театр – мистерия // *Максимов В.И.* Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. СПб., 2013. С. 227–253; *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983.

См. также:

Античный театр, Дионисово действо, Древнегреческий театр, Литургическое действо, Литургическая драма, Мистерия, Средневековый театр.

РОЛЬ

От фр. rôle, из лат. rotulus «бумажный свиток (для актёров)».

Англ.: role, part, character (I), lines (III)

Фр.: rôle

Нем.: Rolle

I. Художественный образ *персонажа*, созданный *драматургом* в *пьесе* или *сценарии*.

Драматургическая, литературная **Р.**, созданная писателем, является самостоятельным произведением. При этом она становится исходным материалом для работы *актера*; и здесь возможны самые различные варианты и трактовки *характера*, созданные на одном и том же текстовом материале, вплоть до контрастных или даже противоположных.

II. Воплощение актером на *сцене* (в кино, телевизионной *постановке*, *радиоспектакле*) того или иного персонажа. По сравнению с литературной (драматургической, сценарной) **Р.** набор выразительных средств сценической **Р.** существенно расширяется как за счет индивидуальности и профессиональных навыков актера, так и за счет художественно-выразительных средств всего *спектакля* (*грим, костюм*, музыка, световые или шумовые эффекты и т. д.). Однако в современных сценических искусствах главным, определяющим фактором смыслового и эстетического наполнения **Р.** чаще всего является режиссерская трактовка — как всего спектакля (фильма) в целом, так и конкретного персонажа, вписанного в его общий контекст.

Р. поддаются самым различным классификациям по разнообразным параметрам, как чисто техническим, так и художественно-смысловым. При этом — при всем различии двух значений термина — приведенные классификации в одинаковой степени применимы к **Р.** в обоих смыслах.

а) Классификация по амплуа. Например, в европейском театре: герой-любовник, простак, инженю, резонер, субретка, трагесту и т. д. Подобная классификация имела первостепенное значение в эпоху актерского театра; основывалась в первую очередь на психофизической индивидуальности актера. С развитием режиссерского театра классификация **Р.** по амплуа потеряла прежнюю актуальность. Однако для традиционных форм восточного театра, сохраняющих прочную связь с ритуалом (например, японские *Но* и *Кабуки*; индонезийский *ваянг*; китайские *наньци* и *чуанци*, пекинская опера и др.), понятие четких и незыблемых амплуа сохраняется в неприкосновенности. То же самое касается и комедии дель арте: когда современный театр обращается к стилизации этого старинного итальянского театра, исполнителям **Р.** волей-неволей приходится вспоминать о его масках-амплуа.

б) Классификация по объему и масштабу **Р.**: главные (первые), вторые (второго плана, второстепенные), эпизодические (в одном из эпизодов спектакля), выходные (без текста или с его минимальным количеством) роли. Теоретически объем **Р.** задается объемом ее текста; однако в современной театральной практике подобная прямая зависимость присутствует далеко не всегда. Действительный масштаб (объем) сценической **Р.** может обуславливаться как общим режиссерским решением спектакля, так и индивидуальными профессионально-творческими данными актера. Так, в легендарном спектакле Малого театра «Власть тьмы» (постановка Бориса Равенских) смысловым, эмоциональным, эстетическим центром спектакля стала роль «второго плана» — Аким в исполнении И. Ильинского. Или: в фильме Г. Данелии «Осенний марафон» благодаря интереснейшей психологической разработке характера актрисой М. Нееловой, **Р.** Аллы из категории второстепенных переросла в главные. Правда, исполнителю второй или эпизодической роли необходимо безупречное чувство меры: чтобы не отвлекать на себя внимание зрительного зала в ущерб общему звучанию спектакля (на театральной жаргоне: «тянет одеяло на себя»).

в) Классификация по жанру: **Р.** трагедийные, комедийные, драматические, трагикомические, фарсовые, мелодраматические, водевильные и т. д. Если до эпохи режиссерского театра жанровые особенности **Р.** задавались драматургом, то в современном театре (и кинематографе) жанровые особенности сценической **Р.** преимущественно обуславливаются общим художественным решением

спектакля (фильма). Таким образом, жанры литературного источника **Р.** и ее конкретного актерского воплощения могут существенно различаться. Например, официант Дима, написанный А. Вампиловым в «Утиной охоте» как своеобразный Мефистофель, трагическое alter ego главного героя, Зилова, в фильме В. Мельникова «Отпуск в сентябре» предстает перед зрителем скучноватым *резонером*.

г) Классификация по художественным методам, течениям и стилям: реалистические, символистские, романтические, комедийные роли; роли *комедии дель арте*, театра *Кабуки* и т. д. Эта классификация обуславливается разнообразием художественных направлений актерского мастерства, театральных школ и методов. Однако и здесь сценическая **Р.** может кардинально отличаться от ее литературного первоисточника — в зависимости от режиссерской трактовки спектакля.

В музыкальном театре (опера, балет) термину «роль» соответствует термин «партия».

III. Сводный текст выделенных из пьесы слов (*монологов, реплик*) одного персонажа. Именно в таком виде актер получает свой текст в начале работы над спектаклем. К премьере аккуратно распечатанная **Р.**, как правило, обрастает множеством пометок, замечаний, расшифровок, вычеркиваний, дописок и пр.

Т. В. Шабалина

Литература:

Актеры и роли. Сб. статей. М.; Л., 1947; Актер. Перонаж. Роль. Образ. Сб. статей. Л., 1986; *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967; *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004. С. 175–222; Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Под ред. Л. В. Чернец. М., 1999; *Гротовский Е.* К Бедному театру. М., 2009. С. 240–242; *Хализев*, 1978.

См. также:

Амплуа, Актер, Диалог, Драматургия, Костюм, Персонаж, Пьеса, Спектакль.

РОМАНТИЗМ

От фр. *romantisme*, от фр. *romantique* — романский, от ср.-век. франц. *romant* — роман, от ср.-век. исп. *romance* — лирическая и героическая песня, романс, позднее — рыцарский роман.

Англ.: romanticism

Фр.: Romantisme

Нем.: Romantik

Художественное направление в европейских странах и США, развивавшееся в противовес господствовавшему *классицизму*.

Первоначально **Р.** не столько противопоставлялся классицизму, сколько утверждал необходимость обновления литературы и, в частности, *драмы*. Претерпевая существенные изменения, приобретая новое содержание, понятие **Р.** постепенно стало служить для обозначения определенной программы искусства.

В каждой стране романтическое направление имело свое время развития. Но в целом период **Р.** ограничивается рамками конца XVIII — середины XIX в. Появление романтических тенденций было вызвано формированием нового исторического этапа, начавшегося после Великой французской революции (1789–1794 гг.). Именно разочарование в результатах революции привело к краху рационализма, исповедуемого просветителями, и к культуре чувства.

Р. открывает эпоху в истории культуры, связанную с новым пониманием человека, создает концепцию личности со сложным, противоречивым, неисчерпаемым внутренним миром. Тем самым романтическое движение производит переворот в понимании драмы и кладет конец выродившимся в догматизм эстетическим требованиям классицизма и Просвещения.

Обладая специфическими особенностями развития в каждой стране, направление **Р.** являлось единой художественной системой, позволяющей говорить об общих принципах — идеологических, жанровых, структурных. В Германии члены йенского кружка (А. В. и Ф. Шлегель, А. Шеллинг, Новалис (Ф. фон Гарденберг), Л. Тик) создали теорию **Р.**, в которой декларировались идеи поклонения красоте, рассмотрения прекрасного как истинного, признания воображаемого мира более реальным относительно эмпирического. Устремление за пределы земного бытия в сферу поэтическую было названо «романтическим томлением», ставшим характерным для *зе-роев* произведений **Р.** Противопоставление обыденной действительности и фантазии породило принцип *романтической ироники*, предполагающий дистанцирование художника от объекта изображения, превосходство автора над собственным творением, игровое отношение к любой объективной реальности. Потому одной из характерных

черт эстетики **Р.** стала идея историзма, подчеркивающая временный характер той или иной действительности, ее неизбежную сменяемость, способность постоянно развиваться — «бесконечный» творческий акт не может быть исчерпан в своем «конечном» проявлении. А поскольку художник сам творит поэтический мир, то не должно быть никаких правил, сдерживающих его свободу. Именно принцип вознесения искусства над жизнью предопределил основные *приемы* изображения эмпирического бытия: *игру*, *гротеск*, пародию, сказочность, подчеркнутую театральную *условность*, прием *театра в театре*, т. е. черты, выявляющие изначальную ироническую установку.

Взгляд на мир романтическая ирония преломляет через сферу поэтического воображения, выявляя тем самым стремление к соединению двух реальностей. Разрушение границы между действительной жизнью и миром фантазии — важный принцип **Р.**, новация в истории драмы. (До романтической эпохи понимание двойственности бытия, или двоemiрия, существовало, но обыденное и ирреальное были разделены.) Историзм и публицистичность романтического произведения также становятся способом смешения первой и второй реальностей.

Йенским романтикам принадлежит и программа создания универсального искусства, объединяющего в себе все формы творчества: музыку, поэзию, живопись. Идея синтетического произведения основана на отношении романтиков к музыке как высшему искусству, способному выражать глубинные праосновы природы и сущностную содержательность внутреннего мира человека. Собственно музыкальная характеристика у романтиков и определяет образ *персонажа*. Так, в драме Тика «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1799) элегическая песня раскрывает внутренний облик Голо, отличный от того, каким он представляется в поступках. Потому йенцы называют музыку самым романтическим из искусств. Основные эстетические положения немецких романтиков стали характерными для всего европейского **Р.**

Романтическое направление несло пафос протеста, культ свободной от общественных связей личности. Конфликт героя с окружающим миром имел абстрагированный, всеобщий характер, поскольку, в отличие от эстетики просветителей, верящих в гармоничное «естественное» общество, философия **Р.** основывалась на идее изначального несовершенства бытия. Потому романтический герой противостоит мирозданию, творцу, судьбе, а не конкретной

политической системе, социальной реальности или веку, и потому ему нет места в мире — зачастую герой в финале гибнет. При этом романтическая личность всегда действительна, через бунт против мироустройства она и реализуется. Так, Каин из одноименной *мистерии* Д. Г. Байрона убивает брата Авеля не из ненависти, он протестует против самого бытия, мирового порядка, Бога.

Характеристика героя у романтиков определялась сложностью его внутренней жизни, духовными противоречиями, а не социальными обстоятельствами, как это было в искусстве Просвещения. Стремление воплотить неоднозначность внутреннего мира персонажей, многообразие действительной жизни получило формульное определение романтического принципа контрастов. В. Гюго в Предисловии к драме «Кромвель» (1827), ставшем одним из главных манифестов **Р**, утверждает необходимость сочетать контрасты (*трагическое* и *комическое*, прекрасное и уродливое, возвышенное и гротескное) как лики реальной жизни и самой человеческой природы. Использование приема контрастов давало возможность разрушить грани между жанрами, соединяя черты *комедии* и *трагедии* в одном произведении; отказаться от однозначных образов и ввести сложные противоречивые характеры (к примеру, разбойник Эрнани из одноименной драмы Гюго оказывается олицетворением благородства).

Принцип историзма, утверждаемый программой Гюго и декларируемый еще членами йенского кружка, становится характерным элементом всей эстетики **Р**. Обращение к исторической конкретике создавало конфликту абстрагированных сил фоновый колорит места и времени. К примеру, события в драме Гюго «Марьон Делорм» (1829) разворачиваются на фоне жизни Франции XVII века, с участием реально существовавших лиц.

Д. Д. Кумукова

Литература:

КЛЭ. Т. 6. С. 369–388; Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 334–337; Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 893–902; СЛТ, С. 332–337; *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха Романтизма. М., 1980; *Берковский Н. Я.* О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. Сб. ст. 2. М., 1971. С. 5–18; *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973; *Ботников А. Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных

форм. М., 2005; *Гайм Р.* Романтическая школа. М., 1891; *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1995; *Гулыга А.* Шеллинг. М., 1982; *Гуревич А. М.* О типологических особенностях русского романтизма // К истории русского романтизма. Сб. ст. М., 1973. С. 505–525; *Гюго В.* Предисловие к «Кромвеллю» // *Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14; *Дмитриев А. С.* Проблемы иенского романтизма. М., 1975; *Дьяконова Н. Я.* Английский романтизм: Проблемы эстетики. М., 1978; *Евнина Е. М.* Виктор Гюго. М., 1976; *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1996; Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934; Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980; *Луков В. А.* Предромантизм. М., 2006; *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976; *Обломиевский Д. Д.* Французский романтизм. М., 1947; *Реизов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. Л., 1962; *Ромм А. С.* Байрон. Л.; М., 1961; *Сапрыкина Е.* Некоторые особенности романтической теории драмы // Европейский романтизм. М., 1973. С. 179–203; *Сталь, Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989; *Толмачев В. М.* От романтизма к романтизму. М., 1997; *Тураев С. В.* От Просвещения к Романтизму. М., 1940; *Федоров Ф. П.* Романтический художественный мир. Рига, 1988; *Шетер И.* Романтизм: Предыстория и периодизация // Европейский романтизм. М., 1973. С. 51–89; Эстетика немецких романтиков. М., 1987; Barsun J. Classic, romantic and modern. 2 ed. Chicago, 1975; *Béguin A.* L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française, t. 1–2; *Claudon F.* Encyclopédie du romantisme. P., 1980; *Furst L.* Romanticism in perspective. London, 1969; *Huch R.* Die Romantik: Blütezeit, Ausbreitung und Verfall. Tübingen, 1951; *Jones W.* The romantic syndrome. The Hague, 1961; *Kindermann H.* Theatergeschichte Europas. Salzburg, 1964. P. 586–613; *Mason E. C.* Deutsche und englische Romantik. Gott, 1959; *Menhennet A.* The Romantic movement. L., 1981. (Библи. указ.); *Moreau P.* Ames et thèmes romantiques. P., 1965; *Morse D.* Perspectives on Romanticism. N.Y., 1981; *Peckham M.* The triumph of Romanticism. Columbus (S.C.), 1971; *Schenk N. G.* The mind of the European romantics. L., 1966; *Schlegel F.* Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Bd. 1–2. Heilbronn, 1884; *Strich F.* Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. 2. Aufl. München, 1924; *Strohschneider-Kohrs I.* Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltaitung. Tübingen, 1960; *Thorlby A.* The romantic movement. London, 1966; *Van Tieghem P.* Le romantisme dans la littérature européenne. 2ed. Paris, 1969; The romantic move-

ment bibliography 1936–1970. V. 1–7. Ann Arbor, 1973; *Walzel O.* Deutsche Romantik. Berlin, 1926–1927. Bd. 1–2.

См. также:

Гротеск, Ирония романтическая, Мелодрама, Романтический театр.

РОМАНТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

(Романтический — от фр. *romantique*: эпитет XVII в., определявший произведения романских народов (на романских языках) в противовес классическим античным). Так определялись рыцарские романы.

Театр, воплощающий эстетику *романтизма*.

Р. т., как и романтическая *драматургия*, развивается в конце XVIII — первой половине XIX в. в полемике и переплетении с *классицизмом*. Утверждение принципов романтизма кардинально реформирует сценическое искусство.

Эпоха **Р. т.** характеризуется разнообразием жанров (*мелодрама, комедия, историческая трагедия, трагедия рока, фарс, драма*). Основной формой драматургии является мелодрама, во многом определившая воплощение новых романтических принципов и отказ от классицистских. Мелодрама ставит акцент на эмоциональном начале, смешивает *трагическое* и *комическое*, ломает «единства». Социальная тематика для мелодрамы не важна, хотя формально словесные, общественные, исторические характеристики в ней возникают. *Конфликт* не связан с конкретной современной действительностью и представляет собой столкновение абстрагированных сил, как правило, заданное личными мотивами. Сами названия пьес свидетельствуют о несоциальной природе конфликта (например, «Человек о трех лицах», «Жена двух мужей», «Ангел-хранитель, или Женщина-демон» Г. де Пиксерекура). Собственно романтическая драма использует именно мелодраматические *приемы*. Кроме того, в период романтизма ряд драматургов создает новый жанр — так называемую трагедию рока, в которой *герой* оказывается не способным победить роковые обстоятельства. Основателем этого жанра считается немецкий драматург З. Вернер.

Новаторство в драматургии сопровождается новаторством в декорационном искусстве. **Р. т.** преодолевает классицистскую

нейтральность сценического оформления, не имеющего отношения к пьесе, и создает декорацию, соответствующую национальному колориту, специфике местности, о которых идет речь. Но стремление к достижению исторического соответствия не означает буквально воспроизведения примет времени. Понимание историзма в эпоху **Р. т.** остается условным, оно, скорее, синонимично некоему своеобразию, необычности. Такая экзотичность оформления вызывает определенный эмоциональный настрой у зрителей. Именно в **Р. т.** сценическая декорация получает смысловое значение — на смену дворцу «вообще» приходит конкретная, соответствующая содержанию пьесы обстановка. На сцене кроме писанных декораций помещаются объемные построения: архитектурные сооружения, лестницы. Для перемены декорации между актами вводится занавес (до его появления декорации менялись на глазах у зрителей). Разделение на художников по площадке и художников по костюмам — также новация **Р. т.** Костюм реформируется, поскольку интерес к «местному колориту» предполагал историческую характеристику происходящего на сцене. **Р. т.** принцип историзма давал возможность через своеобразную экзотическую одежду представить исключительность образа героя.

В некоторых европейских странах романтизм в актерском искусстве проявился раньше, чем в драматургии. Герои Шекспира, Шиллера находили сценическое претворение в романтическом исполнении. Но в большинстве случаев актерское искусство романтизма развивалось параллельно романтической драматургии, предполагающей принципиально иной принцип существования актера на сцене. Неоднозначность образов персонажей романтической драмы требовала адекватного сценического отражения. Классцистская традиция актерской игры не позволяла выразить многообразие и противоречия внутреннего мира героя. Она строилась на строгих нормах, не предполагающих участия чувства, тогда как исполнительская природа романтического актера основывалась именно на чувстве. Потому актеры-романтики отказываются от четко выверенной напевной декламации и вводят свободную, страстную речь; в рисунке интонации и пластике жеста используют прием контраста, позволяющий выражать борьбу противоречивых чувств и резкие скачки в эмоциональных перепадах персонажа. Бунтарский дух и пафос протеста романтического героя задали темпераментность,

стихийность, преувеличенную страстность основными качествами актерского исполнительства. Эти характеристики определили творчество актеров-романтиков (И. Ф. Ф. Флек и Л. Девриент — в Германии, Э. Кин — в Англии, П. Бокаж, М. Дорваль, Фредерик-Леметр (А.-Л.-П. Леметр) — во Франции, П. С. Мочалов — в России и др.).

Противоречивые страсти романтического героя не могли выражаться в симметричных фронтальных, пластически-скульптурных и статуарных *мизансценах*, как это было в *классицистском театре*. **Р. т.** использует все сценическое пространство, включая глубину, он не ограничивается только авансценой. Причем мизансценическое решение становится средством для раскрытия внутреннего состояния персонажа. Например, финальная мизансцена в спектакле «Чаттертон» (А. де Виньи) выражала потрясение Китти Белл в исполнении М. Дорваль: поднявшись по винтовой лестнице, она видела умирающего Чаттертона и издавала раздирающий звук, затем, отступая назад, она спиной натыкалась на перила, скатывалась по ним, повиснув на поясице, падала и умирала. Важные события, о которых в классицистской трагедии сообщали *вестники*, в романтической драме происходят на сцене. Так в драме «Эрнани» В. Гюго герой, донья Соль и герцог Гомес де Сильва кончают с собой на глазах у зрителей. В *ремарках* романтических пьес возникают указания по поводу мизансцен, костюмов, декораций (Гюго даже рисует).

Определение **Р.т.** используется также при характеристике театра, не имеющего прямого отношения к эстетике романтизма XVIII–XIX вв. Оно применяется в нетерминологическом значении, подчеркивающим фантастические, таинственные пласты произведения, бунтарский пафос, преувеличенную вдохновенность героя, его стремление к благородным целям, недостижимым идеалам.

