

TADLAN N LOGGE LEGONGHO MHEMHIE DATINGHAME CAN

THE STATE TO SOCIETY TO THE THEORY THE THEORY TO THE THEORY THE THEORY TO THE THE THEORY TO THE THEORY TO THE THEORY TO THE THEORY TO THE THEO

внимания.

TOPOTA TOPOTATION DE TOPOTATIO

HESTALONE HEST THE STATE

Colombia de la como

запач.

CXAPANYU NACTORALITA SACROLON SALVANTA KOMEN SALVANTA KOMEN SALVANTA KOMEN SALVANTA KOMEN SALVANTA SAL

CREPENCY SERVEY OF THE PROPERTY OF THE PROPERT

COTHOLOLINA LESTE

альная обществовещес TINHA! DACCMATDINEADILLA R

COEDY KYTH TYDE B KATE

социального явления

купность устойчивы

купность обеспечивах такля и тожпесть ность т. е. сохг себе:

CRONCIB UDN OUDE

и внутренних из

одльном ментальной дея актерского ис

материалы к словарю The me with the she

SERVICE HONE TO VARIETY

ROKETAL BORNEROK JOKES TOKENSE TOKENSE

ими напоре плектакия.

CHESTERNIA HA EVENKRA

некоторых

Thoculantestine,

WILE HEN HOODS ACCOUNTEDING THE

функциональностью.

реальности выступать в качестве реальности выступать в качестве прожимальной или пестопи

предмета практической или теорети.

предмета практической или теорети.

актера

некопорых предменов декорации или
объемных элементов декорации или осреминах зиеменися чекораним кировом в перовом провом в перовом в перовом в перовом в перовом в провом в пром

сценической установки в целому облагающух ярко выраженной игровой

The substitution in the su

anpoonposaththe uctor

CLOCOQUI HOMO CANANA

октов актерской

Выпуск І

MERCHORAX

WHI

MNDOKO

в. для

per-

элементов

KW CHEHWASC-

денической ма-

у эффектов лональной

WECKNY - Y'S представле-

monarawiero cormaco

HON RESTP. HE WHOOMING

THE WASHINGTON THE WASHINGTON TO SEE THE WASHINGTON THE WASHINGTON

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

материалы к словарю

мынындатоо ин нь Выпуск I онтвиол и новышарт хыныпольво



ББК 85. 33 я2 УДК 792(03)+798014)

Составители:

докт. иск.

С. К. Бушуева А. П. Варламова

канл. иск.

Н. А. Таршис

Редакторы:

А. П. Варламова

канд. иск.

А. В. Сергеев

Авторский коллектив:

А. П. Варламова, Р. В. Кондратенко, Д. Д. Кумукова, Е. А. Кухта, В. В. Лецович, В. И. Максимов, О. Н. Мальцева, В. М. Миронова, Л. С. Овэс, Н. В. Песочинский, А. В. Сергеев, Ю. М. Синкевич, Н. А. Таршис, Т. С. Ткач

Данное издание является первым выпуском «Материалов к словарю театральных терминов и понятий», подготовленных сотрудниками Российского института истории искусств. Книга включает термины и понятия, принадлежащие различным методологиям, отражает историю их возникновения и эволюции, представляет различные варианты истолкования. В «Словарь» войдет около 600 терминов, понятий, лексических формул и фразеологических оборотов, которые планируется издать пятью выпусками.

Предисловие

Предлагаемый читателю выпуск «Материалов к словарю театральных терминов и понятий» является первым опытом в этой сфере. Отдельные элементы театральной терминологии содержатся в вышедшей около 40 лет назад «Театральной энциклопедии» издании, перед которым стояли совсем другие задачи и в котором по условиям советской цензуры отсутствовали упоминания о многих значимых театральных явлениях и идеях. Большинство серьезных европейских изданий хотя и лишены последнего недостатка, но выстроены по сходному принципу, являясь энциклопедическими, а не терминологическими словарями1. Собственно терминологическими являются переведенный на русский язык «Словарь театра» П. Пави, в котором все театральные понятия трактуются с точки зрения семиотики, и «Театральная антропология» Н. Саварезе и Э. Барбы², где представлен антропологический подход. Каждый из этих словарей ограничен рамками одной методологии, что неизбежно приводит к недостатку объективности, историчности, полноты и точности дефиниций. Театроведение в этом плане значительно отстает от литературоведения, уже давно утвердившегося в мысли о необходимости полифонии методологических средств³.