Д. Д. Кумукова

Литература:

ТЭ, Т. 4. Стлб. 643–651; Т. 5., Стлб. 481; *Белинский В. Г.* «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1977. Т. 2. С. 7–92; *Белинский В. Г.* И мое мнение об игре г. Коротыгина // *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 128–137; *Дмитриев Ю. А.* Мочалов — актер-романтик. М., 1961; *Извеков, Ч. 2; Кугель, С.* 61–103; *Марков П. А.* Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века (период: Мочалов — Щепкин) // *Марков, Т. 1.* С. 44–102; *Минц Н. В.* Эдмунд Кин.

М., 1957; *Финкельштейн; Финкельштейн Е. Л.* Сценическое искусство первой половины XIX века // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1963. Т. 3. С. 268–325; *Berchet G.* Lettera semiseria di Grisostomo. Mill., 1816; *Pomagnosi G. D.* Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle Nazioni. Mill, 1818. V.1. N 3; *Visconti E.* Idee elementari sulla poesia romantica. «Il Conciliatore». Mill, 1818. V. I. N 23–28; *Visconti E.* Dialogo sulle unita drammatiche di luogo e di tempo. Mill, 1819. V. 2. N 42–43.

См. также:

Актер «нутра», Гротеск, Ирония романтическая, Мелодрама, Романтизм, Романтический актер.

С

САМОВЫРАЖЕНИЕ

Акцент на выявлении собственной личности в творческом акте.

Будучи одним из мощных способов самореализации личности, искусство провоцирует художника максимально раскрыться в творческом акте. В этом смысле в любом виде искусства существует опасность усечения диалектического единства познания человеком себя и мира в пользу «себя». В сценическом искусстве это проявляется в равнодушии *артиста* к реальному драматическому содержанию *действия* и преувеличенному солированию в *роли*, в ее лирической переакцентировке. Вульгарный вариант С. — крайние и наиболее наглядные случаи самолюбования в роли, кокетства мастерством, «самопоказывания» и «самослушания», от которых предостерегал Станиславский.

В некоторые периоды С. художника востребовано обществом. На рубеже XIX–XX вв. вызывало энтузиазм, получало рефлексию в литературе о *театре* лирическое выявление личности *актера* в роли (Э. Дузе, В. Комиссаржевская). Так, о Комиссаржевской говорили, что она «обнаруживает свою индивидуальность созданием настроения», передает «*зрителям* прежде всего состояние своей души». Современный исследователь пишет о «лирическом субъективизме» актрисы, мощно резонирующем с настроениями в обществе, и делает заключение о том, что Комиссаржевская «не роль вращивала в себе, а себя осуществляла в роли».

В русском театре 1960-е гг. лирическое «я» артиста, совпадающее с его гражданским «я», было необходимой составляющей актерского *образа* и диктовало свои параметры сценического поведения, включая так называемую *исповедальную* манеру, подчеркнута «несценическую», в частности, манеру произнесения текста.

С другой стороны, проблема С. связана и с существованием определенного типа актера, как правило, лирического склада, которому свойственна, органически присуща особая степень личностной

отдачи и доверительность личного контакта с залом, который это чувствует и принимает.

Следует сказать, что «душевный натурализм» разных толков, начиная с Первой студии МХТ, и кончая опытами Е. Гротовского, также предполагает аспект С. актера в роли. С. у Гротовского — «это акт саморазоблачения, самораскрытия, срывания повседневной маски, акт воплощения себя».

Перенос понятия С. на режиссерское творчество бытует как исключительно негативно-оценочная практика. Надо признать, что выражение личности создателя спектакля в его творении закономерно и также имеет свои градации, но нелегко поддается анализу.

Н. А. Таршиц

Литература:

Кухта Е. А. Комиссаржевская // Актерское искусство — I. С. 11–61; *Гротовский.* С. 232–245.

См. также:

Актер/Актриса.

САМОРЕЖИССУРА РОЛИ

Сознательная организация единичного исполнения самим актером.

Не следует отождествлять С. р. с той продуманной в деталях актерской игрой, что существовала в более ранний период. С. р. не просто противостоит «игре нутром», но представляет целостную концепцию образа, самостоятельно спланированную и воплощенную актером. В известной степени С. р. — явление встречной творческой активности актера. Историки театра отмечают соответствующие тенденции в искусстве крупных актеров. С. р. — явление режиссерского театра, хотя нередко бытует в рамках спектакля, в котором режиссерская воля выявлена недостаточно. Не случайно, например, характерное проявление С. р. — музыкальная организация актерского образа, «музыка роли» — принципиально связано с музыкой спектакля.

Взаимодействие инициатив режиссера и актера — подвижный баланс, не только зависимый от индивидуальности артистов, но и меняющийся исторически. На современной сцене само это вза-

имодействие может становиться объектом саморефлексии *театра*, основой игровой ситуации — когда *исполнителю* отдают в полное творческое распоряжение его роль или часть *спектакля*. Так, например, в спектакле «Антон Чехов. Чайка» по Б. Акунину (Москва, Школа современной пьесы, 1998), *постановщик* И. Райхельгауз, взяв на роль Треплева режиссера В. Шамирова, отдал ему все *представление* треплевской пьесы в первом акте. Более того, вся роль сознательно была отдана исполнителю в «саморежиссуру»: мир непризнанного художника был непроницаем для *окружающих*, существовал словно в другом измерении, по своим законам. Не случайно именно в «Чайке», знаковой пьесе XX в., которой начиналась эра *режиссуры* в российском театре, на рубеже нового столетия театр ощутил потребность выйти на новый уровень отношений актера и режиссуры.

Н. А. Таршиц

Литература:

Кухта Е. А. Комиссаржевская // Актерское искусство — I. С. 11–61; *Шестова И.* Серафима Бирман: от Первой студии МХТ к МХАТ Второму // Актерское искусство — IV. С. 67–120; *Б. А. Зингерман.* Михоэлс — Лир // *Михоэлс.* С. 366–378; *Н. А. Таршиц.* Драма актрисы и музыка роли // Актер в современном театре. Л., 1989. С. 74–79.

См. также:

Актер. Актерская режиссура. Интеллектуальный актер. Контрольный аппарат актера. Музыка спектакля. Режиссерский театр.

САМОЧУВСТВИЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ

Термин К. С. Станиславского, определяющий состояние *актера* на *сцене*.

Верное творческое **С. с.** Станиславский противопоставляет ремесленному («актерскому»), при котором актер «обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри».

Условия публичного выступления далеко уводят человека от естественного, органичного для него состояния. *Психотехника* призвана ввести *артиста* в состояние, в котором он может достичь правды жизни человеческого духа. Таким образом, верное **С. с.** подразумевает достижение приемами психотехники состояния, при

котором актер органично существует в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Станиславский уточняет, что к гениям такое творческое самочувствие на сцене приходит само, поскольку их отличает «полная сосредоточенность всей духовной и физической природы на душевной жизни изображаемого лица».

Элемент творчества на виду публики, что неизменно захватывается краем сознания артиста, присутствует лишь в той степени, в какой он необходим для прекрасного состояния «публичного одиночества». Правильное **С. с.** создает условия для творческого вдохновения.

Станиславский различал внутреннее и внешнее **С. с.**, соответственно связанное с психикой и телесным аппаратом актера.

Творческое **С. с.** не может быть самоцелью, оно возникает в результате выполнения конкретных задач роли, во всеоружии приемов психотехники. Творческое **С. с.** актера на сцене состоит, таким образом, из органически связанных элементов, среди которых — предлагаемые обстоятельства, «если бы», объект, задачи, круг внимания, аффективные воспоминания.

Н. А. Таршиш

Литература:

Михоэлс. С. 133–150; Соколова Е. В. Актер в театре Е. Б. Вахтангова // Актерское искусство — IV. С. 8–66; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 373–380; Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 2. С. 394–410; Т. 3. С. 306–348.

См. также:

Аффективные воспоминания. «Если бы». Круг внимания. Объект. Предлагаемые обстоятельства.

СВЕРХЗАДАЧА

Англ.: Super-objective

Фр.: Surobjectif, sverkhzadacha

Нем.: ubergeordnete Aufgabe der Rolle

Духовный стимул действия актера, работающего по системе Станиславского. **С.** определяет индивидуально пережитое артистом зерно роли, воплощаемое, выращаемое в процессе сквозного действия.

Понятие появилось гораздо раньше, чем термин. Например, о приоритете «души роли» перед ее «платьем и телом» говорит Гоголь: «Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли; должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пьесы».

По Станиславскому, С. «познается в процессе изучения роли в себе и себя в роли». В этом смысле Б. Брехт, рационализируя проблему соотношения своей театральной эстетики с системой Станиславского, упрощал ситуацию, когда писал: «Выполняя С., актер и у Станиславского опять-таки объективно представляет отношение общества к данному персонажу».

Станиславский предупреждал, что «сверхзадач» можно придумать большое количество, но не всякая задача поведет нас по органической природе, не всякая задача дает необходимое слияние актера с ролью. С. вбирает в себя задачи каждого «куска». Чем ярче и глубже С., чем определеннее она сказывается в малых задачах «кусков» действия, тем талантливее сценическое произведение: «С. и сквозное действие – вот главное в искусстве». Смысл учения Станиславского о С. в ее глубокой внедренности в действие, она не иллюстративна и не вводится в готовом виде, она вычитывается из всей сквозной линии спектакля, из всей системы отношений персонажей.

При этом полнее всего С. выражена в кульминации действия. У явления искусства всегда есть еще и сверх-сверхзадача, имеющая отношение к миропониманию драматурга и артиста; это то, «ради чего» художник выходит на сцену. С. является ступенью к такой сверх-сверхзадаче, имеющей и свое сверх-сквозное действие.

Н. А. Таршис

Литература:

СТГ. 2014. С. 108–109; Брехт. С. 145; Гоголь Н. В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» // Гоголь Н. В.

Собр. соч.: В 7 т. Т. IV. М., 1985. С. 383–384; Григорьев А. А. Театральная критика. С. 170; Макарьев Л. Ф. М., 1985. С. 64; Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский. Т. 2. С. 411–428; Станиславский. Статьи. С. 675–685.

См. также:

Задача, Подтекст, Система Станиславского, Сквозное действие.

СИМВОЛ

От греч. Σύμβολον (знак).

Англ.: symbol

Фр.: symbole

Нем.: Symbol

Одна из наиболее сложных знаковых форм. Посредническая роль С. между различными реальностями или между реальностью и искусственной структурой отмечается всеми толкователями.

Большинство концепций С. (в т. ч. и театральные) берет за основу знаменитый образ пещеры из платоновского диалога «Государство», где Сократ рассказывает об узниках в пещере, которые поставлены спиной к свету и не видят, как за ними по верхней дороге «люди несут различную утварь». Узники видят лишь тени этих вещей на стене пещеры. Но они принимают «за истину тени проносимых мимо предметов» и не имеют никакого понятия о мире высших идей — подлинных предметов. Восприятие подлинного (в искусстве — художественного) мира через систему знаков, ставших его отражением, стало основой для построения символических реальностей разных уровней. В этом смысле фактически любая развитая знаковая система *спектакля* может рассматриваться как символическая, направленная на раскрытие более глубокого уровня образности; ибо ни одно художественное произведение не ограничивается уровнем поверхностного изображения.

Если платоновский *образ* являлся толчком для развития символического восприятия действительности в различные эпохи, то важнейшей философской категорией С. становится в учении неоплатоников.

Особое значение С. приобретает в немецком классическом идеализме и в эстетике *романтизма*. В XX в. С. воспринимается как возможность обретения общечеловеческой целостности через

приобщение к сверхличным силам или первоосновам. К. Г. Юнг противопоставляет С. аллегории, отражающей сознательное содержание: «символ, напротив, является наилучшим выражением лишь предчувствуемого, но еще не различимого бессознательного содержания».

Как пишет Ю. М. Лотман, «любая <...> лингво-семиотическая система (к которой является и художественно-эстетическая концепция. — В. М.) ощущает свою неполноту, если не дает своего определения символа». Наиболее обстоятельным современным осмыслением С. являются книги А. Ф. Лосева (с обширной аннотированной библиографией) и Т. Тодорова.

Глубокое эстетическое воплощение понятия С. нашло в символизме, где С. может являться любая реалья, отражающая высшую непосредственно невыразимую реальность. Символистская театральная система нашла отражение в *режиссуре* П. Фора, О.-М. Люнье-По, Г. Крэга, У.-Б. Йейтса, В. Э. Мейерхольда и других (см. статью «Символизм»).

В современном западном *театроведении* С. употребляется в следующих значениях:

1. Внутренняя структура, определяющая порядок внешней формы;
2. Синекдоха — наименование целого по части и части по целому;
3. Произвольная условная система.

Наличие символической (знаковой) системы в западном театроведении часто обозначается понятием символизм, что недопустимо в русской традиции. В русском и советском театроведении для обозначения символической системы в широком смысле употребляются термины «символичность» и «символика».

В. И. Максимов

Литература:

Павис; Платон. Сочинения: В 3-х т. Т. 3. Кн. 1. М., 1971. С. 321–325; *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 179–182; *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; Символ в системе культуры // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 191; *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983; *Шнет Г. Г.* Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С. 49; Об ар-

хетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 99; Drama and symbolism. Cambridge, 1982; Pour un proporiym de la representation théâtrale // Helbo André. Semiologie de la representation. Bruxelles, 1975; Тzv. Todorov. Théories du symbole. P., 1977.

См. также:

Романтизм, Символистский театр.

СИНТЕТИЧЕСКИЙ АКТЕР

I. В театральнo-критической практике и в обыденной речи — *актёр* драматического театра, применяющий при создании сценического *образа* речь, пение, элементы *пантомимы*, акробатики, танца, иногда цирка, игру на музыкальных инструментах. Часто используется как оценочная категория мастерства драматического актёра, владеющего всеми этими средствами.

II. Актёр, который способен играть в опере, оперетте, *драме* и пантомиме. Такого актёра воспитывал, например, К. А. Марджанишвили, с его идеей синтетического театра, соединение «в одном спектакле различных видов искусства — слова, танца, пения. Живописи, пантомимы». Эта идея получила частичное воплощение в организованном им Свободном театре.

III. Термин А. Я. Таирова для обозначения актёра так называемого синтетического театра — театра, сливающего «органически все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле <...> элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое монолитное театральное произведение. Это актёр, «с одинаковой свободой и лёгкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства».

IV. Актёр, творящий образ из относительно автономных *элементов* актёрского языка, каждый из которых ведёт собственную «партию» в контрапункте драматического *действия*. В этом случае, по словам В. Э. Мейерхольда, появляется «пластика, не соответствующая словам», например, так: «пластика и слова подчинены — каждое своему ритму» и т. д. При этом *зритель*, сопоставляя отдельные «голоса» контрапункта, синтезирует целое образа, создаваемого актёром.

О. Н. Мальцева

Литература:

Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили. М., 1979. С. 144; Мейерхольд. Ч. 1. С. 135–136; Таиров. С. 93.

См. также:

Актер-эксцентрик, Актерская техника, Биомеханика, Гистрион, Гистрионизм, Поэтический театр, Синтетический театр, Тренинг актерский, Циркизация театра.

СОБОРНЫЙ ТЕАТР

Вар.: театр-храм.

Англ.: temple-theatre, modern liturgical theatre, collective action

Фр.: drama collectif, action communautaire

Одна из театральных моделей русского символизма, в которой искусство театра преобразуется в формы нового религиозного житнетворчества.

Концепция **С. т.** возникла у Вяч. Иванова из общих планов создания символистами новой религиозной культуры. Театр, по мысли Иванова, должен стать храмом для всенародных действ, где актеры-жрецы и зрители-верующие собираются, чтобы «деять соборно». Цель спектакля как своеобразного богослужения — катарсис, переживаемый слившимися в едином творческом порыве зрителями и актерами. Современная символистская драма, чтобы обрести на сцене «гармоническое созвучие с самоопределением души народной», должна вобрать в себя традиции театра древних. В поисках форм для задуманного **С. т.** Иванов обратился к опыту античной трагедии, призвал к возрождению дионисийского искусства хорошей драмы.

Концепция **С. т.** развивала идеи Р. Вагнера о дионисийском творчестве и всенародном искусстве и мысль Ф. Ницше о происхождении трагедии из «духа музыки». Философия **С. т.** была выражением общей программы «житнетворчества» у младших символистов, мечтавших о преображении жизни по закону искусства: для того, чтобы служить коренной переделке жизни, театр должен был перестать быть только зрелищем, а зритель — только созерцателем. Необходимость актеру и зрителю «творить соборно» предполагала выход театра за рамки искусства в жизнь.

С театрально-философскими идеями Вяч. Иванова был связан проект организации мистического театра «Факелы», *режиссером* которого должен был стать В. Мейерхольд. В инициативную группу по созданию этого театра вошли А. А. Блок, В. Я. Брюсов, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, А. М. Ремизов, С. Л. Рафалович, Ф. К. Сологуб, Г. И. Чулков, Андрей Белый, К. А. Сюннерберг и др. Проект «Факелов» не осуществился по причинам материального порядка.

Впоследствии Мейерхольд следовал программе *театрализации театра*, был поглощен опытами *традиционализма* и подверг критике идею театра-храма, вскрыл ее исходное противоречие: театр как искусство противоположен *мистерии* как форме жизнетворчества. Религиозная цель, приближающая драму к мистерии, разрушает театр, — заменяет сценическое *действие* действием, которое стремится выйти из сферы искусства. По существу, концепция С. т. принадлежит к области философии театра и не может быть последовательно воплощена в сценической практике.

Тем не менее идеи Вяч. Иванова творчески воздействовали на русскую *режиссуру* XX в. и в первую очередь на Мейерхольда. Они обусловили ритуальную форму его спектаклей: «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка в *студии* на Поварской (1905), «Сестра Беатриса» М. Метерлинка и «Вечная сказка» С. Пшибышевского в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (1906). В целом новая концепция сценического действия у Мейерхольда, в которой уничтожался принцип *четвертой стены*, а роль «четвертого творца» в театре отводилась зрителю, — вобрала опыт теоретических построений Вяч. Иванова. Они отозвались также и в практике мейерхольдовского театра РСФСР-1, в спектакле-митинге «Зори».

Идея соборного действия откликнулась также в концепции *творческого театра* П. П. Керженцева (1918), которая легла в основу театрально-эстетической программы Пролеткульта. План построения революционного театра, где главным действующим лицом является народная масса, восходил к традициям празднеств эпохи французской революции и парадоксально поддерживал надежду символистов на возможность всенародного соборного творчества. Театр коммуны у Керженцева, объединяющий усилия «тысяч пролетариев», — это импровизационный театр народа, сливающий

в единое целое артистов и зрителей в их коллективном творчестве, при этом предполагалось, что любой участник массового театрализованного действия окажется самостоятельным синтетическим художником.

Знаменитые примеры массовых театральных действий эпохи военного коммунизма «К мировой коммуне» (постановка под руководством К. А. Марджанова, в честь 2 конгресса Коминтерна 19 июля 1920 г.), «Взятие Зимнего дворца» в постановке Н. Н. Евреинова (7 ноября 1920 г., Дворцовая площадь) продемонстрировали блеск и неосуществимость утопий творческого театра. Как замечает Г. В. Титова, массовые действия требовали *постановки*, а значит профессионального театрального мастерства, и, в конечном счете, предполагали зрителя.

Е. А. Кухта

Литература:

Белый А. Арабески. М., 1911; *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909; *Иванов Вяч. И.* Предчувствия и предвестия. Сборник. М., 1991; *Иванов Вяч.* Эстетическая норма театра // *Иванов Вяч. И.* Собр. соч. В 4 т. Т. 2. Брюссель. 1971–1987; (Предчувствия и предвестия — там же); *Керженцев П. П.* Творческий театр. 4-е изд. П., 1920. С. 44–50; *Степанова Г. А.* Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М., 2005; *Тауров А. Я.* Записки режиссера // *Тауров.* С. 182–185; *Титова;* The Cambridge Guide to Theatre. 1998, Cambridge: Cambridge UP; Marvin Carlson Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present. Expanded ed. 1993, Ithaca and London: Cornell University Press; *Lars Kleberg.* Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics. 1993, New York University Press. Maria Cymborska-Leboda. Le drame, la musique et le théâtre: La conception symboliste de l'homme [article] // Cahiers du monde russe : Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants. Vol. 35 N 1–2. Un maître de sagesse au XX e siècle Vjačeslav Ivanov et son temps.

Интернет-ресурсы:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/cmr_1252-6576_1994_num_35_1

См. также:

Античный театр, Греческая трагедия, Дионисийство, Зритель, Катарсис, Литургическая драма, Мистерия, Новая драма, Орхестра,

СОСТРАДАНИЕ И СТРАХ

Др.- греч. eleos (ἔλεος); phobos (φόβος).

Англ. : pity and terror; pity and fear (букв. жалость и ужас)

Фр.: la pitié et la crainte (букв. жалость и опасение)

Нем.: Mitleid und Furcht (пер. Лессинга; букв. сострадание и боязнь) а также Jammer / Rührung und Schrecken / Schauder (букв. бедствие, вопль/растроганность и ужас/содрогание, отвращение)

Основные понятия «Поэтики» Аристотеля, с помощью которых исследователи дают объяснение концепции катарсиса как главной цели воздействия трагедии на зрителя.

В. И. Иванов указывает на происхождение сострадания из «оргиастического плача о божественной гибели», разрешающегося в ликовании. Трагический страх восходит к ужасу оргий, исчерпывающийся при погружении в эту стихию («Дионис и прадионисийство», X). Аристотель в «Риторике» характеризует страх как неприятное ощущение в предвкушении зла. Этому ощущению противостоит «надежда на спасение». Таким образом, речь идет об изначально двойственном состоянии, которое — по Аристотелю — заставляет размышлять.

В театре же происходит отождествление зрителя с героем — отсюда страх за себя в подобной ситуации и жалость, выражающаяся в сострадании к герою. Главная проблема — в соотношении этих аффектов с собственно катарсисом. В «Поэтике» Аристотеля сказано: «Трагедия есть подражание действию <...> совершающее посредством **С. и с.** очищение подобных страстей».

А. Ф. Лосев дает отредактированный перевод этого текста: трагедия «при помощи сострадания и страха достигает очищения подобных аффектов».

Однако сам Лосев приводит три допустимых толкования взаимосвязи «очищения» и «аффектов»: 1) очищаются — сострадание и страх; 2) страх и страдание очищаются аффективно; 3) нечто очищается от страха и страдания. Лосев более склонен к первому толкованию. В. И. Иванов — к третьему. Ни одно из них не может считаться исчерпывающим. Существенным является выражение «подобных» аффектов, т. е. речь идет не о страхе и сострадании

как таковых, а о подобном им. Получается, что через сострадание и страх некие подобные им страсти в человеке очищаются. Страх и сострадание остаются в человеке, но катаргически преобразуются в творческое состояние — «очищаются».

Один из толкователей «Поэтики», Олимпиодор, трактует катарсис как излечение зла злом. Безусловно, в катарсисе происходит столкновение двух качественных уровней одинаковых аффектов.

Подобные аффекты взаимоуничтожаются в процессе трагедии.

В современном *театроведении* страх и сострадание употребляется в более широком смысле, не связанном с катарсисом. Так, в русском театре сострадание сближается с *сопереживанием*. В западноевропейском — страх и ужас рассматриваются как непереносимые атрибуты театра. Страх сближается в данном случае с наслаждением, т. е. способностью театра преодолеть страх. Театр «показывает все эти ужасы как бы прирученными, на расстоянии, сокрытыми за отрицанием» (Анн Юберсфельд).

В. И. Максимов

Литература:

Павис. Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т. 4. М., 1983; *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 4. М., 1975; *Максимов В. И.* «Поэтика» Аристотеля // *Максимов В. И.* Из истории теории театра и науки о театре. СПб., 2014. С. 11–15; *Ubersfeld A.* L'École du spectateur. Lire le Théâtre-2. P., 1981; *Dana La Course Munteanu.* Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy. Cambridge University Press, 2011.

См. также:

Вживание, Катарсис, Сопереживание.

СОЦИАЛЬНАЯ МАСКА

Принцип построения сценических образов, олицетворяющих социальную категорию.

Принцип **С. м.** предполагает схематическое, обобщающее, театрализованное, фиксированное изображение узнаваемого социального типа. *Образы С. м.* создаются внешним, пластическим обликом *персонажа*, подчеркивающим отсутствие индивидуальных психологических характеристик и наличие черт, являющихся общими для целых социальных пластов.

Термин **С. м.** был введен в искусствоведение театральным критиком и теоретиком Б. В. Алперсом в его монографии «Театр социальной маски» (1931). Алперс формулирует понятие «театр социальной маски» применительно к творчеству Мейерхольда, считая, что наибольшее воплощение принцип **С. м.** нашел в период первого десятилетия существования театра его имени (1920–1930 гг.). При этом формульное определение театра **С. м.** Мейерхольда: «создание и кристаллизация типовых масок, обнимающих в немногих схемах-скелетах все живое разнообразие типов прошлого», по мнению Алперса, является характеристикой всего творческого пути *режиссера*. Другой историк театра и исследователь творчества Мейерхольда К. Л. Рудницкий считает, что принцип **С. м.** не был для режиссера универсальным. Творчество Мейерхольда второй половины 1920-х гг. Рудницкий увязывает с общей тенденцией развития сценического искусства — «постижением характера и психологии отдельного человека».

Театр **С. м.** воспроизводит на своей *сцене* образы, выкристаллизовавшиеся и укоренившиеся в массовом сознании. Потому, считает Алперс, искусство **С. м.** всегда связано с прошлым временем. Причем временная принадлежность в первую очередь важна не как хронологическая категория, а как социальная характеристика ушедших или уходящих общественно-исторических эпох. По мнению же Рудницкого, на сцене возникали и те образы, прототипы которых находились в зрительном зале. Собственно само сценическое *действие* театра **С. м.** заключалось в обобщенном представлении социальных явлений. Маски социальных типов в театре Мейерхольда сценически воплощались в статических позах, механистических *жестах*, застывших мимических выражениях персонажей. *Действующие лица* театра **С. м.** становятся носителями внешних признаков крупной социальной категории, и каждый образ перерастает в эмблему или знак какой-либо характерной черты этой категории. От начала до конца спектакля образы **С. м.** имеют одни черты, поскольку внутреннее развитие для них невозможно; все изменения связаны только с внешними событиями.

Образы **С. м.**, представляющие собой совокупность социальных признаков в концентрированном виде, находят свое сценическое претворение только в *условном театре*, отрицающем необходимость житейского *правдоподобия*. К примеру, *герои* «Леса» Мейерхольда изначально были задуманы как огрубленные и упрощенные по

классовым признакам масочные образы. Режиссер изобразил схему социальных групп *спектакля* так: «а) разлагающееся дворянство — Гурмыжская с компанией; б) нарождающееся купечество — Восмибратов; в) протестанты против освященного обычаям уклада жизни: Аксюша, Петр; г) промежуточные группы — актеры, прислуга (деклассированный элемент)». Образ маски определялся упразднением «человеческих черт» персонажа, гротескно-утрированной, зачастую подчеркнуто-плакатной акцентировкой одного мотива. Маска Гурмыжской, к примеру, характеризовалась темой похотливости и, соответственно, выражалась в эксцентрической внешности: грубой мужеподобной *пластике*, низким (пропитом) голосе, безвкусных костюмах и огненно-рыжем парике.

С. м. имела свое претворение и в *драматургии*. В произведениях В. Маяковского «Мистерия-буфф», «Клоп»; А. Файко «Учитель Бубус»; С. Третьякова «Рычи, Китай!»; А. Безыменского «Выстрел»; Н. Эрдмана «Мандат»; И. Сельвинского «Командарм» воплощены схематические образы-обобщения. Все перечисленные *пьесы* были поставлены Мейерхольдом на сцене, но не все они были решены в эстетике театра *С. м.* Термин *С. м.* может быть употреблен в отношении спектаклей Мейерхольда «Мистерия-буфф» (1918, 1921), «Смерть Тарелкина» (1922), «Земля дыбом» (1923), «Лес» (1924), «Д. Е.» (1924). В *постановках* Мейерхольда «Учитель Бубус» (1925), «Рычи, Китай!» (1926) принцип *С. м.* находит свое претворение наряду с воплощением образа конкретного человека. «Полемика выразительной битвы между театром “С. м.” и театром конкретных живых человеческих образов» назвал «Рычи, Китай!» Рудницкий. Спектакли же «Мандат» (1923), «Ревизор» (1926), «Горе уму» (1926) Рудницкий к театру *С. м.* не относит.

Актерское искусство театра *С. м.* предполагает особую систему *амплуа*, специализации которой дифференцируются соответственно принадлежности к одной маске. На однотемности маски основана биомеханическая система Мейерхольда, требующая от актера не внутреннего развития образа, а пластического выражения неподвижного образа-маски.

Эстетика театра *С. м.* Мейерхольда обусловила появление понятия «социального амплуа», в котором актер представляет социальные признаки того или иного классового типа. К примеру, социальный тип Зинаиды Райх, разрабатываемый ею в театре

С. м. Мейерхольда — мещанская женщина. Термин «социальное амплуа» впервые ввели исследователи творчества актеров Мейерхольда Г. Гаузнер и Е. Габрилович в сборнике «Театральный Октябрь» 1926 г. В современном искусствоведении понятие «социальное амплуа» также используется. Применительно к актерским работам театра М. А. Захарова термин «социальное амплуа» употребляет театральный критик О. Е. Скорочкина, утверждая, что актеров «отличает умение создать образ безошибочной социальной точности».

Природа явлений социального амплуа и **С. м.** является общей не только в своей социальной составляющей. Главной определяющей обоих понятий оказывается собственно театральная, масочная содержательность. То есть, каждый актер имеет сценическую маску — некий устойчивый комплекс личностных психофизических и духовных свойств, а социальная слагаемая этого комплекса и определяет понятие социального амплуа. В целом, обращение театра к социальным категориям зачастую вызвано стремлением театра выявить свою игровую, масочную, собственно театральную природу. То есть, с социальными образами театр играет, по их поводу рефлектирует, над ними иронизирует. Об этом писала историк театра С. К. Бушуева в связи с театром Захарова: «Мастер держит свое зеркало не перед социумом, а перед мифологией этого социума».

Д. Д. Кумукова

Литература:

Павис. С. 320; Актерское искусство—II (статьи С.Бушуевой. С.177–184, О. Скорочкиной. С. 185–215); *Алтерс Б. В.* Театр социальной маски // *Алтерс Б. В.* Театральные очерки. В 2 т. Т. 1. Театральные монографии. М., 1977. С. 27–162; *Гаузнер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров Нового театра // Театральный Октябрь. Сборник 1. Л.; М., 1926. С. 49–59; Режиссер Мейерхольд. С. 221–253, 320–349; *Серман И. З.* Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 245; *Шуттинг Р. К.* Проблема маски у драматургов XX века // Эстетические идеи в истории зарубежного театра: Сб. научных трудов. Л., 1991. С. 142–152.

См. также:

Амплуа. Маска. Игра с образом.

СТИХОМИФИЯ

От греч. Стихомифия, *στιχομυθία*, от *стихос* *στίχος* — стих и *мифос* *μῦθος* — речь.

Англ.: *styhomythia*

Фр.: *Stichomythie*

Нем.: *Stichomythie*

В древнегреческой драматургии и *театре*: окончание *агона* при помощи коротких строф, состоящих из коротких же строк.

С. одно из традиционных выразительных средств поэтики *древнегреческого театра*. Классический пример — *диалог* Креонта с Антигоной в «Антигоне» Софокла. Этот эффект коротких реплик, как бы не дающих перевести дыхание, обозначался древнегреческим словом «пнигос» (букв. «удушье»). Таким способом подчеркивалось нарастание драматического напряжения. Известны две разновидности **С.**: *дистихомифия*, с *репликами* по два стиха, и *антилабы*, с кратчайшими репликами по половине стиха, завершавшими сцену. **С.** активно участвует в сложной ритмической партитуре трагедийного *представления*, направленного к достижению *катарсиса*.

В строгом смысле **С.** принадлежит породившему ее типу *драматургии*. М. Л. Гаспаров указывает на пример «Мессинской невесты» Ф. Шиллера как на редкий случай стилизации античной **С.** Между тем, получило распространение расширительное толкование термина вне связи с местом в драматической *композиции*, применительно к любому диалогу, построенному на кратких однострочных репликах (своего рода «*рубленный диалог*», по аналогии с «рубленой прозой»): например, в начальном обмене *героев* колкими репликами в IV сцене II акта «Гамлета».

Н. А. Таршис

Литература:

Павис; КЛЭ, Т. 7. Стлб. 202; Ярхо В. Н. Трагический театр Софокла // Софокл. Трагедии. М., 1990. С. 469–508.

См. также:

Античный театр. Диалог.

СЦЕНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ АКТЕРА

Модель действия актера в *спектакле*.

Понятие относится к *актерской технике*, разработанной в театре В. Мейерхольда в 1920-е годы.

Актер мейерхольдовской школы был ориентирован на традиционные для истории театрального искусства *амплуа, маски, архетипы*, имеющие свои сценические функции. Эти функции сталкиваются в *драматическом конфликте* — так развивается *сценическое действие*. В природе каждого актера заложена способность к исполнению определенных **С. ф.** и в соответствии с этими способностями актеры подразделяются на амплуа. Исходным при назначении актера на *роль*, при работе над ролью становился способ участия в действии, модели решения действенных *задач* в драматическом конфликте. В брошюре «*Амплуа* актера», изданной в мейерхольдовских мастерских, **С. ф.** для разных *ролей* подразделяются в зависимости от типа препятствий (драматических, трагических, губительных, любовных), от способа обращения с этими *препятствиями* (преодоления, игры ускорения или *задержания* развития действия, разбиения сценической формы).

Взаимодействие с препятствиями может вестись в разных планах — самоотвержения, патетики, лирическом, этическом, переводя действие в личный план, во внеличный план и др. Мейерхольд противопоставлял психологическому подходу к роли более традиционный, основанный на главных, с его точки зрения, категориях театрального искусства: *маска, жест, движение, интрига*.

Игровые типы и соответствующие им **С. ф.** в спектаклях Мейерхольда сталкивались с конкретными современными мотивами и ассоциативными планами — так создавалась полифоническая роль на основе традиционной игровой модели. Использовался парадоксальный подход к роли, при котором **С. ф.** заменялись, на роль неожиданно назначался актер не соответствующего амплуа: так достигался новый смысловой эффект.

Н. В. Песочинский

Литература:

Амплуа актера; *Мейерхольд*; Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998; *Песочинский Н. В.* Актер в театре Мейерхольда // Ак-

терское искусство – I; *Песочинский Н.* Амплуа актера // Московский наблюдатель. 1993. № 4. С. 3–8.

См. также:

Авторская тема актера, Амплуа, Акробатика, Актер-эксцентрик, Арлекин, Артисто-роль, Артист-«фантазист», Архетип, Белый клоун, Благородный отец, Биомеханика, Бонвиван, Бригелла, Вестник, «Веселая персона», Влюбленный/влюбленная, Гансвурст, Герой/героиня, Гран-дама, Гран-кокет, Грасьосо, Грим, Дзанни, Дистанция между актером и образом, Доктор, Игра с образом, Инженю, Капитан, Коломбина, Комик, Комик-буфф, Конструктивизм, Маска, Маски комедии дель арте, Наперсник/наперсница, Неврастеник, Неизвестный, Неприкаянный, Панталоне, Проказник/проказница, Пролог, Простак, Пульчинелла, Пьеро, Рассказчик, Резонер, Рыжий клоун, Скапен, Скарамуш, Социальная маска.

СЮРРЕАЛИЗМ

Фр.: *surréalisme* — над-реализм, сверх-реализм

Англ.: *surrealism*

Нем.: *Surrealismus*

С. — одно из ведущих художественных направлений европейского и мирового искусства 1920–1930-х гг., наиболее ярко проявившееся во Франции, Латинской Америке (где продолжало развиваться до 1950-х — 1960-х гг.), а также в Испании.

Основной прием С. — создание «ошеломляющего *образа*» путем соединения несоединимого, выстраивание единого событийного ряда разноплановых явлений. Предмет лишается своего обычного контекста, помещается в чужеродную среду, предстывая таким, каков он есть (известный сюрреалистический пример: туфелька, чтобы быть увиденной, должна находиться на рояле, а не на ноге девушки). Задачей художника провозглашается материализация подсознания в формах «автоматического письма» или «эстетики сна». Логика сна воспринимается сюрреалистами как реальная, даже сверхреальная. Основное качество, приписываемое ими сну, — непрерывность. В этой непрерывности полностью удовлетворяются сознание и потребности спящего, связывается прошлое и будущее. Таким образом, философской основой С. явился психоанализ Зигмунда Фрейда.

Термин «С.» предложен Гийомом Аполлинером, который обозначил *жанр* своей *пьесы* «Груды Тиресия» (1903–1916) как «сюр-

реалистическая *драма*. В предисловии к пьесе автор противопоставлял свое произведение *символизму* и провозглашал задачу не имитировать реальность, а выражать ее суть. Мир, возникающий на *сцене*, должен не отражать обыденность или высшую сущность, а сам являться реальностью. Эта реальность соединяет трагическое и комическое, одушевляет предметы наряду с *персонажами*, исключает однозначность объяснения *действия*, но в то же время предполагает определенную авторскую идею. Таковы основные положения новой эстетики по Аполлинеру.

24 июня 1917 г. «Груды Тиресия» были поставлены в театре Рене-Мобень (реж. Серж Фера). Современники сопоставили *спектакль* с другой *премьерой* — «Король Убю» Альфреда Жарри в театре Эвр (10 декабря 1896 г., реж. О.-М. Люнье-По). На сцене театра Эвр творилось некое балаганное *действие*, игра с гротесковыми *масками* и *костюмами*, с абсолютно условным местом и временем действия, с прямолинейностью характеристик персонажей, с яркостью и грубостью языка, *сюжета*, сценических *приемов*. Использование принципов *театра средневековья* и *Возрождения* (*моралите*, *фарс*, историческая хроника и др.) сочетались с пародированием старого театра.

Театральный С. развивался сразу в нескольких направлениях из-за вражды групп, работающих в общей эстетике, Сюрреалистические принципы определяли творчество 1920–1930-х гг. Жана Кокто (1889–1963). Он пишет сюрреалистические пьесы, нашедшие воплощение в авангардных балетных формах. Таковы «Парад» (1917, Русский балет Дягилева, балетмейстер Л. Ф. Мясин), «Бык на крыше» (1920, Комеди де Шанз-Элизе, постановка Ж. Кокто), «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1921, балетмейстер Ж. Бёрлин), «Голубой экспресс» (1924, балетмейстер Б. Нижинская). Кокто разрывает в этих *сценариях* и *постановках*, в которых принимает участие, художественную реальность, использует детали и элементы повседневной жизни, помещенные в неожиданный контекст.

Наиболее завершенными сюрреалистическими спектаклями в балетном театре стали «Сотворение мира» и «Ромео и Джульетта». Шведский танцовщик Жан Бёрлин (1893–1930) в 1923 году поставил в Шведском балете «Сотворение мира» (либретто Блэза Сандрара, музыка Дариюса Мийо). На основе африканского *ритуала* сотворения мира возникал сюжет превращения хаоса в гармонию. Выделе-

ние персонажей из массы и дальнейшее развитие взаимоотношений двух героев строились на ускорении ритма, эротическом содержании *движения* и *жеста*, нагнетании внутренней энергии. Реализация в сюжете подсознательных желаний массы, пансексуальная трактовка сотворения мира воплощала психоаналитический смысл спектакля и его сюрреалистическую эстетику.

В 1924 году Русский балет показал «Голубой экспресс» (тоже на музыку Д. Мийо). Сюрреалистическая эстетика воплощалась здесь в столкновении бытового костюма (Коко Шанель), банального сюжета (курортный роман) с изысканной хореографией. Бытовизм и крайняя условность рождали шокирующий образ по тем же законам психологии восприятия, на которых построены картины С. Дали, где бытовые предметы сталкиваются в чудовищном контексте.

Еще более революционным стал другой балет Брониславы Нижинской — «Ромео и Джульетта» (1926, музыка Константа Ламберта) — *«репетиция без декораций»*, в сюжете которой *артисты* балета пытались разыграть историю Ромео и Джульетты, но воплощалась эта история только тогда, когда на сцене оказывался современный пилот аэроплана и увозил балерину, ставшую Джульеттой.