Авторский коллектив «Материалов», ставя своей целью выдержать объективную позицию, включил в состав словника термины и понятия, принадлежащие различным методологиям, стремился отразить историю их возникновения и эволюции, представить различные варианты истолкования. В «Материалах» рассматриваются разные группы терминов: термины, пришедшие из смежных наук; понятия и лексические формулы, созданные отдельными теоретиками и практиками театра; часть обиходного театрального лексикона,

¹ См., напр.: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg von M. Brauneck, G. Schneilin. Hamburg, 1986.

² Barba E., Savarese N. A dictionary of theatre anrthropology. The secret art of the perfomer. L., 1991.

³ См. напр.: Simonson H. P. Strategies in criticism. N.-Y., 1971.

которая на определенных этапах развития театральной мысли обрела не только узкотехнологическое, но и эстетическое содержание.

Родственность терминологии различных гуманитарных дисциплин, «миграция» понятий и эпитетов отмечались многими авторами¹. При этом «трудный и углубленный вопрос об отношении между искусствами, дающем право на взаимные характеристики»², до сих пор остается неразрешенным. В представленных «Материалах» лексикон философии, эстетики, теории драмы, востоковедения, литературоведения, фольклористики, психологии, социологии наличествует в той мере, в какой он используется театроведами и театральными практиками, и рассматривается именно в таком ракурсе.

Хотя театр является одним из древнейших видов искусства, методологические принципы театроведения как полноценной искусствоведческой дисциплины были сформулированы лишь в начале XX в. Тогда родилась и утверждалась новая парадигма театрального мышления, связанная с появлением режиссуры. Проблема самоидентификации театрального искусства встала необычайно остро, породив бурную полемику. В историко-театральных исследованиях оживал лексикон различных эпох и национальных культур — античности, средневековья, комедии дель арте, восточного театра. Новые понятия формировались в трудах теоретиков и режиссерских манифестах К. С. Станиславского, Э.-Г. Крэга, М. Метерлинка, Г. Фукса, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова и других. Возникало множество индивидуальных лексических формулировок, зачастую чересчур «привязанных» к конкретным явлениям, и обилие различных словесных обозначений одних и тех же понятий (общепризнанные формулировки ряда определений не найдены и по сей день).

Деятельность ведущих режиссеров-реформаторов и теоретиков театра была тесно связана с изучением старинных театральных традиций. К ним обращались Вяч. И. Иванов, Н. Н. Евреинов, Г. И. Лукомский, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов, В. Н. Соловь-

¹ См., напр.: Сапаров М. А. Понимание художественного произведения и терминология литературоведения // Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981. С. 214; Мейерхольд В. Э. <О некоторых вопросах пространственной композиции спектакля> // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 498; Копылова Р. Д. Телезрелище и театр // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры. Л., 1991. С. 37–38.

² Шпет Г. Г. Театр как искусство // Вопросы философии. 1988. № 11. С. 78.

ев, К. М. Миклашевский. Многие эстетические параметры и понятия рассматривались под субъективным углом зрения, получали новую окраску, переосмыслялись применительно к собственным теориям. В этом «плавильном котле» были рождены мифологемы мистериального действа, комедии дель арте, приемов театра Кабуки, начавшие собственную жизнь и оказавшие влияние на европейскую театральную мысль. Параллельно существовали тенденции к систематизации и тяга к созданию универсальной системы координат. Так, Мейерхольд первую попытку составления «каталога театральных приемов» предпринял в 1914 г., а позднее поручал своим ученикам (слушателям курсов ГВЫРМ, ГВЫТМ и КУРМАСЦЕП) подготовку материалов для театрального словаря. В 1926 г. Ф. Жемье создал Всемирное театральное общество, выпускавшее журнал «Cahiers de Théâtre». В числе других перед изданием ставилась задача создания единой европейской театральной терминологии².

Таким образом, потребность в разработке понятийного аппарата была осознана уже на этом этапе, однако реализовать ее так и не удалось. В 1960-е гг. в ЛГИТМиК по инициативе Л. Ф. Макарьева был осуществлен опыт систематизации терминологического аппарата Системы Станиславского³. Однако в целом до сих пор сохраняется ситуация, в которой исследователи, критики и театральные практики «называют одним словом разное и разными словами одно»⁴, а основные понятия «вуалируются случайной словесной фразеологией»⁵.