Если Кокто всячески избегал определения «С.» (и даже назвал себя «антидадаистом»), то Иван Голль (1891–1950) приезжает в Париж из Германии и в 1924 г. создает журнал «С.», а также «сюрреалистический» театр. В 1919 г. Голль пишет манифест «Сверхдрама» и далее создает соответствующие пьесы. В октябре 1924 г. Голль публикует «Манифест сюрреализма». Первая сверхдрама Голля «Мафусаил, или Вечный бюргер» была поставлена в 1924 г. в берлинском Драматическом театре и в 1927 г. в парижском театре Мишель *режиссером* Жаном Пенлеве. В парижском спектакле сочетались сатирическое начало (идушее от «Короля Убю») и стремление вывести на сцену различные уровни человеческого сознания, отказаться от привычного понимания персонажа, Проза чередовалась с поэзией, театр с кино: в *антрактах* демонстрировались фильмы с самостоятельными сюжетами, снятые специально для представления. Несколько ролей в этих фильмах сыграл Арто. В разнообразную практику сюрреалистического театра наибольший вклад внес Антонен Арто (1896–1948). Первой его постановкой стал спектакль «Припертый к стенке» (1925) по пьесе Луи Арагона. Драматургия Арагона

больше, чем чья-либо другая, отражает театральные представления основного течения в С. — группы Андре Бретона. Крупнейший сюрреалистический театр — «Альфред Жарри» открылся 1 июня 1927 г. тремя одноактными пьесами трех руководителей театра — Арто, *драматурга*-сюрреалиста Роже Витрака и директора театра Макса Робюра. В следующем году были показаны «Полуденный раздел» П. Клоделя (один акт), «Сон, или Игра грез» А. Стриндберга, «Виктор, или Дети у власти» Р. Витрака.

За время существования театра «Альфред Жарри» было написано несколько театральных манифестов. Все они отражают эстетику С.: соединение несовместимых в жизни реалий, одухотворение вещи и опредмечивание человека, «эстетика сна». В начале 1930 г. сыгран последний спектакль театра «Альфред Жарри». Через год Арто увидел представления танцоров острова Бали на Колониальной выставке, которые в корне изменили его театральную программу. Начинается формирование теории крютического театра (*«театра жестокости»*), в котором уже не будет жизненных реалий, где целью станет преодоление личностного начала и поиск общечеловеческого архетипа, а формообразующим принципом — структура мифа.

Драматургия С. воплотилась во многих национальных культурах: от пьесы «Он» американского поэта Э. Э. Каммингса до драматической трилогии венгерского романиста Тибора Дери, написанной под впечатлением пребывания в Париже в 1923–1926 гг. Сюрреалистические искания в театре продолжались и в последующие годы. Среди современных режиссеров, близких С., можно назвать имена Роберта Уилсона и Антуана Бурсейе.

В. И. Максимов

Литература

Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994; Арто; Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М., 2012; Леман Х.-Т. Сюрреализм // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 106–109; Максимов В. И. Театральный сюрреализм // Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. СПб., 2014. С. 66–68; Максимов В. Эстетический феномен Антонена Арто. СПб., 2007; Программа сюрреалистического театра Гийома Аполлинера // Те-

атр. 1988. № 4; Сюрреализм // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия. СПб., 2004; Сюрреализм и авангард / Материалы российско-французского коллоквиума. М., 1999; *Шенье-Жандром Ж.* Сюрреализм. М., 2000; *Artaud A.* Œuvres complètes. Т. 2. П., 1973; *Cocteau J.* Le Rappel à l'Ordre: 1918–1926. П., 1926; Goll I. Gefangen im Kreise. Leipzig, 1988; *Béhar H.* Etude sur le théâtre dada et surréaliste. П., 1967; *Mélusine.* Cahiers du Centre de Recherches sur le surréalisme. № 7. П., 1985.

См. также:

Авангардизм, Дадаизм в театре, Приемы сценического исполнения, Символ-тип, Символистский театр, Условный театр.

Т

ТВОРЧЕСКИЕ ЧУВСТВА

I. Ощущения *актера, режиссера*, художника в широком значении слова, свидетельствующие о переключении психики в состояние готовности к творческому акту.

Т. ч. — условие, в равной мере необходимое творцу в любой *театральной системе*. Однако в зависимости от нее **Т. ч.** могут оказываться различными. Так, в *комедии дель арте* источником творчества и **Т. ч.** считалась «радостная душа» (*l'anima allegra*) — качество богоданное и актеру необходимое. К. С. Станиславский противопоставлял творческое состояние актерскому, определяя его тем самым как подлинное в смысле психологического переживания, но именно оно и порождало творческие чувства и саму готовность к подлинному творчеству. В *биомеханике* (при том, что В. Э. Мейерхольд нигде конкретно о **Т. ч.** не говорил и не писал) их возникновение можно усмотреть на поздних этапах воплощения роли — как результат *физического действия*.

В таком значении термин размыт и принадлежит скорее психологии творчества, чем искусствоведческой дисциплине.

II. Термин М. А. Чехова, определяющий чувства, очищенные от обыденных эмоций, используемые актером при воплощении *образа*, позволяющие не только передать события внутренней жизни *персонажа*, но и раскрыть духовное содержание *роли*. Они художественны, объективны и включают в себя отношение актера к создаваемому им образу.

Термин применялся Чеховым для обозначения художественного *характера* сценических *переживаний* актера в роли.

Создаваемый актером сценический образ должен выходить на уровень художественного обобщения, раскрывающего суть явления. Чехов не мог примириться с формулой «я в *предлагаемых обстоятельствах*». Идя «от себя», опираясь на «*аффективные воспоминания*», актер подражает действительности, что зачастую приводит к *натурализму*. По Чехову, обобщенность чувств достигается через

воспоминания — не только личных переживаний и жизненных наблюдений, но и художественных впечатлений. В процессе художественного творчества в подсознании происходит отбор и синтез необходимых для роли переживаний, которые затем возникают в новом, преображенном виде. Чехов настаивал на том, что «истинно творческие чувства достигаются через фантазию <...> чем меньше актер затрагивает свои личные переживания, тем больше он творит. Он пользуется при этом очищенными от всего личного **Т. ч.** Душа его забывает личные переживания, перерабатывает их в подсознательных глубинах и превращает их в художественные». Однако **Т. ч.** остаются глубоко индивидуальными, поскольку рождены фантазией актера.

Чувства, вызываемые воспоминаниями и переработанные подсознанием, для актера-художника становятся некими «*архетипами*» человеческих чувств. Основанные на воспоминаниях как некоем итоге пережитого, **Т. ч.** дают актеру *чувство целого*.

Настаивая на различии чувств актера и играемого персонажа, Чехов говорил о сочувствии к образу — личные чувства актера на *сцене* преобразуются в сочувствие. «Сочувствие к образу» позволяет актеру без насилия над своими чувствами эмоционально откликнуться на переживания персонажа, сохраняя обособленность актера-художника: «Художник в вас страдает за Гамлета, плачет о Джульетте».

Через сочувствие актер способен выразить собственное отношение к создаваемому образу. «Сочувствие к образу» включает в себя не только сострадание актера-человека к персонажу, но и соотнесение поступков героя с духовным абсолютом актера-художника. В процессе *игры* сочувствие как «*отношение к образу*» становится одним из проявлений внеличных переживаний. «Отношение к образу» — трактовка идей Е. Б. Вахтангова о принципах существования на *сцене* («этическая оценка роли»), предложенная Чеховым с точки зрения актера. «Отношение к образу» дает актеру уверенность и свободу выражения — самые сокровенные чувства, выносимые на суд *публики*, принадлежат персонажу, а не исполнителю роли.

А. В. Сергеев, Т. Кач

Литература:

М. Чехов; Вахтангов; Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера. Хрестоматия. М., 1984. С. 142–241; Сулерджицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулер-

жицком. М., 1970; *Уильямс Т.* Предисловие к «Стеклянному зверинцу» // *Уильямс Т.* Пьесы. М., 1999. С. 117–120.

См. также:

Внеличные переживания, Замыкание, Творчество бессознательного.

ТЕАТР ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Англ.: art of representation

Франц.: le theatre de la presentation

Нем.: Theater der Leistung

Термин принадлежит К. С. Станиславскому, противопоставлявшему **Т. п.** «*театру переживания*», которому призвана служить его *система*. Он вкладывал в это понятие смысл «представления готового результата творчества», в отличие от живого процесса «жизни человеческого духа» *артисто-роли* на *сцене* в течение *спектакля*.

В наиболее резком виде Станиславский высказывался о **Т. п.** как о ремесле, а о театре переживания как об искусстве. В отечественной литературе о театре долгое время **Т. п.** оставался жупелом, отрицательной антитезой «правильного» театра «по Станиславскому».

Между тем и В. Э. Мейерхольд уверял, что «талант всегда переживает свою роль, а бездарность только представляет». Другими словами, подлинность творческого акта актера не связана с типом эстетики театра, к которому он принадлежит, не зависит от нее. Крупное, синтетическое, метафорически условное, технически виртуозное построение *роли* не исключает, а предполагает глубокую творческую сосредоточенность *артиста* на существе создаваемого *образа*, что передается и *зрителю*, — так же как контроль над ролью актуален и для актера, живущего на *сцене* по всем законам *психотехники*. По-видимому, надо признать определенную неполноту, относительность терминов **Т. п.** и «театр переживания» и оценить их практическое значение для размежевания по типу научно более корректной оппозиции «синтетического» и «аналитического» принципов построения и отдельных образов и спектакля в театральном искусстве.

Н. А. Таршиш

Литература:

Станиславский. Статьи. С. 215; *Дидро Д.* Парадокс об актере. Л.; М., 1938; *Коклен Б. К.* Искусство актера. Л.; М., 1938.

См. также:

Условный театр.

ТЕАТР ПРЯМЫХ ЖИЗНЕННЫХ СООТВЕТСТВИЙ

Термин предложен К. Л. Рудницким в его книге «Режиссер Мейерхольд» в 1969 г. как антитеза *условному театру*. Автор преследовал актуальную цель: заменить доминировавшую в советском *театроведении* оппозицию «*театр реалистический*» — «театр условный», на протяжении десятилетий противопоставляющую «должное», «образцовое» искусство ошибочному, «формалистическому». **Т. п. ж. с.** может относиться к «реалистическому искусству» в той же степени, что и театр условный.

С последним он соотносится так, как соотносятся проза и поэзия. Не сгустки, не концентрация реальности, не метафорическое претворение и освоение ее, а иллюзия «куска жизни, психологически точно прожитой *актерами*» — идеал **Т. п. ж. с.**

Таким образом, по Рудницкому, художественная норма **Т. п. ж. с.** — искусство психологическое, при этом он оговаривает, что в реальной практике существует множество вариантов взаимодействия разных типов театра.

Следует отметить, что формы «**П. ж. с.**» чаще всего эксплуатируются коммерческой *сценой*. Существенно также, что, например, *абсурдистская* и постабсурдистская сцена научилась высекать *метафору* из самих «**П. ж. с.**». Приведенные оговорки подтверждают неизбежную относительность эстетических оппозиций в сценическом искусстве, взятых по какому-либо наглядному признаку структуры, — хотя предложенное Рудницким понятие может быть с пользой применено и применяется в театроведении. Научно корректной является оппозиция, предложенная исходя из принципа организации той или иной художественной структуры.

Н. А. Таршиц

Литература:

Режиссер Мейерхольд. С. 120–126.

См. также:

Натуралистический театр, Психологический театр, «Сегодня, сейчас, здесь», Узнаваемость.

ТЕКСТ ТЕАТРАЛЬНЫЙ

От лат. *Textus* — ткань, сплетение, соединение.

Англ.: the theatrical text

Фр.: le texte théâtral, le texte de théâtre

Нем.: der theatralische Text

I. Текст играемой *пьесы*.

Традиционно в *театре* вплоть до настоящего времени под словом «текст» подразумевается текст *драматурга*. Между тем, искания *режиссуры* и театральной мысли, задачи реконструкции *спектакля* и фиксации художественного процесса требовали задолго до расцвета семиологии ёмкого и абстрагированного термина для обозначения театральных реалий и новой целостности спектакля, — всего того, что возникает в связи и помимо фиксированного текста *реплик*. *Подтекст* Станиславского, *надтекст символистского театра*, зависимость форм сценического воплощения от пространственных параметров *представления*, заявленная в работах Г. Фукса и М. Германа, общая практика разработки *режиссёрской партитуры* — предвосхищали функционирование термина «Т. т.». Так, например, в 1920-е гг. в отечественном *театроведении* «ленинградская школа» (А. Гвоздев и др.) предлагала записывать и анализировать спектакль подобно «музыкальному произведению», используя разработанный в западном музыковедении аппарат, — т. е. как «текст».

Одним из первых о «Т. т.» как о совокупности материальных признаков, заговорил бывший член авангардной группы «41» И. Терентьев, признававший себя в театре учеником В. Мейерхоolda: «Всё дело — в тексте. И в том, что с этим текстом делает театр» (1926). Зрительные моменты в театре — всегда условны, считал Терентьев, театр же «строится» на *звуче* (а не на голосе, в европейской логоцентрической традиции предстающем главным проводником смысла, — и не на музыке, «значение которой сильно преувеличено») — заумно, трансментально, «без учёта логического трансформатора». Терентьев утверждал, что только через отрицание пьесы — т. е. текста драматурга, фиксирующего представления о старом театре, — возможно создание подлинно современного и творческого, «*живого театра*». Т. т., по Терентьеву, — сочетание звуковых комбинации, которое «отбирает» *режиссёр*, «чуть дополняя зримым материалом». (При этом «все *эффекты* в искусстве не могут быть учтены», — заявлял Терентьев, полемизируя с «русскими формалистами»).

В то же самое время В. Мейерхольд, следуя укоренённой в русской культуре символистской традиции и уже отдав дань конструктивизму, демонстрировал другой подход к **Т. т.** Мейерхольд полагал, что «текст драматического произведения» (и вообще любая структура, включая «драматическую конструкцию»), а также маска, стилизация, биомеханический жест, — как всякая «вещь», участвующая в театральном представлении, наделены непознаваемым мистическим содержанием, указать на которое способен режиссёр как автор спектакля.

Показательны две знаменитые постановки «Ревизора» Н. Гоголя — «символистская» и «авангардная» — выпущенные В. Мейерхольдом (1926) и И. Терентьевым (1927) с разницей в несколько месяцев. Мейерхольд декларировал свою верность пьесе, но, стремясь обнажить «дух автора», перекраивал канонический текст комедии, включая в спектакль фрагменты отвергнутых Гоголем редакций и куски его драматических и прозаических произведений. Терентьев же наоборот, принципиально сохранил весь драматургический текст, включая авторские ремарки, — только «переозвучил» его по-своему. В обоих случаях сценическая референция ошеломляла, заставляя зрителя усомниться: видит ли он «хорошо известную» комедию Гоголя; поверх «текста драматурга» ясно выступал «режиссёрский текст».

Текст, таким образом (в отличие от современных структуралистских и постструктуралистских толкований), всегда был для театра произведением автора (драматурга, режиссёра, актёра, художника и т. д.), а театральная постановка обнаруживала способ «деконструкции» драматургического текста.

II. Последовательность значащих единиц, выявляющая телесность, материальные аспекты и техническую воплощённость театрального события.

Традиция рассматривать субстанциональность искусства, в т. ч. театрального, восходит к Аристотелю и его понятию «технэ» (т. е. «произведённому» («Поэтика»)).

Термин «**Т. т.**» стал широко употребляться со второй половины XX в. как результат практики структурализма и семиотических штудий. При всём том семиотика, трактующая **Т.** как вообще любую целостную и осмысленную последовательность знаков (не только вербального, но «языка как такового»), — не сумела выработать

определение театральному знаку, равно как сделать приемлемым для «науки о театре» понятие «театральный язык».

Проблема текста в искусстве, как «текста искусства», так и «искусства текста», была остро поставлена в первые десятилетия XX в. деятельностью русского и европейского *авангарда*, пытавшегося устранить грань между искусством и действительностью, и получила намётки теоретического осмысления в работах т. н. русской формальной школы — участников ОПОЯЗа (Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, В. Шкловский и др.), подходивших к предмету искусства как к «вещи» и рассматривающих её с точки зрения «деланности». В театре проблема **Т.** ставилась эстетикой театрального конструктивизма, а в *театральной критике* — т. н. социологическим направлением, явлениями, генетически родственными структурализму.

В театроведении понятие «**Т. т.**» — так же, как и «текст драматургический», «текст режиссёрский», «текст актёрский», «текст сценографический» и т. д., — равно как и понятие «язык» — употребляются не в семиотическом значении, а метафорически — чаще всего как словосочетание, подразумевающее технические, материальные аспекты творчества.

В 1930-е гг. во Франции А. Арто в своих манифестах заговорил о «театральном языке», — противопоставляя его, как подлинную сущность театра, «тексту, произнесённому на сцене» («Театр восточный и Театр западный») — и имея в виду т. н. «выразительные средства», вполне традиционно используемые в театре. Театральный язык у Арто — всё же не более (и не менее), чем поэтическая метафора, диктуемая экспрессией и пафосом его выступлений — против «логики здравого смысла», во славу утерянной Идеи театра. В это же время выражением «театральный язык» как уместной метафорой пользуются в своей театральной практике, например, и Ш. Дюллен, и С. Михоэлс.

Со второй половины XX века лингвистическая модель, утверждаемая в западном искусствознании структурализмом, аксиоматически навязывала наличие «театрального языка» и соответственно «театрального текста» любому разговору о театре, претендующему на «научность» и «системность». «**Т. т.**» как таковой (без учёта авторства — режиссёрского, актёрского, драматургического и т. д.) занимает умы социологов, герменевтов и семиологов; в 1960-е гг. его, как всякое «произведение культуры», рассмотрев организацию оз-

начающих, предлагает «декодировать» структурализм французского образца.

«Игра семиологии» с середины 1970-х гг. увлекает французское театроведение и продолжается всё ближайшее десятилетие, — П. Павис был первым, кто обозначил проблемы собственно театральной семиологии, отделив её от семиологии театра («Проблемы театральной семиологии», *Problèmes de sémiologie théâtrale*, 1976). «Исследовать театр как языковой феномен <...> и перестать подчиняться логоцентрическим требованиям, признающим драматургический текст прочной основой спектакля», — таковы были, по признанию Пависа, инспирированные А. Арто причины соотносить театральную практику с опытом семиологического анализа.

В 1977 г. французский историк и теоретик театра А. Юберфельд под влиянием литературной эссеистики Р. Барта («Удовольствие от текста», *Le plaisir du texte*, 1973, и др.) выпустила книгу «Читать театр», где активно использовала понятие «текст театральной постановки», которое, однако, толковала весьма широко и намеренно неопределённо: от театрального *костюма* до поведения и *жестов* актёра, — т. е. как всё тот же набор постановочных средств. Провозгласив семиологический подход к театру наиболее важным и актуальным, исследовательница вместе с тем откровенно признавала, что он не является достаточным. Предполагалось, что восполнить потери семиологии в театре способна герменевтика.

К необходимости привлечения семиотики для анализа спектакля призвал отечественных театроведов в статье 1980 г. «Семиотика сцены» Ю. Лотман, создатель школы тартуского структурализма. Называя сцену «энциклопедией семиотики», Лотман свободно использовал понятие диалога «текста» и «аудитории» как универсальной механической модели коммуникации, однако, объясняя, что в театре «индивидуальное творчество, дестабилизирующее структуру текста, проявляется на многих уровнях и с участием большого числа людей, руководимых неидентичными целями и принципами». Лотман не дал внятного определения **Т. т.** и не доказал целесообразность использования термина **Т. т.** для нужд семиотики, — тем более, что в итоге вообще предлагал при разговоре о театре исходить из «ведущего конструктивного принципа» «семиотического ансамбля», обнаружив его уже у древних греков: «соединение авторского текста и актёрской импровизации, тради-

ции и её нарушения, мифологического сюжета и индивидуального поэтического гения».

Знаковая природа спектакля всегда пребывала в поле внимания советского театроведения, однако никто никогда не решился бы утверждать, что учёт составляющих и правила функционирования объясняют существо театрального действия. Согласно теоретической разработке Ю. Барбой — единственная инвариантная единица, позволяющая выделить себя из состава театрального события, — это отношение: актёр — роль — зритель (ср. с моделью знака в семиотике Ч. Пирса: знак — объект — интерпретант). Можно представить, что в момент театрального события актёр точно так же «читает» зрителя, как и зритель актёра, и оба они — актёр и зритель — оказываются соучастниками прочтения роли, выводящей уже в область интертекста.

Интерес к семиологии театра пропал на Западе в середине восьмидесятых годов прошлого столетия, — вместе с ним отпала и насущность задачи строгих дефиниций понятия **Т. т.**

Постструктуралистские исследования поставили для искусствоведения проблему функционирования текстовых моделей, прежде так очевидно совпадавших с понятием структуры т. н. «художественного произведения». Традиционная текстовая модель (Р. Барт, Ж. Делёз) линейна и интертекстуальна — это плетение клубка ниток, «смотанного» автором и успешно, без всякого ущерба «разматываемого» читателем. Этому противостоит модель снежного кома (Ж. Деррида, В. Линецкий), которая снимает интертекстуальное измерение и нейтрализует моделирующую функцию текста, — снежный ком можно только растопить. Подходы, намеченные работами Ж. Деррида, предлагали сменить метафорические термины сценического «текста» и «языка» на более экономное для метарассказа о театральной событии понятие «письма» (*écriture*).

Р. В. Кондратенко

Литература:

Павис. Арто. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988; *Деррида Ж.* Письмо и различие. М., 2003; *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994; *Лотман Ю.* Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99; *Пави П.* Игра теа-

трального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде. С. 226–243; Руднев В. Основания философии текста // Ступени. 1994. № 1(8). С. 5–18; Соколова Е. В. Актер в театре Е. Б. Вахтангова // Актерское искусство — IV. С. 8–66; Терентьев И. Г. Собрание сочинений. Bologna, 1988; Юберсфельд А. Из книги «Читать театр» // Как всегда — об авангарде. С. 191–196.

См. также:

Автор, Интерпретация, Интертекстуальность, Конструктивизм, Надтекст, Партитура спектакля, Постмодернизм, Семиотика сцены — семиология театра, Социологическое направление, Структура спектакля, Язык театральный.

ТЕМПЕРАМЕНТ СЦЕНИЧЕСКИЙ

От нем.: Temperament из лат. temperamentum (соразмерность, надлежащее соотношение).

Англ.: temperament

Фр.: tempérament

Нем.: Temperament

Природная динамическая сила чувства, одно из важнейших актерских профессиональных качеств.

К. С. Станиславский, отдавая должное мощи **Т. с.**, присущей гениям типа Мочалова, при которой «сцену заливало потоком настоящих, всепобеждающих естественных человеческих чувств», резко отделял избранных актеров, наделенных этой «высшей силой», от массы так называемых актеров нутра, полагающихся только на свой **Т. с.** и пренебрегающих психотехникой: «Даже артисту с исключительным **Т. с.** и к тому же с огромной физической силой» не сыграть большую роль лишь «нутром». Истина страстей на сцене может и должна достигаться психотехникой, которая с помощью «манков» позволяет подключить к творчеству аффективную, эмоциональную память — тем самым преодолевается соблазн игры на «голом **Т.**», «вольтаже», «актерской эмоции». По Станиславскому, органический **Т.** актера скорее выявляется в процессе восприятия, а не «отдачи».

Т. с. актер черпает из своего жизненного темперамента, в зависимости от сценических обстоятельств это может быть «борьба с собственным **Т.**» (Михоэлс). **Т. с.** различается не только по своей интенсивности, но и «по фактуре — в каком качестве взяты голос, походка и жесты» (А. Д. Попов.), и по типу. (См. у Михоэлса:

«Наше время требует от актера темперамента и горения мозга наравне с темпераментом и горением сердца».)

Н. А. Таршиц

Литература:

Михоэлс. С. 312. Попов А. Д. Творческое наследие. Т. 2. М., 1980. С. 70–71; Станиславский. Т. 5. С. 486.

См. также:

Актер нутра. Аффективная память. Наигрыш. Реактивность.

ТОТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Англ.: total theatre

Фр.: théâtre total

Нем.: Totaltheater

Тип *театра*, включающий в себя все средства сценической выразительности, использующий возможности различных видов искусств и добивающийся всестороннего воздействия на зрительское восприятие. **Т. т.** близки различные ритуальные и мистериальные представления, а также некоторые формы церковного и священного театра. В современном понимании **Т. т.** ведет свою историю от театральной концепции Рихарда Вагнера. Провозглашенный им принцип Gesamtrunstwerk является прообразом **Т. т.**

Понятие **Т. т.** возникает в XX в. на основе вышеназванных явлений в связи с возникновением *режиссерского театра*.

Идея **Т. т.** и тотального художественного воздействия стала главной при создании в 1920-е гг. «высшей школы формообразования» Баухауз во главе с архитектором Вальтером Гропиусом (в работе Баухауза принимали участие Василий Кандинский, Пауль Клее, Ласло Мохой-Надь). Театральные эксперименты осуществляли в Баухаузе Лотар Шрейер и Оскар Шлеммер. Гропиус стремился осуществить некое синтетическое искусство, воплощенное в архитектуре, и такой же «оркестровый характер» видел в сценическом искусстве, где решаются «проблемы пространства, тела, движения, формы, света, цвета, звука». Ставилась задача «очищения и обновления сегодняшней сцены», которая «утратила тесную связь с миром человеческих чувств». В 1927 г. Гропиус делает проект берлинского *«Тотального театра»* для Эрвина Пискатора. Для Пискатора принцип **Т. т.** служит, прежде всего, тотальному охвату реальности, а не фраг-

ментарному ее воспроизведению. Тотальное воздействие на зрителя определяется тем, что он находится в центре окружающего его действия («Политический театр»). Сходное решение сценического пространства выдвигается Антоненом Арто с связи с разработкой *театра жестокости*.

Для Питера Брука **Т. т.** — сочетание всех новаторских достижений в поступательном развитии театра, умение соединить подчас противоположные принципы и противоположные художественные качества, например, трагическое и комическое («Пустое пространство»). Ж.-Л. Барро, отмечая необходимость сочетания всех компонентов представления, вкладывает в концепцию **Т. т.** прежде всего полное включение и реализацию актерских возможностей.

А. Арто в книге «Театр и его Двойник» использует выражение «тотальная личность», которым он обозначает снятие актерской субъективной индивидуальности в процессе театрального представления, переход к высшей, безличной объективности. Это понимание перехода от индивидуального к сверхличностному содержится и в философии Ф. Ницше, практической реализацией которой является театр жестокости Арто. В статье «Театр и чума» Арто применяет это выражение к *актеру*, подвластному охватившим его внебыденным аффектам, и сравнивает этого актера с большим чумой, подвергшимся воздействию абсолютного зла. Последователи Арто используют выражение «тотальная личность» и развивают понятие «**Т. т.**» в смысле не только всестороннего воздействия, но и преодоления субъективности в актере и *зрителе*.

В. И. Максимов

Литература:

Павис; Арто; Березкин В. Театр художника. Россия. Германия. М., 2007; *Гропиус В.* Границы архитектуры. М., 1971; *Мохой-Надь Л.* Театр будущего – целостный театр // Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М., 2006. С. 103–108; *Barrault J.-L.* Du theatre total et de Christoph Colomb // Cahiers de la Compagnie M. Renaud — J.-L. Barrault. 1953. N 1; *Pronko L.* Teatre East and West: Perspectives forward a Total Teatre. Bercely, 1967; Total theatre. A Critical Authology / Edited by E. T. Kirby. N.-Y. 1969; *Boll A.* Le Théâtre total. Etude polémique. P., 1971.

См. также:

Мистерия, Музыкально-синтетическая концепция.

ТРАГИКОМИЧЕСКОЕ

От: трагикомедия, трагедия+комедия.

Фр.: le tragi-comique

Англ.: tragicomical

Нем.: das Tragikomische

Эстетическая категория, объединяющая по тому или иному принципу *трагическое* и *комическое*. Т. более чем другие категории связано с определенным *жанром* — *трагикомедии*.

Единение (например, у Платона) и противопоставление трагического и комического в античной эстетике соответствовали театральным формам проявления Т. (например, сатирическая драма).

Жанр трагикомедии сформировался к XVII в. во Франции. В дальнейшем различные формы соединения жанровых элементов приводят к возникновению специфических синтетических качеств. Например, структура *комедии* А. С. Грибоедова «Горе от ума» органично вбирает в себя трагического *героя*, совершающего в комической ситуации трагическое познание. В сценическом искусстве трагикомические принципы часто воплощались в *постановках* шекспировских «мрачных комедий» и его поздних *драм*.

В конце XIX в. ницшеанское переосмысление трагического приводит к органическому соединению трагического и комического в театральных исканиях. Федор Сологуб в статье «Театр одной воли» отразил качественное соединение в театре комического и трагического в эпоху разрушения незыблемых оппозиций (типа: «добро» и «зло»): «Всякий *фарс* в наше время становится трагедией, смех наш звучит для чуткого уха ужаснее нашего плача, и восторгу нашему предшествует истерика. <...> Наша комедия, попросту сказать, не что иное, как только смешная и забавная трагедия. Но смешна для нас и трагедия». («Театр. Книга о новом театре». СПб., 1908. С. 196.)

Трагикомическое мировосприятие характерно сказалось в некоторых постановках В. Э. Мейерхольда. Постепенно формируется *драматургия*, в которой трагическая структура раскрывается через комедийные приемы, а герои соединяют в себе трагедийные и комедийные качества (например, у Н. Эрзмана, М. Булгакова). В некоторых случаях Т. выражается в других «индивидуальных» понятиях (например, «юморизм» у Л. Пиранделло).

Во второй половине XX в., с начала упадка экзистенциального мировоззрения с его высоким трагизмом, возникает мощная волна *абсурдистской* литературы и ее различных модификаций.

Здесь **Т.** выходит на первый план. Такова драматургия абсурдистов, а также Ф. Дюрренматта и М. Фриша, и ее сценическое воплощение.

Выдающиеся постановки последних десятилетий XX в. имеют тенденцию не только к адекватному воплощению современной трагикомедии, но и к преобладанию **Т.** в постановках комедии (например, спектакль А. В. Эфроса «Женитьба» в Мос.театре на Малой Бронной) и трагедии (например, *спектакль* Петера Штайна «Орестея» в Центральном Театре Российской Армии).

В. И. Максимов

Литература:

Павис; Черкасов В. Б. Трагикомическое // Наука о театре. Л., 1975; *Guichemerre R.* La Tragi-comédie. P., 1981; *Hartwig J.* Shakespeare's Tragicomic Vision. Louisiana State University Press, 1972; *Ran-Moseley F.* The Tragicomic Passion. Peter Lang Publishing, 1994.

См. также:

Трагикомедия, Комедия, Комическое, Трагедия, Трагическое.

ТРАГИЧЕСКОЕ

Др.-греч.: τράγῳδος (tragicos — трагический); от τραγῳδία (tragödia — трагедия)

Англ.: the tragic

Фр.: le tragique

Нем.: das Tragische

Одна из основных категорий европейской эстетики. Характерно, что в неевропейской (т. е. любой, кроме античной, английской, немецкой, французской, итальянской, скандинавской, русской, испанской) эстетике **Т.** не встречается в чистом виде, равно как *жанр трагедии* присущ исключительно европейской традиции.

Противопоставление **Т.** и *комического*, ставшее одной из основополагающих альтернатив, сформировалось в полной мере в Древней Греции к концу VI в. до н. э., когда утвердились жанры трагедии и *комедии*. Несмотря на высокое развитие **Т.** и комического в художе-

ственном творчестве, античная эстетика не выдвинула их научных определений.

Античная философия использует **Т.** не только применительно к художественному творчеству. Так Платон в «Государстве» определяет **Т.** как «воспроизведение наипрекраснейшей и наилучшей жизни». Из этого следует, что главное в **Т.** не разрушение привычного хода событий, а восстановление его и утверждение основных жизненных ценностей. **Т.** в искусстве первоначально неотделимо от понятия очищения и в самых общих чертах сформулировано Аристотелем в «Поэтике» и других сочинениях. Однако **Т.** как утверждение общечеловеческих принципов через разрешение конфликта — может быть присуще любой художественной форме, как впрочем, и внехудожественной (напр., трагическое мироощущение).

Платон в «Филебе» назвал первостепенной чертой трагического переживания соединение страдания и удовольствия. Противоположные моменты природы **Т.** определялись в дальнейшем порозному, но двусоставность противоположных начал не поддавалась сомнению. Другим неоспоримым атрибутом является целостность, неделимость этого единства противоположностей.

Понятно, что законченную целостность **Т.** обретает в жанре трагедии, где **Т.** присуще катаргическое разрешение, а в результате — очищение-опустошенность от скорби и наполненность проясняющим прозрением-познанием.

Любое значительное художественное направление, любая эпоха так или иначе затрагивали понятие **Т.** и предлагали свою концепцию. Принципиально новое понимание **Т.** возникло на рубеже XIX–XX вв. под влиянием философии Ф. Ницше, его учения о трагедии и переосмыслении античности. Среди качеств трагедии и **Т.**, как более широкого понятия, Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» особенно выделяет «радость об уничтожении индивида», т. е. снятие личностного начала в процессе трагического прозрения. «Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисийской мудрости на язык образов». Ницше противопоставляет «трагическое миропонимание» «теоретическому» (философскому), появившемуся вместе с сократовской «верой в познаваемость природы». Эту точку зрения оспаривает Б. О. Костелянец, утверждающий, что трагедия и философия на протяжении истории «взаимно оплодотворяли друг друга».

Концепцию Ницше развивает Н. А. Бердяев, предлагая экзистенциальное понимание Т.: «Т. есть категория, совсем отличная от категорий добра и зла». Воплощение нового трагического мировоззрения Бердяев видит в *драматургии* М. Метерлинка (см. *трагическое повседневно*) и Г. Ибсена. К этой же традиции принадлежит Л. П. Карсавин, который говорит о взаимоуничтожении в Т. противоположных начал и неразрывно связывая Т. с катарсисом («Поэма о смерти»). Наивысшее развитие эта линия получает в программной статье А. Ф. Степуна «Театр будущего. Трагедия и современность», где проводится мысль, что Т. — единственная форма подлинной жизни, а жизнь — соответственно — единственное содержание трагедии. Окружающая действительность, история и повседневность — это «театр трагического действия». Трагическое ощущение в зрителе возможно только как разрушение и зла и добра и страдание при отсутствии вины. Тогда трагичным будет всякое «пророческое искусство» независимо от того, комедия это или трагедия.

Вячеслав Иванов на основе изучения античной трагедии приходит к выводу, что «искусство трагическое есть человеческое искусство по преимуществу», имея ввиду «несогласие между отдельными стихиями» человеческой природы и отсутствие «единоначальной целостности».

С этой позицией спорит Л. С. Выготский, считая, что В. Иванов снижает Т. до уровня «страха Божьего». В понимании В. Иванова Т. действительно приобретает частный характер соотношения конкретной человеческой жизни с божественным законом.

Сценические поиски конца XIX–XX вв. постоянно затрагивали различные формы Т. Символистское понимание Т. воплотилось в театральных экспериментах Театра д'Ар в Париже (1890–1892), в режиссуре О.-М. Люнье-По, Г. Крэга («Трагическая геометрия»), В. Э. Мейерхольда.

Средствами передачи Т. здесь стали принципы *статичного театра*, *театр молчания*, тотальное воздействие на зрительское восприятие. В эпоху *модерна* Т. проявилось через обреченность человека-*марионетки* фокинского Петрушки, через торжество любви и смерти в образах Клеопатры, Саломеи, Шехерезады, через торжество красоты в смерти («Лебедь» Фокина). В русском театре XX в. наиболее ярко критерии Т. отразились в искусстве В. Э. Мейерхольда и А. Г. Коонен. В середине XX в. Т. разрабатывает *интеллекту-*

альный театр. В основе лучших *спектаклей* «Картеля» человек в трагической ситуации. В спектаклях Л. Жуве, Ш. Дюллена, Г. Бати, Ж. Питоева раскрывается экзистенциальное мировосприятие, так же как и в драматургии Ж. Ануя, А. Камю, Ж.-П. Сартра. В послевоенном театре, когда на первый план выходит *абсурдизм*, другие модернистские и постмодернистские тенденции, Т. нечасто встречается в чистом виде, уступая место *трагикомическому* и иным многоставным категориям.

В. И. Максимов

Литература

Павис; КЛЭ. Т. 7. Стлб. 596–599; *Corvin*; *Бердяев Н. А.* О назначении человека. М., 1993; *Борев Ю.* О трагическом. М., 1961; *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968; *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В 4-х т. Т. 3. М., 1971; *Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994; *Карсавин Л. П.* Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М., 1992; *Костелянец*; *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 2. М., 1994; Т. 8. Кн. 2. М., 1994; *Любимова Т. Б.* Трагическое как эстетическая категория. М., 1985; *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учебное пособие. СПб., 2014. С.137–299; *Максимов В. И.* Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии // *Театрон*. 2009. № 2; 2010. № 1; *Ницше Ф.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1990; *Сологуб Ф.* Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908; *Степун Ф. А.* Театр будущего // Современная драматургия. 1991. № 2.

См.также:

Аполлинийское и дионисийское, Катарсис, Комическое, Трагедия, Трагикомическое.

У

УСЛОВНЫЙ ТЕАТР

Англ.: conventional theatre

Фр.: théâtre de la convention

Нем.: bedingt Theater

Театр, отрицающий эстетику *жизнеподобия*, рефлектирующий над сценическими средствами выразительности и акцентирующий свою игровую природу.

Понятие **У. т.** ввел в 1900-х гг. В. Э. Мейерхольд, определяя этим термином свою режиссерскую программу, противоположную концепции *натуралистического театра* (теория **У. т.** получила развитие главным образом в статье «К истории и технике Театра» (1907) и книге «О театре» (1912)). Формированию идеи **У. т.** способствовали эстетика и *драматургия* М. Метерлинка, книги Г. Фукса «Сцена будущего» (1904), «Революция Театра» (1909) и теоретические работы В. Я. Брюсова («Ненужная правда» (1902), «Театр Будущего» (1907) «Реализм и условность на сцене» (1908)). Метерлинк говорил о необходимости *условности* в театре, устранении «живого существа» со *сцены* и замены его куклой-*марионеткой*. Фукс утверждал, что театр может представлять собой только *движение* пластических форм в пространстве, обходясь без сцены, *декораций*, *костюмов*, *текста* и используя другие искусства в качестве обогащения своих ритмических основ. Брюсов призывал отказаться от «подделки действительности», «ненужной правды» на сцене и обратиться к «сознательной условности».

Формирование концепции **У. т.** было связано с символистской театральной философией, предполагающей не отражение жизни, а выявление ее сакральной сути, коренного содержания, то есть заглядывание в потусторонние сферы. Но эстетика условного искусства отрицала не только натуралистический принцип имитации реальности; она также отвергала и воплощение ирреальности на сцене. **У. т.** ставил своей задачей пересоздание художественного бытия, нацеливаясь при этом на переосмысление самой действительности.

Потому для **У. т.** важна была сознательная демонстрация природы сценического *действия*, его устройства, как возможность некоего проникновения в существо жизни. Стремление театрального искусства к обнаружению своей наготы не исчерпывается выявлением собственно технической организации сцены, ее «кухни», оно раскрывает философское предназначение театра, его роль в постижении и преодолении действительности, подчеркивая его *язык* и присущий ему способ мышления. *Игра* содержательна сама по себе, в **У. т.** она не только (или не столько) средство, она — цель. *Режиссеры* — приверженцы условного искусства сознательно выстраивают скульптурные *мизансцены*, графическую *пластику актеров*, их ритмически рельефную и мелодически конкретную интонацию; создавая такие формы сценического языка, которые отнюдь не соответствуют формам жизни. В этих условных постановочных решениях, через обнажение потайных законов театра выражается сущностное его назначение.