Общей проблемой не только театроведения, но и искусствоведения в целом является изменчивость содержания терминов и понятий, а также их субъективная трактовка различными авторами. Это не столько недостаток, сколько специфика искусствоведения, укорененная в самом предмете исследования. С этой ситуацией мы сталкиваемся повсеместно — читаем ли средневековый японский трактат о театре Но, где «термин не несет в себе раз навсегда установленного

¹ См.: Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // О театре. Вып. 1. Л., 1926. С. 58. ² См. об этом: Сбоева С. Г. Московский Камерный театр в Европе и Америке (Предисловие) — в печати.

³ Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. М., 1961. ⁴ Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 16.

⁵ *Макарьев Л. Ф.* Театрально-педагогический дневник (фрагменты) // Леонид Макарьев: Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М., 1985. С. 132.

узкого значения, но представляет собою очень широкое понятие-символ, и в зависимости от контекста он принимает то один, то другой, то третий оттенок значения»¹, или обращаемся к материалам современного симпозиума по проблемам литературоведческой терминологии, на котором говорится и о точности и недвусмысленности, необходимых для построения системы терминов, и о закономерности, использования терминов в роли метафор, поскольку «двусмысленность» термина может быть весьма продуктивной, способствуя прорыву в новые области смысла².

Происходит и историческая модификация эстетических категорий, что нередко недооценивается историками искусства³. Рекомендация брать какое-либо понятие «не просто семантически, а с учетом конкретно-исторического становления, во всей, так сказать, подноготной его генезиса и судеб»⁴ весьма актуальна.

Варианты эволюции терминов и понятий многообразны. Так, с наименованиями «экспрессионизм» и «сюрреализм» «произошло расширение первоначального смысла слов, их вторичная терминологизация: оба явления стали понимать не только как исторические, но и как типологические»⁵. Иная схема привнесения в старое обозначение нового смысла прослеживается на примере слов «декорация», «мизансцена» и «режиссер». В конце 1910 — начале 1920-х гг. от их применения временно отказались, заменив другими, а затемпроизошло возвращение к старому наименованию, но уже обогащенному новым содержанием.

Бывают и драматические ситуации — когда ассоциации, вызываемые каким-либо словом, сама словесная оболочка термина получает преобладающее значение, уводя далеко в сторону от его истин-

¹ Анарина Н. Г. Учение Дзэами об актерском искусстве // Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля: (Фуси кадэн), или Предание о цветке: (Каденсё). М., 1989. С. 15.

² Cm.: Zur Terminologie des Literaturwissenschaft: Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Dt. Erschungsgemeinschaft. (Würsburg, 1986). Stuttgart, 1988.

 $^{^3}$ См. об этом: *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 8.

⁴ Диалектика точного и неточного в современном научном познании: Материалы «круглого стола» [Выступление К. А. Свасьяна] // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 5.

⁵ Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в ИМЛИ. М., 1999. С. 45.

ной сути (вспомним недобросовестную полемику вокруг лексической «кожуры» крэговского понятия «сверхмарионетка» или мейерхольдовской «биомеханики» в советские времена).

В целом можно отметить, что в XX столетии процесс становления театральной терминологии шел весьма бурно, и до сих пор он еще далек от стабильности. Обилие индивидуальных формулировок, более активное, чем в других областях искусствоведения, насыщение терминов новым содержанием, рождение новых понятий — тому свидетельство. Как справедливо заметил Е. С. Калмановский, на современном этапе в театроведении существуют терминосистемы определенных школ, направлений, отдельных личностей, но трудно говорить о единой терминосистеме1. Цельный понятийный аппарат театроведения все еще не создан, он во многом базируется на понятиях, далеко не всегда выраженных в терминах, или дан в субъективных авторских формулировках. Предлагаемые «Материалы к словарю театральных терминов и понятий» отражают ситуацию, реально существующую ныне. Надеемся, что представленные статьи станут поводом (и отчасти провокацией), чтобы задуматься над основополагающей терминологией театрального искусства, осознать место и роль различных лексических формулировок в театральной теории, наметить «сетку координат», помогающую выявить основные проблемные узлы театрального самосознания.

Авторский коллектив «Материалов» ориентировался, преимущественно, на европейский (прежде всего отечественный) драматический театр и отдает себе отчет, что многое, касающееся восточного театра, упущено. В «Материалах» представлено, в основном, то, что сыграло роль в формировании взглядов европейских теоретиков. Авторы Словаря не стремились к энциклопедической полноте сведений о различных театральных явлениях. В статьях приводятся лишь некоторые характерные примеры из истории театра, варианты разночтений и субъективной «окрашенности» терминов.