Любой театр, даже не ставящий принцип условности своей целью, по самой природе неизбежно оказывается условным. Об этом писал философ Г. Шпет: «Театральное действие есть непременно какое-то условное, символическое действие <...> Проблема этой условности есть собственно проблема театра». Потому в искусствоведении существуют различные версии, касающиеся истоков **У. т.** как типа сценического искусства. С древнейших времен история театра знает примеры сознательной демонстрации условности (*Античный театр*, *Фольклорный театр*, *Театр Но*, *Кабуки*, Пекинская *музыкальная драма*, *Классицистский театр* и др.). Революционной для своего времени в этом смысле оказалась эстетика и практика Л. Тика, немецкого драматурга, режиссера и теоретика. Тик в своей сказке «Кот в сапогах» (1797) игровую, условную природу театра сделал содержанием *пьесы*, в которой публика, автор, театральный механик присутствуют на сцене и переговариваются между собой, а *актеры* сбиваются с роли и в процессе *действия* на глазах у *зрителей* выходят из *образа*. Историк театра М. М. Молодцова связывает обнажение постановочных *приемов* в пьесе Тика с традициями *commedia dell'arte* и утверждает, что «после “Кота в сапогах” *комедия дель арте* становится философией сцены, и ее основополагающий тезис о создании сценической правды путем обнаружения всей наготы театральной условности ложится в основу театра иной эпохи».

При том что театр различных времен и эстетических характеристик условен, теоретическое осмысление этого явления стало возможным лишь в XX в., благодаря опыту **У. т.** в локальном значении термина — **У. т.** режиссерской эпохи. В работах Н. Д. Волкова, К. Л. Рудницкого, П. А. Маркова, Б. В. Алперса, П. П. Громова понятие **У. т.** связано со сценическим искусством режиссерской поры. Марков говорил о двух видах условности — «бессознательной» и «сознательной» — в дорежиссерском и *режиссерском театрах* соответственно: после 1905 г. театр «от бессознательной и штампованной условности театра XIX века <...> стремился прийти к сознательной и новой условности» для того, чтобы понять, в чем состоит «подлинное зерно театра». Осознанная условность давала возможность выявить волю художника, авторское отношение к миру. Поэтому **У. т.** как понятие и возникает именно в режиссерскую эпоху. И потому именно для **У. т.**, в отличие от жизнеподобного или психологического, оказываются столь значимыми категории «стиля», «жанра», «режиссерского метода», тесно связанные с эстетикой условного искусства. Намеренная условность, таким образом, становится методом ряда направлений режиссерского театра, определяющим его образную систему, художественный язык. Рефлексия над театральными средствами выразительности становится одним из содержательных пластов *спектакля*.

В эпоху самоопределения театрального искусства мощными импульсами формирования и развития **У. т.** становятся *традиционализм* и *стилизация* в сценической практике 1900–1910 гг. и зарождающееся *театроведение*, обратившееся к комедии дель арте, средневековому и *восточному театрам* (К. М. Миклашевский и др.). Начало сценическому воплощению программы **У. т.** положили постановки Мейерхольда в Студии на Поварской: «Смерть Тентажиля» (1905); в театре В. Ф. Комиссаржевской (1906–1907): «Сестра Беатриса», «Балаганчик», «Жизнь Человека» и др. Метод **У. т.** Мейерхольд разрабатывал на произведениях *новой драмы*, постепенно осознавая его универсальность и возможность применения в сфере классических пьес. В 1910-е гг. параллельно с постановками классики в Александринском театре он совместно с Миклашевским и В. Н. Соловьевым занимался изучением старинных театральных эпох (журнал «Любовь к трем апельсинам»), различных приемов обнажения театральной условности в комедии дель арте, средневеко-

вых *мистериях*, испанском и французском театре XVII в. В 1910-е гг. же в этом направлении работал и А. Я. Таиров, обращаясь к пантомиме — в «Покрывале Пьеретты» (1913, 1916) и фантазируя на темы древнеиндийского искусства — в «Сакунтале» (1914), античного — в «Фамире-кифарэде» (1916). Становление театроведения как науки с собственной методологией также тесно связано с У. т. как минувших времен, так и современной режиссерской эпохи (М. Герман, А. А. Гвоздев, С. С. Мокульский и др.).

Сценическое оформление в У. т. перестает изображать жизнеподобные предметы, оно представляет некие *конструкции*, архитектурные построения, живописные панно или композицию из *сукон*, схематизм которых сам по себе несет смысловую нагрузку (отсутствие декорации так же содержательно). К примеру, в «Балаганчике» выстроенный на сцене маленький театрик с оголенными *колосниками* и *падугами* ставил под сомнение не только подлинность сценического бытия, но и самой действительности.

Подчеркнутая условность на сцене предполагает иную роль зрителя — более активную относительно той, которая ему отведена в жизнеподобном театре. Мейерхольд называл зрителя У. т. четвертым творцом (после драматурга, режиссера и актера), призванным в воображении «дорисовывать данные сценой намеки». В У. т. актеры могут вступать в прямое общение со зрителями, подчеркивая игровую природу сценического действия. Потому между сценой и зрительным залом снимаются границы, упраздняются *занавес*, *рампа*, принцип *четвертой стены*. Мейерхольд, в условиях режиссерского театра впервые осуществлявший задачу сближения сцены и зала, в спектакле «Дон Жуан» (1910) выстроил *просцениум*, на котором актеры, как и в его спектаклях Неподвижного театра, оказывались непосредственно перед глазами зрителей. Такая *планировка* создавала принципиально новые отношения между *артистами* и *публикой* — ситуацию осознанного совместного участия в игре.

Стремясь к объединению актеров и зрителей, Мейерхольд мечтал о построении специального здания, в котором ренессансная *сцена-коробка* заменялась бы *игровой площадкой*, выдвинутой в зрительный зал, а двери для входа актеров на эту площадку ничем бы не камуфлировались. Строительство такого здания для театра Мейерхольда велось в Москве в 1930-е гг. (завершено не было).

Условному характеру театрального произведения отвечает и фрагментарная структура действия, не допускающая создания иллюзии подлинной жизни. Эпизодическое построение спектакля обеспечивает концентрацию главных, сущностных моментов в развитии *сюжета*, что моделирует иную, художественную реальность в отличие от жизнеподобной. Кроме того, само сочетание эпизодов, их *монтаж* создает новую содержательность. К примеру, в спектакле Мейерхольда «Лес» (1923) дробление действия на фрагменты дало возможность режиссеру сместить динамические акценты пьесы А. Н. Островского таким образом, что смысл отдельных сцен становился прямо противоположным (при этом *текст* драматурга не изменялся).

Употребление термина «У. т.» чаще связано со сценическим искусством 1900–1920 гг., с творчеством Мейерхольда, Фукса, Рейнхардта, Крэга, Таирова, Вахтангова, хотя в следующие десятилетия сознательная условность завоевывала позиции, становясь общепризнанным атрибутом театра. Определение сценического искусства конца XX — начала XXI в., как правило, обходится без специального обозначения его как «У. т.». Обычно здесь используются локальные формулировки: «эпический», «поэтический», «игровой». При этом любой современный театр, даже не являющийся условным по определению, вмещает в себя неизбежную долю условности, тем самым подтверждая тезис Брюсова «Где искусство, там и условность» и формулу Шпета об «условности театрального действия, делающей из театра искусство».

Д. Д. Кумукова

Литература:

Алперс. Т. 1. С. 270; *Альциуллер А. Я.* Достоевский и русский театр его времени // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 52–78; *Бродская Г. Ю.* В. Я. Брюсов — В. Э. Мейерхольд — В. Ф. Комиссаржевская // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905–1907 годов: Сб. научн. трудов. Л., 1987. С. 96–130; *Брюсов В. Я.* Ненужная правда // *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 52–73; *Брюсов В. Я.* Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 245–259; *Волков, Ч. 2; Герасимов Ю. К.* В. Я. Брюсов и условный театр // Театр и драматургия. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии Л., 1967. С. 253–273; Глоссы Доктора Дапертутто. К «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Научно-исследователь-

ский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914-1916: В 2 т. СПб., 2014. Т. 1. С. 303–318; *Громов*, С. 26, 30–32, 39–40, 81; *Кириллов А. А.* Стилизация в дореволюционном театральном наследии В. Э. Мейерхольда // Режиссура: Взгляд из конца века. СПб., 2005. С. 7–35; *Макарова Г. В.* Новые демиурги. Судьба режиссеров и режиссуры в XX веке // Театр XX века. Закономерности развития. М., 2003. С. 61–75; *Марков*. Т. 1. С. 274–294; *Мейерхольд*. Ч. 1. С. 105–143; *Молодцова*. С. 122–132; *Песочинский Н. В.* Начало театроведения. Гвоздевская школа // Имена. События. Школы. Страницы художественной жизни 1920-х годов. Вып. 1. СПб., 2007. С. 71–104; «Программа по проработке творческой методологии В. Э. Мейерхольда и ГостИМа» // Мейерхольд В. Э. Наследие. Т. 1. М., 1998. С. 78–82; Режиссер Мейерхольд; *Таиров А. Я.* Записки режиссера. М., 2000; *Титова; Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб., 2006; *Фукс Г.* Революция Театра. История Мюнхенского Художественного театра. СПб, 1911; *Шпет Г. Г.* Театр как искусство // Вопросы философии. 1988. № 11. С. 77–92.

См. также:

Апсихологический театр, Ассоциативный монтаж, Беспредметность, Биомеханика, Восточный театр, Гротеск, Знак театральный, Игровой театр, Игра с образом, Остранение, Направления режиссерские, Неподвижный театр, Поэтический театр, Сверхмарионетка, Стилизация, «Сукна», Театр Синтезов, Театр в театре, Театрализация театра, Театральность, Традиционализм, Условность сценическая, Эпический театр, Язык театральный.

Ф

ФЕЕРИЯ

От фр.: *féerie*, от *fée* — волшебница, фея

Англ.: *enchanting spectacle*

Фр.: *féerie*

Нем.: *Märchenspiel*

Жанр сценических зрелищных искусств (театрального, эстрадного, циркового). В **Ф.**, как правило, используется сказочный, волшебный *сюжет*; роскошные *костюмы* и *декорации*; многочисленные сложные постановочные *эффекты*. **Ф.** традиционно считается «легким», развлекательным жанром сценического искусства.

Становление и свое развитие жанр **Ф.** закономерно проходил в придворном театре эпохи абсолютизма (Западная Европа — XVII–XVIII вв., Россия — XVIII–XIX вв.), когда расходы на постановку были практически неограниченными. Это позволяло создавать в *спектаклях* самые удивительные и необычайные постановочные эффекты с использованием *машинерии*, *света*, *звука*. Стремление к **Ф.** было характерно для музыкального театра: оперы-феерии и балеты-феерии входили в репертуар театров Европы и России. Вершиной хореографии XIX в. стал балет-феерия П. И. Чайковского «Спящая красавица» в постановке М. Петипа (1890), до сих пор сохранившийся в репертуаре мирового балетного театра.

В **Ф.** зрительские реакции базируются на удивлении и восхищении; сильные психологические реакции возможны только в этих границах эмоционального поля. Как правило, в жанре **Ф.** строятся *номера* циркового и эстрадного иллюзиона.

Ф. ставились также в ярмарочном, балаганном *театре*: так, в первой четверти XIX в. в Петербурге **Ф.** были едва ли не главным жанром в балаганах Х. Лемана, сочетаясь с арлекинадой. Немало **Ф.** поставил А. Я. Алексеев на сценах популярных общедоступных увеселительных садов, в том числе «Последние дни Помпеи». В репертуаре московского увеселительного сада «Эрмитаж», который содержал антрепренер М. В. Лентовский, **Ф.** тоже занимали заметное место.

Т. В. Шабалина

Литература:

Валыц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. М., 2011; Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М., 1963. С. 285–291; Петербургские балаганы. СПб., 2002; Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. Л.; М., 1948; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский, Т. 1. С. 127–128.

См. также:

Балаган, Машинерия сцены, Эффекты сценические, Ярмарочный театр.

ФУТУРИЗМ. ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

От фр. futurisme, от future — будущее, от лат. futurum — будущее.

Англ.: futurisme

Фр.: futurisme

Нем.: Futurismus

Авангардное направление в искусстве начала XX в., предвосхищающее революционные катаклизмы наступающей эпохи, кардинально порывающее с ценностями традиционной культуры.

Термин принадлежит Ф. Т. Маринетти, выступившему в 1909 г. с «Манифестом Ф.». Экзальтированное возвешение эры техники, массовой урбанизированной культуры *«варьете»* наглядно расходилось с распространенной в ту пору тревогой за судьбу гуманистических ценностей в наступающий технократический, инженерный век. Один из последующих манифестов Маринетти назывался «Новая мораль — мораль скорости». Разрыв с культурной традицией в Ф. декларировался, хотя реальные отношения были сложными. Культ машины, в отличие от итальянского Ф., не был безусловен среди русских футуристов, называвших себя «будетлянами» и настаивавших на своей самостоятельности. Достаточно указать на самобытную фигуру В. Хлебникова с мощной опорой его творчества на языческую стихию, а также А. Туфанова и других с укорененностью их экспериментов в национальной языковой стихии.

Футуристические *драматургия* и *театр* включают в себя явления неоднородные, различающиеся степенью радикализма в от-

ношении существующих и общепринятых форм искусства: от абсолютизированной зауми до вполне доступных обыденному сознанию здравниц урбанизированному и механизированному будущему. Театр был, наряду с поэзией, в центре интересов российских футуристов. Сама ломка «логики причинности», начиная с оформления поэтических текстов, выражалась как театральный акт — в игровой изошренности полиграфического воспроизведения этих текстов и, тем более, зачастую виртуозного устного их воплощения в поэтических вечерах, призванных эпатировать публику. И, наконец, многие футуристы писали *пьесы*.

18–20 июля 1913 г. в Ускирко (Финляндия) состоялся Первый съезд Баячей Будущего, где был учрежден Новый театр «Будетлянин», который должен был решать общие задачи российского **Ф.**: бороться с устаревшей логикой здравого смысла, причинных связей, с «голубыми тенями *символизма*», — высвобождая путь к «личному творческому прозрению подлинного мира новых людей». В итоге в том же году открылся «Первый в мире футуристов театр»: в бывшем театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице в Петербурге были даны три *представления* оперы М. В. Матюшина на текст А. Кручёных «Победа над солнцем» в декорациях К. С. Малевича, и один раз представлена трагедия «Владимир Маяковский» в исполнении автора. Велимир Хлебников был автором пролога к постановке оперы «Победа над солнцем» — центрального события в истории русского театрального **Ф.** Этот пролог под названием «Чернотворские вестучки» можно считать, по определению исследователей, манифестом русского театрального **Ф.** Футуристическая природа драматических произведений Хлебникова не отменяет и объективных связей с поэтикой современного автору символизма. Первая *драма* — «Маркиза Дезес» (1909) предвосхищает драматургию футуризма с ее мотивом «восстания вещей», последняя, «Зангези» (1923) представляет собою «синтетическую бессюжетную мистерию нашего времени» (Н. Н. Пунин). Из трех пьес, которые должны были быть поставлены под руководством Хлебникова художником В. Е. Татлиным и композитором А. Лурье, при жизни автора на сцене появилась лишь «Ошибка смерти» и, посмертно, в 1923 году — «Зангези».

В декабре 1916 г. в петроградской студии художника М. Д. Бернштейна было дано представление пьесы «Янко Круль Албанский», первой из «Питерки дейстф» Ильи Зданевича — виднейшего пред-

ставителя **Ф.**, первым познакомившего соотечественников с идеями Маринетти, с которым был в переписке. И. М. Зданевичу принадлежит заслуга открытия России грузинского художника-примитивиста Нико Пиросманишвили; интерес к *примитивизму* характерен для **Ф.** Вообще же особенностью русского **Ф.** в его высоких проявлениях была максималистская глубина, окрашенность реальным предчувствием грядущих исторических катаклизмов, предвосхищавшая идеи театрального *экспрессионизма*, — в отличие, скажем, от родственного европейского *дадаизма*, культивирующего заумь инфантильного сознания.

Идеи **Ф.** были адаптированы революционным искусством и актуальны в российском театре в 1920-е гг., сказались в ЛЕФе, идеях Пролеткульта, в практике ФЭКС, в театральном *конструктивизме*, тезисе *кинофикации театра*. Футуристический импульс вызвал к жизни «Танцы машин» Н. Фореггера. Ортодоксальный футурист И. Г. Терентьев, соратник И. Зданевича по тифлисскому футуристическому содружеству «41», автор футуристической драмы «Юрдано Бруно», был верен идеям **Ф.** в своей режиссерской практике в Ленинградском Театре Дома Печати («Ревизор» 1926 г.), сотрудничал с *обэристами* — последними представителями художественного авангарда в России, наследниками российского **Ф.** Идеи **Ф.** не прошли бесследно для творчества В. Э. Мейерхольда, сотрудничавшего с В. В. Маяковским, начиная с «Мистерии-буфф». В 1926 г. Терентьев свидетельствовал: «Пусть Мейерхольд отрицает свою связь с **Ф.**. «Великодушный рогоносец» — ребенок от **Ф.** и притом самый замечательный из всех детей современного театра». В самом деле, *театральный конструктивизм*, классическим проявлением которого и был «Великодушный рогоносец» 1922 г., генетически связан с **Ф.**

Н. А. Таршиш

Литература:

Бушужева С. К. Авангардистские течения в итальянском театре после первой мировой войны // Театр и драматургия. Вып. 5. Л., 1976. С. 270–290; Бушужева С. К. Полвека итальянского театра. Л., 1978. С. 137–154; Ильезд /Илья Зданевич/. Собр. соч. в пяти томах. Москва–Дюссельдроф, 1994. Констриктор Б. Трагедия Игоря Терентьева «Юрдано Бруно» (опыт структурного пересказа // Терентьевский сборник. 1996. М., 1996; Крусанов А. В. Русский авангард. 1907–1932 (Исторический обзор). В трех то-

мах Т. 1. Боевое десятилетие. СПб., 1996; *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учебное пособие. СПб., 2014. С. 124–134, 270–299; *Марцадури М.* Создание и первая постановка драмы «Янко круль албанский» И. М. Зданевича // Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Тренто. 1990; *Сигей С.* /Сигов С. В./ Игорь Терентьев в ленинградском Театре Дома печати // Терентьевский сборник / Под ред. С. Кудрявцева. М., 1996; *Сигов С. В.* О драматургии Велимира Хлебникова // Русский театр и драматургия. 1907–1917 годы. Л., 1988. *Сигов С. В.* Онолантрическая мистерия Ильи Зданевича // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Т. 2. Берн., 1991; *Терентьев И. Г.* Собр. соч. Болонья., 1988; *Титова. Туфанов А.* Ушкуйники. Беркли. 1991; *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 83–85; *Bartolucci G.* Per una lettura contemporanea dei manifesti futuristi. — Sipario, 1967, dicembre, N 260. Il teatro di varietà. Manifesto. — Ibidem. Il teatro sintetico futurista. Manifesto. — Ibidem; *Prampolini E.* Atmosfera scenica futurista. — Ibidem. *Tilgher A.* Il teatro di F. T. Marinetti. — Ibidem.

См. также:

Авангардизм, *Дадаизм*, *Кинофикация театра*, *«Конвейер»*, *Конструктивизм театральный*, *ОБЭРИУты*, *Сегментно-глобусная сцена*, *Экспрессионизм*.

Х

ХАРАКТЕРНОСТЬ

От фр. *Caractère*, от греч. *χαρακτήρ* — характер; отпечаток, клеймо, изображение, отличительная черта.

Фр.: *caractéristique*

Конкретность и детализованность сценической характеристики, яркость сценического рисунка в работе *актера*. Термин образован от обозначения одного из традиционных *амплуа* (*характерный актер*).

Есть театральные эпохи, в которые **Х.** переживает расцвет (в средневековом *фарсе* она доводится до предела, т. е. карикатуры) или, напротив, уходит в тень (например, в *классицистском театре*). Связь **Х.** с требованиями жанра очевидна. Так, например, П. А. Марков говорит о специфической **Х.** в салонной *комедии*: она здесь понималась в смысле сценического, а не психологического задания.

Самостоятельное обоснование Станиславским понятия **Х.** парадоксально противостоит членению актерских типов по амплуа: «Нехарактерных ролей не существует»). **Х.** включена в терминологию *системы Станиславского*, является абсолютным условием актерского творчества, поскольку напрямую связана с *перевоплощением*. **Х.**, по Станиславскому, достигается «утонченной душевной техникой», без чего оборачивается *«наигрышем»*. Различая внешнюю и внутреннюю **Х.** и настаивая на их связи, Станиславский отводил последней ведущую роль. Внутренняя **Х.** «слагается из того, как данный человек действует и мыслит в данных *предлагаемых обстоятельствах*», при этом комбинируется из «собственных внутренних элементов» индивидуальности актера. За **Х.** актер скрывает, удерживает свою собственную индивидуальность «как за *маской*». Таким образом, **Х.** служит залогом объективированного образа *персонажа*. Внешняя **Х.** органически связана с внутренней, служит ее выявлению, зависит от *артистизма* актера, от его техники от умения «выманить» в работу изобразительные способности актера.

Михаил Чехов делал акцент на неразделимости внешней и внутренней **Х.**: «Вы не можете усвоить манеры внешнего поведения другого лица, не проникнув в его психологию, как не можете не выразить внешне его внутренних особенностей. Всякая **Х.** есть всегда внешняя и внутренняя одновременно, лишь с бóльшим уклоном в ту или другую сторону».

Н. А. Таршиш

Литература:

Марков, Т. 1. С. 35; Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Т. 3. С. 225–250; Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 379; Станиславский. Статьи. С. 680; М. Чехов. Т. 2. С. 248–249; Шестова И. Серафима Бирман: от Первой студии МХТ к МХАТ Второму // Актерское искусство — IV. С. 67–120.

См. также:

Артисто-роль, Маска, Образ, Перевоплощение, Характерный актер.

ХАРАКТЕРНЫЙ АКТЕР

Англ.: character actor

Фр.: acteur de composition

Нем.: Charakterspieler

Амплуа, генетически связанное с комическими *масками античного и средневекового комедийного театра* и итальянской *комедии дель арте*. Получило распространение в XVIII в., в пору расцвета *мещанской драмы, мелодрамы (характерные и demi-характерные роли)*. Амплуа **Х. а.** определяло специализацию *артистов на роли* с ярко выраженным жанровым — национальным, сословным, бытовым колоритом. В отличие от актерского исполнения в *трагедиях*, игра **Х. а.** в *комедии, драме* и мелодраме была значительно более открытой для живых жизненных наблюдений, предполагала совершенно иную *актерскую технику*, — но вначале и здесь сохранялась присущая системе амплуа определенная нормативность актерского поведения в соответствующих ролях. А. Н. Островский, предоставивший сцене огромный ролевой материал для **Х. а.**, в пьесе «Лес» дал своего рода стилизацию контрастных амплуа *трагика* и *комика*, олицетворенных в *образах* Геннадия Несчастливцева и Аркашки

Счастливец, ставшего хрестоматийной и благодарной ролью для **Х. а.** Впрочем, и «трагический» Несчастливцев не менее благодарный материал для **Х. а.**, столь очевидно в нем обыгрывается профессиональная принадлежность. Крупные актеры раздвигали границы ампула и раскрывали героическое содержание «характерного» образа, порой доводя его до трагического звучания, и, с другой стороны, допускали «характерное», более плотно связанное с характеристикой эпохи и нравов исполнение традиционно героических ролей первого плана (классическими примерами этого рода изобилует русская сцена, начиная с середины XIX в.).

Х. а. должен иметь незаурядную технику перевоплощения, чтобы создавать неповторяющиеся сценические образы, чаще всего эпизодические, не доминирующие в действии. Рельефность, ёмкость, обьективированность сценической характеристики персонажей определяют работу **Х. а.** Среди ярких представителей актеров этого типа — К. Варламов, В. Давыдов, П. Самойлов, И. Москвин, И. Ильинский, С. Мартинсон, Ф. Раневская, Н. Трофимов...

Со сломом системы ампула в психологическом театре конкретность, индивидуализированность социальных, бытовых, этнических и т. п. характеристик, определяющая в конечном счете психологию персонажа, становится условием создания полноценного сценического образа (Станиславский: «Нехарактерных ролей не существует»). Михаил Чехов также настаивал на универсальности **Х. а.**, подчеркивая душевную значимость яркой характерности, тотальную одухотворенность телесного, так называемого внешнего характерного рисунка роли. Впрочем, известно и полемическое актерское кредо Евгения Вахтангова, относящееся к 1921 г.: «Характерные» актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно».

Между тем, с упразднением классификации актеров по ампула не исчезла природная дифференциация актерских типов. В современном театре и театральной критике широко бытует определение «характерный» и даже «остро-характерный» актер, когда хотят отметить особую склонность артиста к выразительности сценического облика, в отличие, скажем, от актеров лирического плана.

Н. А. Таршиц

Литература:

Вахтангов. Т. 2, С. 466. «Горе от ума». С. 172–173; Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Собр. соч. в 15 т. Т. 14. М., 1956. С. 110–111; Станиславский. Т. 3. С. 223–227; М. Чехов Т. 2. С. 248–249.

См. также:

Амплуа, Артисто-роль, Грим, Маска, Образ, Перевоплощение, Характерность.

«ХОРОШО СДЕЛАННАЯ ПЬЕСА»

Вар.: «Хорошо скроенная пьеса».

Калька с фр.: *Pièce bien faite*.

Англ.: *well-made play*

Нем.: *well-made play*

Фр.: *pièce bien faite*

Пьеса, построенная, независимо от содержания, по формальным правилам определенного драматургического канона, отличительными признаками которого являются виртуозно разработанная занимательная интрига и динамичное действие, приводящее к счастливой развязке.

Автором термина и изобретателем жанра **Х. с. п.** считают французского драматурга Э. Скриба. Он реформировал жанр комедии, соединив развлекательность водевиля с сентиментальными мотивами мелодрамы. Э. Легуве, один из его соавторов, называл Скриба мастером «нумерации», т. е. мастером построения и развития занимательной интриги. Комедии, исторические драмы, водевили Скриба не поднимались выше критики «частных нравов», легкой насмешки над пороками буржуазного общества, но живость сценического действия, остроумный диалог, неожиданные повороты сюжета обеспечили им зрительский успех и широкую популярность. Его пьесы (один и в соавторстве Скриб написал 400 пьес) с конца 1820-х гг. и до конца XIX в. доминировали в репертуаре театров Запада, а также и России. Комедия «Стакан воды» (1840), образец **Х. с. п.**, не утратила своей популярности до наших дней. Скриб и его французские последователи В. Сарду, А. Дюма-сын, Э. Лабиш, Э. Ожье породили целую школу буржуазной развлекательной драмы во многих странах Европы, в Америке и России. Опыт Скриба и других авторов

Х. с. п. был учтен Г. Фрейтагом в его книге «Техника драмы» (1863), где автор излагал основные правила построения драмы. **Х. с. п.** подвергалась критике со стороны многих деятелей искусства за потворство вкусам буржуазной публики, за ограниченность, за внешнюю эффектность. Среди ее оппонентов были Э. Золя, Б. Шоу, М. Салтыков-Щедрин.

Термин **Х. с. п.** применим к драматическим произведениям разных жанров — к исторической драме, комедии и мелодраме, где мастерство в построении интриги и напряженного внешнего действия превалирует над *характерами*. Западные критики и театроведы употребляют этот термин и по отношению к пьесам, где соблюдается *единство времени, места и действия* («Кукольный дом» Г. Ибсена, «Лисички» Л. Хеллман). В XX в. термин **Х. с. п.** стал синонимом внешне эффектной банальной *драматургии*, приобрел пренебрежительный оттенок при определении *спектаклей бульварного театра*.

В. М. Миронова

Литература:

Павис; Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988. С. 11–41, 170–172, 217, 286; *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978. С. 21–25; *Владимиров; Гвоздев А. А.* Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Очерки. Л.; М., 1939. С. 25–27; *Золя Э.* Собр. соч. В 26 т. Т. 25. М., 1966. С. 215–332; История западноевропейского театра. Т. 3. М., 1963. С. 235–247; История французской литературы. Т. 2. М., 1956. С. 163–172, 603–605; *Костелянец.* С. 289–294; *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1965. С. 407–411; *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963. С. 174, 504–507; *Freytag G.* Die Technik des Dramas. Leipzig, 1863; *Taylor J. R.* The Rise and Fall of well-made Play. L., 1967.

См. также:

Бульварный театр, «Мыльная опера». Реприза.

Ц

ЦИРКИЗАЦИЯ ТЕАТРА

Заимствование *приемов* цирка в процессе экспансии *театра* 1910–1920-х годов в смежные зрелищные искусства ради решения художественных задач театрального авангарда. Берет начало в опытах *условного театра* 1920-х гг., в театральных *представлениях* футуристов и футуристическом манифесте Ф. Т. Маринетти; достигает расцвета благодаря «Театральному Октябрю».

Одной из целей **Ц. сцены** была профессионализация *актера* в системе *режиссерского театра*. Обращение к мастерству *артистов* цирка стало естественным продолжением программы *традиционализма* в условном театре, истоки **Ц. т.** — в студии на Бородинской, где Вс. Мейерхольд искал новый способ *игры* с помощью старинной техники *комедии дель арте, фарсеров, гистрионов, жонглеров*. В 1919 г. Мейерхольд определил цирковую *акробатику* как специальный *тренинг*, общий для актеров цирка и театра. **Ц. т.** связана со становлением биомеханического актера в ГосТИМе. Цирковая точность и ловкость исполнения *трюков* оттачивала важные в *биомеханике* принципы: координацию, целесообразность и ритмичность сценического *движения*, строящего *роль* в динамической пространственно-временной системе *спектакля*.

Ц. т. ввела в драматический спектакль *клоунаду* и цирковую *маску*, которая трансформировалась в театральную, обогатив ее новыми возможностями: клоунада помогала строить изоощренные по сложности отношения актера и роли, актера и *маски*. *Эксцентризм* как стиль актерской игры в театре 1920-х гг. сформировался под влиянием не только кино, но и цирковой клоунады. Клоунские трюки и сальто-мортале не только демонстрировали отношение актера к маске *образа*, но и служили приемами для раскрытия «бездн человеческого духа» в условном театре. Закрепляя опыт **Ц. т.**, Мейерхольд ввел в новую систему сценических *амплуа клоуна* и *клоунессы*.

Акробатические трюки в системе драматического спектакля подчинялись театральным заданиям, были включены в образный

ряд *постановок* Мейерхольда «Мистерия-буфф» (1918), «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина» (1922), «Лес» (1924), С. Эйзенштейна «Мексиканец» (1921) «Мудрец» в московском театре Пролеткульта, Г. Козинцева и Л. Трауберга «Женитьба» (ФЭКС, 1922). Постановку цирковых *комедий* (площадных *буффонад*, трюковых детективов, сыщицких *мелодрам*) с участием цирковых актеров осуществляли П. В. Анненков в Эрмитажном театре (Петроград, 1919–1920 гг.), С. Э. Радлов в театре «Народная комедия» (1920–1922), где клоунада стилизовалась под *лаици* комедии дель арте.

В 1918 г. Мейерхольд впервые проделал опыт **Ц. т.** в «Мистерии-буфф» В. Маяковского и построил спектакль как динамическую систему *эпизодов*, обнаружив, что методом *монтажа* можно создавать *сюжет* спектакля (в том понимании термина «сюжет», каким он сложился у формалистов). Как следствие **Ц. т.** возникла теория *монтажа аттракционов* С. Эйзенштейна, хотя монтаж как таковой в цирке отсутствует. Самый термин «аттракцион» заимствован у цирка, в цирковой программе Эйзенштейн нашел прообраз монтажа, которые осуществил при постановке «Мудреца». Эйзенштейну казалось даже, что «школой монтажера» является не только кино, а «главным образом *мюзик-холл* и цирк»: «...В сущности говоря, сделать хороший с формальной точки зрения спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу». Эйзенштейн строил спектакль как систему ударных воздействий на *зритель* в сменяющих друг друга аттракционах, «агрессивных моментах театра». Такой монтаж зрительских эмоций существует в цирковой программе в спонтанном виде как динамика роста зрительского возбуждения от номера к номеру. Эту возможность монтажа, неосознаваемую в цирке, уловил Эйзенштейн и оттолкнулся от цирка в разработке собственной теории *ассоциативного монтажа*.

Ц. т., подсказавшая *режиссуре* монтажный способ построения спектакля, актуализовала взаимодействие театра и кино, подготовила явление «кинофикации театра».

Эффект *заражения публики*, который возникает в цирковом *пространстве* (первый опыт построения спектакля на цирковой *арене* — «Царь Эдип» в постановке М. Рейнгхардта, 1911 г.) и благодаря цирковым приемам стимулирует зрительские реакции коллективного бессознательного инстинктивного толка, таким образом **Ц. т.** подготовила возникновение *тотального театра*.

Е. А. Кухта

Литература:

Державин К. Н. Актер и цирк // Жизнь искусства, 1920, № 413, 30 марта. С. 2; *Державин К. Н.* Искусство цирка в сценической композиции // Жизнь искусства, 1920, № 415, 1 апреля. С. 2; *Дмитриев Ю. А.* Цирк в России. От истоков до 2000 года. М., 2004; *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 221–287; *Максимова В. А.* «Мудрец» Сергея Эйзенштейна // Советская эстрада и цирк. 1971. № 3. С. 29–31; *Мейерхольд В. Э.* Возрождение цирка // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 33–34; *Пастор И.* Цирк и мюзик-холл в советском театре // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 48–55; *Радлов С. Э.* Статьи о театре. 1918–1922. Пг., 1923; Режиссер Мейерхольд. С. 226–234; *Сергеев А. В.* Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. СПб., 2008; *Февральский А. В.* Мейерхольд и цирк // Советская эстрада и цирк. 1963. № 4. С. 9–10; *Февральский А. В.* Эйзенштейн в театре // Вопросы театра. М., 1967. С. 82–101; *Чепалов А. И.* Подмастерья «Подвязки», или Метаморфозы «Арлекинады» // Советская эстрада и цирк. 1985. № 12. С. 22–23; Вопросы театра. М., 1967. С. 82–101; *Эйзенштейн С. М.* Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн*. Т. 2. С. 269–273.

См. также:

Авангардизм, Биомеханика, Буффонада, Лацци, Тотальный театр, Тренинг актерский, Трюк, Условный театр.

Ч

ЧИТКА

Англ.: reading

Фр.: lecture

Нем.: Leseprobe

Чтение *пьесы* по *ролям*.

I. **Ч.** является составной частью начального этапа *репетиционного процесса*, т.н. «*застольного периода*».

Первая **Ч.** может носить чисто технический характер; в таком случае ее цель — уточнение *реплик*, внесение изменений в литературный *текст* пьесы (в т. ч. — сокращение или перенос фрагментов текста в соответствии с замыслом *режиссера*) и формирование ее сценического варианта. Еще в застольный период актеры в чтении пробуют первые наброски *характера* своего *персонажа*, особенности говора, его интонационную и тембровую индивидуальность, *ритм* и *темп* его речи.

II. В современном *театре* — один из видов спектакля, сценического *зрелища*; аналогична концертному исполнению оперы.

Ч. может происходить без *декораций* (или с их минимумом); без *костюмов* (или с их отдельными деталями); без остальных сценических компонентов (музыка, *свет* и т. д.). *Исполнителями* могут выступать актеры, объединяющие в своем чтении несколько персонажей; или режиссер, один представляющий свою сценическую версию литературного или драматического произведения. В то же время существуют и иные формы **Ч.** — с включением таких зрелищных элементов, как *хэппенинг*, флэш-моб.

Ч. со *зрителями* носит, как правило, экспериментальный характер. Причем эксперименты могут касаться любой области — творческой ли, экономической (проверка на *зрителе* актуальности и возможной кассовости будущего традиционного спектакля по конкретной пьесе); социальной; политической; и т. д. и т. п. Недаром эта форма особенно популярна в постановке т. н. «*документальных пьес*», написанных в технике «*вербатим*» (дословная запись), получившей широкое распространение на рубеже XX–XXI вв.

III. Форма представления *драматургом* своей *пьесы* (режиссерам или зрителям). Распространена в рамках театральных фестивалей, творческих лабораторий, семинаров. Может проходить как в форме авторской **Ч.**, так и с помощью привлеченных актеров.

Т. В. Шабалина

Литература:

Гончаров А. А. Режиссерские тетради. М., 1980; Менйерхольд. Ч. 2. С. 158–159; Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 278–298; Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя. Кн. 1. М., 1993. С. 12–14, 36–37.

Интернет-ресурсы:

Читка пьесы «Монстрация есть чо»: <http://www.artcentresibir.ru/events/90>; Читка № 2: между драмой и комедией: <http://www.mogdt.ru/content/29122010-chitka-2-mezhdu-dramoi-i-komediei>; Школа в «Пространстве режиссуры»: <http://vetta.tv/news/culture/17017>

См. также:

Застольный период, Зритель, Репетиция, Репетиционный процесс.

ЧУВСТВЕННЫЙ АТЛЕТИЗМ

Вар.: аффективный атлетизм

Калька с фр.: *athlétisme affectif*, буквально — эмоциональный спорт

Фр.: *athlétisme affectif*

Техника *актера*, используемая в системе Антонена Арто (в *театре Жестокости* — см.). В более широком смысле — способ существования актера на *сцене* в *театре*, использующем традиции Арто.

Понятие, введенное Арто для обозначения принципа существования актера в системе театра Жестокости. Арто раскрывает это понятие в статье с одноименным названием, вошедшей в сборник «Театр и его Двойник». Технике артодианского актера посвящена также статья «Театр Серафена», не вошедшая в сборник. Принцип Арто предполагает четкое управление актера своим состоянием. Для этого актер использует опорные точки, расположенные в конкретных органах тела и связанные с чувственной — (эмоциональной) организацией. «Надо признать за актером нечто вроде чувственной мускулатуры, которая соответствует физическому местонахожде-

нию чувств». Наряду с управлением «точками» существует система дыхания, которое определяет поведение актера-*персонажа* на *сцене* в зависимости от комбинирования трех типов дыхания — мужского, женского и андрогинного. Согласно каббале сочетание этих качественно противоположных элементов является первостепенным при любой материализации. У Арто дыхание (или крик) придает форму тем чувствам, которыми управляет актер с помощью «точек», как атлет управляет мускулами.

В. И. Максимов

Литература:

Арто С. 220–228, 235–240; *Максимов В. И.* Эстетический феномен Антонена Арто. СПб., 2007. С. 209–232.

См. также:

Жестокости театр.

Э

ЭКСПОЗИЦИЯ

От лат. *expositio* (изложение, объяснение).

Англ.: *exposition*;

Фр.: *exposition*

Нем.: *Exposition*

Композиционный элемент *пьесы*.

Обычно — исходная часть *сюжета* драматического произведения, логически и хронологически предшествующая *завязке*. В Э. бывают представлены поясняющие сведения о *героях*, их взаимоотношениях, об основных обстоятельствах.

В классицистской теории *драмы* («Резюме поэтики драмы Шаплена») Э. считается обязательной составляющей *трагедии*. Д. Дидро в «Беседах о “Побочном сыне”» выступал сторонником «действенной Э.» По мнению Дидро, Э. не должна ограничиваться изображением обстановки и *характеров*. Уже в первой сцене пьесы должно присутствовать *событие*, являющееся толчком для последующих.

Э. не является обязательным структурным элементом драмы. В современной *драматургии*, как правило, она вовсе отсутствует. Развёрнутая Э. замедляет фабульное *движение*.

Э. нужна пьесе для восстановления искусственно нарушенной связи между прошлым и настоящим. *Зрителю* должно быть ясно положение *действующих лиц*, понятны сложившиеся к началу пьесы отношения между ними, жизненная среда и обстоятельства, питающие конфликт, явившиеся источником противоречий. Прошлое должно не просто обнаруживаться, оно должно активно вторгаться в действие. Так, в «Бесприданнице» А. Н. Островского дан пример развернутой действенной Э., где в *диалоге* трактирщика со слугой и диалоге купцов не только показана картина жизни пореформенной России, но и присходит знакомство с некоторыми участниками будущей драмы. Зрителю адресуется необходимая информация, связанная с исходной ситуацией пьесы. Мы узнаем, «как сложившаяся

ситуация возникла и почему она в определенный момент перерастает в коллизию» (Б. О. Костелянец).

П. Павис считает, что Э. необходима пьесам со сложной *интригой*. А в классицистской пьесе Э. «стремится очевидно сконцентрироваться в начале пьесы (в первом акте, даже в начальных *сценах*), часто она локализуется в рассказе или в как бы “наивном” обмене информацией». Такую технику построения композиции Павис называет «натурализацией». Здесь, замаскированная под диалог, Э. не является частью действия. Ей Павис противопоставляет «драматизацию» или «доктрину Э. в действии».