В словник вошло около 600 терминов, понятий, лексических формул и фразеологических оборотов. «Материалы» планируется издать пятью выпусками. Статьи в каждом выпуске расположены в алфавитном порядке. Разные значении одного и того же слова обозначены римскими цифрами.

¹ См.: Калмановский Е. С. Вопросы театральной терминологии. Л., 1984. С. 11.

В начале каждой статьи даны существующие английские, немецкие и французские эквиваленты русских наименований (разумеется, иноязычные аналоги не могут включать всех тонкостей отечественных понятий, являясь, по сути, лишь их полусинонимами; в ряде случаев нет возможности дать даже приблизительный перевод). При наличии нескольких вариантов перевода близкие по значению слова отделяются друг от друга запятой, более далекие — точкой с запятой.

Слова и словосочетания, которым в выпусках «Материалов» посвящены отдельные статьи, выделены в тексте подчеркнутым курсивом. Под рубрикой «См. также» дается перечень понятий и лексических оборотов, взаимосвязанных с титульным.

Литература, приводимая в конце каждой статьи, не ставит своей целью полно представить все затронутые в статье проблемы. В ней содержатся указания на наиболее важные работы, связанные со становлением и определением термина, и на труды, иллюстрирующие различное его употребление; в некоторых случаях — на работы, сущностно раскрывающие явление, описываемое термином, но не содержащие четких формулировок. В первый абзац списка литературы включены ссылки на словарные и энциклопедические статьи (Театральная энциклопедия, Словарь театра П. Пави и др.), во второй — на остальную литературу.

А. П. Варламова

Список сокращений:

Актерское искусство — Русское актерское искусство XX века. Вып. І. СПб., 1992. Амплуа актера — *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Амплуа актера. М., 1922.

Берковский — Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969.

Брехт — Брехт Б. Театр: В 5 т. М., 1963-1965.

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.

Дживелегов — Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1962.

Кугель — Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967.

Марков — *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974–1977.

«Маскарад» — «Маскарад» Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина. М.; Л., 1941.

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 и XVIII столетий. Пг., 1917.

Молодиова — Молодиова М. М. Комедия дель арте (История и современная судьба). Л., 1990.

Очерки — Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX— XX вв.: Очерки / Отв. ред. М. Ю. Давыдова. М., 2001.

Пави — Пави П. Словарь театра. М., 1991.

Режиссер Мейерхольд — Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. Рудницкий. Ч. 1 — Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898—1907. М., 1989.

Рудницкий. Ч. 2 — *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1908—1917. М., 1990.

СЛТ — Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.

Станиславский — Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988–1999.

Таиров — *Таиров А. Я.* О театре. М., 1970.

Титова — Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995.

ТС., 1900 — Аркадьев Е. И. Театральный словарь. Сызрань, 1900.

ТС., 1911 — Π етров А. А. Краткий театральный словарь // Петров А. А. Устройство театральной сцены. СПб., 1911.

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

У истоков режиссуры — У истоков режиссуры. Л., 1976.

Чехов — *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1995.

Эйзенштейн — Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964—

Cassell — The Cassell Companion to Theatre. L., 1999.

Pougin — Pougin A. Dictionnaire du théâtre. Paris, 1885.

Словник*

Абсурдизм Ансамбль Авангардизм Антагонист Антилаба — см.: Диалог «рубле Авансцена ный»; Стихомифия **Август** — см.: Рыжий клоун Автор спектакля Антракт Авторская тема актера Антре Агитационный театр Антреприза Агон Антропология театральная Антураж — см.: Аксессуар; Обста-Акалемизм новка І-156; Оформление сцени-Акробатика комическая Аксессуар ческое І-161; Фон Аксессуарные роли I-21 Апарт AKT Аплодисменты Актант — см.: Герой / Героиня; Аполлонийское и дионисийское I-32 Протагонист; Трагик Аппарат для игры актера — Актер см.: Прибор для игры актера І-174 Апсихологический театр Актер «нутра» Актер романтического стиля I-22 Аранжировка Актер-воплотитель Арлекин Актер-гастролер — см.: Гастролер Арлекинада Актер-грим — см.: Грим (II) Артефакт Актер-изобразитель Артист Актер-имитатор Артистизм Актер-импровизатор Артисто-роль I-36 Артист-фантазист Актер-трикстер Актер-эксцентрик I-25 Архетип Актерская режиссура Ассоциативный монтаж І-36 Атмосфера сценическая Актерская техника Аттракцион I-38 Актерский театр Афиша Активность драматическая Актуальный театр I-27 Аффект Акценты режиссерские Аффектация Аллегория Аффективная память I-40 Амплуа I-28 Аналитический тип сценич Балаган І-42