В. А. Сахновский-Панкеев также выделяет два типа Э.: у него это прямая и косвенная Э.. Косвенная замаскирована в непосредственной обстановке диалога и стремится произвести впечатление естественного хода событий. В этом случае Э. граничит с завязкой. *Драматург* сразу погружает нас в центр событий, зачастую разворачивающихся стремительно, реплики персонажей позволяют очертить контур ситуации, расстановку сил. Например, в «Тартюфе» развернутая по нарастающей ссора домочадцев с г-жой Пернель характеризует противостояние, сложившееся в доме с появлением Тартюфа.

Прямая же Э. существует в разных формах *пролога*: пролог от лица персонажа, как, например, в «Ипполите» Еврипида, пролог как голос «от автора» (персонифицирован в *Вестнике* или *Ведущем*) — в *эпическом театре* XX в. Здесь Э. не просто вводит читателя (зрителя) в курс событий, но показывает отношение автора к происходящему. Такую форму Э. в виде «пролога» или «анонса», характерную, например, для драматургии Б. Брехта, П. Павис называет «искусственной». Она используется в тех случаях, когда произведение не стремится к подражанию жизни или созданию иллюзии. Цель *приёма* — установление границы между реальностью и художественным вымыслом. В этом случае Э. вводит нас в мир, искусственно сконструированный драматургом, и служит, по Павису, «познанию идеологических и риторических кодов, передаваемых текстом».

Т. А. Джурова

Литература:

Павис, С. 479, 481; КЛЭ. Т. 8. С. 859; Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967; Костелянец Б. О. «Бесприданница» А. Н. Островского // Костелянец, С. 403–425; Сахновский-Панкеев, С. 98.

См. также:

Завязка, Пролог, Ожидание, Рассказчик, Ремарка, Сюжет, Фабула.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

От нем. Expression — экспрессия, от фр.: expression — выразительность, от лат. expressio, — выражение).

Англ.: expressionism

Фр.: expressionism

Нем.: Expressionismus

Одно из направлений европейского авангарда в литературе и искусстве первой четверти XX века (формируется примерно с 1905 г.), которое получило дальнейшее развитие в *футуризме* и *дадаизме*.

Впервые термин «Э.» употребил в печати в 1911 Херварт Вальден, основатель художественного журнала «Штурм» (1910–1932) и одноименной берлинской галереи, где выставлялись художники групп «Мост» (1906) и «Синий всадник» (1911).

Философская основа Э. лежит в постонтологическом мышлении, отменяющем дуализм между субъектом (сознание) и внешним миром: субъект и объект понимаются как взаимопроникающие величины, неразделимо связанные друг с другом. Знание человека о внешнем мире может быть только субъективным, поэтому Э. считает, что единственной «правдой» о мире является внутренний опыт человека. Творчество художника признается единственной устойчивой реальностью. Философия Ф. Ницше, феноменология Э. Гуссерля, идеи З. Фрейда о бессознательном, теория интуитивного постижения реальности А. Бергсона оказали влияние на формирование эстетики Э. Возникновение Э. связано с процессами индустриализации и урбанизации жизни общества, которые способствовали росту отчуждения и зависимости человека от социальных механизмов. Первая мировая война дала новый толчок развитию Э., когда, по слову Б. Брехта, «истязаемый взмолился на кафедру. Изуродованный стал произносить проповедь». Согласно Э. история человечества близится к концу, развитие технической цивилизации ведет его к катастрофе. Э. атакует налаженные структуры буржуазного общества, видит красоту в хаосе разрушения и одновременно страшится его. Состояние одиночества, иррационального страха, панической тревоги, внутреннего раскола и отчаяния типичны для Э. во всех видах искусства.

Э. испытывает интерес к упрощенным и острым формам примитивного искусства с его искажением пространства и сильным увеличением объемов. Образы реальности деформируются, как бы разрываются от внутреннего напряжения кричащего «я» художника. Э. оппозиционен к импрессионизму как искусство «выражения», а не «изображения». Он отказывается подражать действительности, но растворяет ее в психике автора, которая и становится художественной реальностью в Э. Э. заинтересован в резких и мощных по воздействию формам выразительности, потому борется за освобождение формальных средств искусства (цвет, линия, плоскость, звук, ритмический контраст, *театральность* и пр.) от эстетических принципов подражания природе. Произведение искусства для экспрессиониста, сообщает А. Базилевский, это вид психики автора «изнутри», ландшафт его потрясенной души. Э. генетически связан с *символизмом*, стремится избавиться от эмпирики обыденного мира во имя передачи «энергии» вещей, их тяготения к сверхчувственному центру (В. Кандинский). В Э. продолжают существовать мистические надтексты символизма.

Драматургии Э. свойствен социально-критический агитационный пафос, но ее действие развивается в обобщенной условно — исторической и гротескно-фантастической обстановке. Она представлена именами Г. Кайзера, В. Хазенклевера, Э. Толлера, Ф. Верфеля, Р. Зорге, П. Корнфельда, Ф. фон Унру, Ф. Вольфа и др. Это лиро-эпическая форма *новой драмы*, по жанру близкая *мелодраме* (Э. Бентли) или новой *трагедии рока*. Ее действие происходит на сцене мира, по *ремарке* Газенклевера в *пьесе* «Люди»: «Время — сегодня. Место — мир».

Г. Кайзер видел в диалогах Платона идеал драматической *коллизии* — борьбу и развитие мыслей. Но пьесы экспрессионистов могут только напоминать философские трактаты, их рефлексия растворена в глубоких эмоциях, так что идеи остаются смутными, не исчерпываются в рациональных формулировках. Поэт-экспрессионист — это пророк, бросающий обществу абсолютное «нет», он призывает народ созидать новую эру на развалинах погибшего мира. Типовая коллизия драмы Э.: *герой* и толпа, «новый человек» и «люди», здесь происходит жертвенное заклятие героя во имя духовного обновления человечества. Знак такой коллизии: глухая стена, о которую колотится единственный «подлинный человек». Вокруг героя бурно

строится центростремительное действие *драмы*: мятущийся индивид стойко противостоит всей ярости мира.

Персонажи в драмах Э. деперсонализированы, это безымянные «люди» (Человек, Рабочий, Миллиардер, Инженер), знаки, *маски*, «рупоры идей» автора, но и определенные силовые центры социальных и метафизических энергий. В драматургии Э. также формируется новый персонаж — масса как «новое живое существо, новое грандиозное «я» (Пискатор). Пример драматической борьбы в драме Э., где главным героем выступает масса, — в «Короле-Вопле» Ф. Дюльберга: угнетенный народ испускает ужасный вопль и самым этим воплем побеждает тирана. Экспрессия отчаяния — «крика в ночи Вселенной» — выступает как реальная драматическая сила. Энергия экспрессии движет действие в драме Э., которую еще называют «драмой крика».

Действие в драмах Э. дробится на краткие *сцены-эпизоды*, формирующие «экспрессию трагически разбухающей души» героя и рост лирического напряжения экстатических видений автора. Этот тип драмы получил название Stationendrama (Stationen — «станции», остановки в пути; этот термин переводится также как «драма состояний», «драма этапов» или «драма замкнутых *эпизодов*»). Фрагментарная форма драмы Э. использует опыт пьес Бюхнера, Ф. Ведекинда, «сновидческих» драм А. Стриндберга, вместе с ними она послужила образованию приема «*монтажа аттракционов*» у С. Эйзенштейна и метода «*монтажа эпизодов*», который организует драматургию *спектакля* в театре В. Мейерхольда.

Пьесы Э. отличаются отвлеченной риторикой, зрелищный ряд их гипотетической *постановки* зафиксирован в музыкально организованном, ритмически расчлененном *тексте*. Речь персонажей то декларативна, то невразумительна: тяготеет к выкрику, проклятьям и призывам, но и полумеждометиям или неясной, загадочной речи. Деформация языка, его дерационализация подчеркивает усилие Э. создать парапсихологическое *воздействие* на *зрителя*. По замечанию А. Базилевского, Э. стремится атаковать «обыденный разум», и под напором его нового спонтанного мышления «лопаются вербальные связи», отсюда пренебрежение Э. к логике грамматических структур, к связности текста.

Театральный Э. отверг сценическую *иллюзию* во имя «чистого театра». Маска, гипербола, *гротеск* доминируют в экспрессионист-

ском театре. Крайний спиритуализм Э. определил сновидческую концепцию его театрального действия. Главный постановочный прием в театре Э. — «концентрированный свет (луч прожектора), внезапно вырезающий из темного пространства оголенной сцены тот или иной предмет или тот или иной персонаж...» Действующие лица блуждают во вспышках света, гаснущего в тяжелой тьме, «в беспредметном пространстве, то замыкающемся черными сукнами, то складывающемся из кубов» (А. Гвоздев). Свет дематериализует фигуры и предметы, подчеркивает «горения» и «духовные экстазы» героя. Маски персонажей — непропорциональные личины, физиономические преувеличения (слишком большое ухо, белые глаза, ходули и т. п.). Атмосферу трагического хаоса создавали и вещи на сцене, они включались в список действующих лиц как образы-символы, наравне с масками персонажей. Сценография Э. часто использовала ступенчатые конструкции в духе Аппиа и абстрактные декорации с преобладанием косых и наклонных плоскостей.

Декларативность Э. проявлялась в использовании плакатной символики моралите и в желании делить сцену на части: кафедру для проповедника и пространство для наглядных примеров, служащих аргументами проповеди.

Э. мечтал превратить театральную публику в общину, в некое «духовное братство». В поисках активного, почти насильственного вовлечения зрителя в сценическое действие, Э. конструировал его как срабатывающий разрушительный снаряд и впивался в сердце публики с помощью «сверхъестественных необычайностей» гротеска, диссонансами формы, причудливо-деструктивным пространством, общей неуравновешенностью, дисгармонией зрелища.

Актер в театре Э. взвинченно эмоционален, передает состояния непомерных душевных потрясений, не подлежащих развитию. В грубых линиях безоттеночного рисунка, в неподвижном контуре сценической маски и в символически-условной пластике он создает подъем страсти и ее резкое падение, выражает экстаз, пафос, ужас, отчаяние и отрешенность. Состояния эксталичности связаны со всеобъемлющими сверхиндивидуальными чувствами и мистическими прозрениями героя и требуют от актера способности дать напряженность идеалистического порыва. Это возможно при излучении внутренней энергии актера, которая создает вокруг персонажа его собственное «магическое пространство».

Первые опыты Э. в сценическом искусстве — постановка *фарса* Альфреда Деблина «Лидия и Максик» в Страсбурге (1906), спектакль О. Кокошки по драме его же сочинения «Сфинкс и чучело» (1908) в Вене. Эстетику театрального Э. формировали Г. Хартунг, Р. Вайхерт, О. Фалькенберг, Ф. Одемар — в Маннгейме, Дрездене, Кельне; Л. Йесснер, К. Мартин, Ю. Фелинг — в Берлине, А. Хейне — в Вене.

Больших результатов Э. достиг в музыкальном театре: в атональных, речитативных *монодраме* «Ожидание» А. Шенберга (1909, пост. 1924) и его же драме с музыкой «Счастливая рука» (1913, пост. 1924), в опере А. Берга «Воццек» (1925).

Э. способствовал возникновению авторского кино. Знаменитые представители «фабрики снов» (или кошмаров) Э. в кино: «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «Носферату — симфония ужаса» Х. Галлеена и Ф. В. Мурнау, «Доктор Мабузе, игрок» Ф. Ланга, «Голем» П. Вегенера и др. Приемы Э. использовались в фильмах камершпиля «Улица» К. Грюне, «Осколки» и «Последний человек» К. Майера и В. Ф. Мурнау.

Приемы искусства Э. остаются актуальными на всем протяжении XX века. Э. перестал восприниматься исключительно как историческое явление, но существует в искусствознании как понятие типологическое.

Е. А. Кухта

Литература:

КЛЭ. Т. 8. Стлб. 859–861; ТЭ. Т. 5. Стлб. 976–980; *Кандинский В.* Текст художника. М., 1918; *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Пб., 1922; *Ван-Везен (Тынянов Ю. Н.)* Записки о западной литературе // Книжный угол. 1921. №7. С. 31–36; 1922. № 8. С. 41–47; *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013. С. 105–106; *Луначарский А. В.* Георг Кайзер // Георг Кайзер. Драммы. М.; Прг., 1923. С. 3–26; Экспрессионизм. Сб. статей. Пг.; М., 1923; *Марков П. А.* Современная экспрессионистическая драма в Германии // Искусство, 1923. № 1. С. 373–391; *Гвоздев А.* Экспрессионисты на русской сцене // Жизнь искусства. 1924. № 10; *Рейх Б.* Революционная драматургия в Германии // Печать и революция. 1927, кн. 5; *Пискатор Э.* Основание социологической драматургии // Советский театр, 1931, № 5–6; *Зивельчинская Л. Я.* Экспрессионизм. М.; Л., 1931; *Гвоздев А. А.* Театр послевоенной Германии. Л.; М., 1933; *Брехт.* Т. 5/1; Экспрессионизм. Драматургия.

Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. М., 1966; Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. М., 1978; Холмогорова И. Театр Австрии; Макарова Г. В. Режиссура экспрессионизма. Театр Германии // История западноевропейского театра. Под ред. С. С. Мокульского. Т. 7. М., 1985; Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже 19–20 веков. Национальный стиль и формирование режиссуры. М., 1992; Титова; Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы (ИМЛИ). М., 1999; Diebold В. Anarchie im Drama. Frankfurt a/M., 1921.

Ярошевич Е. Экспрессионизм // Энциклопедия «Кругосвет» // http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/EKSPRESSIONIZM_TEATRALNI.html.

См. также:

Авангард, Атональная музыка, Дадаизм, Диссонанс, Додекафония, Гипербола, Гротеск, Маска, Новая драма, Футуризм.

ЭПИЗОД

От фр.: *épisode*, от греч. ἐπεισόδιον (*episodion*) — выход, появление, вставка, интермедия.

Англ.: *episode*

Фр.: *épisode*

Нем.: *Episode*

Один из структурных элементов пьесы (наряду с актом, явлением, картиной, сценой), спектакля, фильма. Каждый Э. воплощает законченный момент действия. В античном театре «эпизодием» называлось появление или присоединение артиста к уже стоящему на сцене хору, изначально игравшему главную роль; впоследствии — вообще любые диалоги между партиями, «цельными песнями хора». Эпизодий можно назвать ранней формой театрального акта. Эпизодиев могло быть от двух до пяти. Сочетание партий хора (стасимов) и эпизодиев образовывало определенную ритмическую структуру античной трагедии. Изначально стасимы и эпизодии были практически равноценны. Последующее выделение и доминирование диалогической части привело к отмиранию функций хора.

Э. фабулы в классической драме обычно связаны причинно-временной, причинно-следственной связью. Каждый Э. реализует, с одной стороны, отдельное сюжетное положение, т. е. ситуацию,

взаимоотношения персонажей в данный момент времени, с другой — определенный тематический мотив. Смена Э. на театральной сцене может быть обусловлена изменением места и времени, количества участвующих *персонажей*, связей между ними, в *новой драме* — изменением настроения. Совокупность Э., объединенных местом и временем действия, образует акт или явление. Членение на Э. не является (в отличие от актов, сцен или явлений) обусловленным внешними факторами, как *антракт* или перемена сценической *обстановки*.

Существуют разные принципы соединения Э.: единое *сквозное действие*, нанизывание, наличие *рассказчика*, *монтаж*. В *драматургии* и *театре* XX века наблюдается ослабление или отказ от причинно-временной связи между Э. *Модернистская драма* (*экспрессионизм*, *сюрреализм*), а также *постмодернистская* (напр. драматургия Х. Мюллера) вводит иные типы связей между Э. Например, монтаж усиливает смысловые или ассоциативные связи Э., которые могут «рифмоваться», сопоставляться и противопоставляться друг другу.

Для *поэтического театра* XX в., например *театра синтезов* В. Э. Мейерхольда или Ю. П. Любимова, крайне показательно дробление действия на Э. Части синтетической конструкции (эпизоды, *номера*, *аттракционы*) выступают как относительно самостоятельные единицы, соединенные ассоциативной связью, в итоге дающей новый, «третий» смысл. Также спектакль может строиться по принципу *ревю*, где каждый номер или Э. может быть замкнутым на себе, самостоятельным, жанрово определенным. Целью может служить психологическая «ударность», агрессивность воздействия на психику зрителя (спектакли С. Эйзенштейна, ФЭКС). Так, в спектакле «Лес» (1924) «каждому из тридцати трех Э. Мейерхольд дал действительную завершённость: свою *завязку*, *кульминацию* и *развязку*».

Тенденция дробления на Э. чрезвычайно усилилась в драматургии и театре в последние десятилетия. Принцип *shot-cut* (нарезки коротких сцен, не связанных между собой) распространен в немецкой драматургии и воспроизводит кинематографические принципы, напр., параллельного монтажа. Таким образом, воплощаются параллельные временные потоки, ряды, пунктирные тематические линии.

Т. С. Джурова

Литература:

КЛЭ. Т. 8. Стлб. 916–917; *Павис*; Словарь Античности. М., 1989. С. 661; *Аристотель*. Поэтика. М., 1961. С. 76; Режиссер Мейерхольд. С. 306.

См. также:

Акт, *Ассоциативный монтаж*, *Композиция*, *Картина сценическая*, *Монтаж*, *Сегмент действия*, *Структура действия*, *Структура спектакля*, *Явление*.

ЭТЮД

Англ.: etude

Франц.: étude

Нем.: Etude

I. Короткий инсценированный *эпизод* с конкретным сценическим заданием, используется как пробный материал на приемных экзаменах в актерских школах и как *тренинг*, учебный материал на раннем этапе воспитания *актера*. В каждой театральной системе театральное содержание Э. несет на себе печать школы, служит ее освоению.

II. Способ освоения действенного содержания *роли* и *спектакля*, предложенный К. С. Станиславским. Действенная *импровизация* на основе драматических ситуаций готовящегося *спектакля*. С помощью специальных Э. *актеры* овладевают элементами *психотехники*. Владая психотехникой, они с помощью этюдов подходят к освоению *сквозного действия* спектакля, не прибегая к фиксированному литературному тексту, закрепляя импровизационное органическое существование в *предлагаемых обстоятельствах*.

III. Этюдный метод.

Действенный способ освоения материала роли и спектакля с помощью этюдов. Актер, импровизируя на темы, заданные ролью, выполняя задачи конкретных кусков роли, сживается с нею на дословесном уровне, глубоко задействуя свою *психотехнику*, мобилизуя творческое *воображение*. Спектакль, пройденный актером этюдным методом, по линии *физических действий*, удерживает живую непосредственность, импровизационность *действия* (А. В. Эфрос: «При Э. м. действие — ствол, а слова — листья»). Характерна про-

тивоположная позиция Брехта: «Актеру нельзя слишком рано вживаться в образ, он должен как можно дольше оставаться читателем».

Э. м., так же как Э. в репетиционном процессе, несут на себе печать театральной школы. Э. м. является — классической нормой для последователей Станиславского. Михаил Чехов, также опираясь на Э., точкой отсчета делал объективированный образ, заданный драматургом, определенный в стилевом отношении и воображенный артистом. Э. м. и Э. практиковались и у Мейерхольда, это могла быть биомеханическая проработка будущего спектакля.

Н. А. Таршис

Литература:

СТТ. 2014. С. 127–130; *Датешидзе К. Л.* Сочинение на заданную тему // Петербургский театральный журнал. 1996. № 11. С. 66–70; *Дрейден С. Д.* Импровизация — это автопортрет, который человек рисует всю жизнь // Петербургский театральный журнал. 1997. № 13. С. 30–35; *Макарьев Л. Ф.* Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. Л., 1985. С. 89–94; *Мейерхольд, Ч. 1.* С. 123, 129; *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // *Станиславский*. Т. 3. С. 378–424; *Фильштинский В. М.* Этюдное воспитание; А. В. Эфрос и этюдный метод // *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. СПб., 2006. С. 85–105, 201–217; *М. Чехов*. Т. 2. С. 45.

См. также:

Задача. Метод физических действий.

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ
ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ**

материалы к словарю

Выпуск III

Верстка: В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин

Подписано к печати 8.VII.2015
Формат 60x90/16. Бумага «SvetoCopy». Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 18,25

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
(812)314-21-83
www.artcenter.ru