Барельефная сцена І-46

Белый клоун

«Бедный» театр

образа

Андеграунд

спена

Ансамблевая сцена — см.: Массовая

^{*} Римскими цифрами обозначен выпуск словаря, арабскими — страницы в выпуске. Курсивом выделены понятия, не рассматриваемые отдельно, но описываемые целиком или частично в других статьях.

Беспредметность Внутреннее переживание --- см.: Пе-Биомеханика І-48 реживание Благородный отец / Благородная Внутренний диалог Внутренний монолог Внутренний образ Блюститель порядка — см.: Белый клоун; Скарамуш І-200 Водевиль «Бог из машины» I-51 Волнение «от сущности» «Большой спектакль» Воплощение / Развоплощение «Большой стиль» Восточный театр Бонвиван I-53 Время в театре — см.: Единство Бригелла I-54 времени, места, действия; Хроно-Бродвейский театр I-56 топ сценический Бульварный театр Второй план І-66 Бурлеск Выгородка Выходные роли — см.: Аксессуарные Бутафория роли I-21 Буто Буффон — см.: Комик-буфф; Шут Гадань — см.: Комическая старуха Буффонада Бытовой театр — см.: Театр пря-Гала-представление — см.: «Большой спектакль» мых жизненных соответствий Гаер І-68 Вака-оннагата — см.: Влюблен-Гансвурст I-69 ный / Влюбленная; Герой / Геро-Гастролер Гастрольная пауза — см.: Гастроиня: Инженю лер; Немая игра Вакасю-кабуки — см.: Травести Генеральная репетиция — см.: Ре-Валет — см.: Грасьосо І-74; Проказник / Проказница петиционный процесс Вампука Герой / Героиня Варьете Геронт — см.: Благородный отец / Благородная мать; Комический Вербальное / Невербальное Веризм отец; Хор Гестус — см.: Жест «Веселая персона» Гиньоль I-69 Вестник І-58 Вещественное оформление спек-Гистрион такля І-59 Глупый Август — см.: Рыжий клоун Голосовая партитура спектакля — Вещь в театре І-61 Вживание см.: Голосоведение Голосоведение «Взорванный» театр Визажист — см.: Грим (I) Гран-дам Гран-кокетт 3-1 овтойы овоомноміц Влюбленный / Влюбленная Гран-спектакль — см.: «Большой Внеличные переживания спектакль» Внешний рисунок роли 1-63 Грасьосо І-74 Внимание сценическое І-65 Грим об и модетив узоком внинатов. Ц Внутреннее бытие Внутреннее действие I-65 Гротеск театральный

«Грубый» театр Дорога цветов — см.: Цветочная тропа Гуминдань — см.: Инженю До-театр Драма Драма для чтения — см.: Литератур-Дадаизм в театре Данные актера ный театр Дань — см.: Герой / Героиня Драматическое Движение сценическое Драматическое искусство Двойник Драматург Двуплановость образа — см.: Гро-Драматург-режиссер I-86 теск театральный; Второй план Драматургия (II) I-67; Переключение I-167 *Драматургия роли* — см.: Драматур-Двух- и трехмерность сценического гия спектакля оформления Драматургия спектакля Действенность Дурак — см.: Комик-буфф; Шут Душевный натурализм I-87 Действенный анализ Действие Действие физическое — см.: Метод Единство места, времени, действия физических действий Елизаветинский театр Действо — см.: Дионисово действо «Если бы...» I-89 І-82; Литургическое действо; Соборный театр Жанр Действование Жанризм Действующие лица I-75 Декламация Жестокий театр Декоративность I-76 Жестокости театр Жестокость Декорация I-77 Жестуальный театр Джига Живая длительность Лзанни Жизнеподобие — см.: Театр прямых Диалектический театр — см.: Эпический театр (I) I-246 жизненных соответствий; Узнава-Диалог «рубленый» емость «Диалог второго порядка» Диалог сценический Завязка Залача І-90 Диалог театральный Дивертисмент I-80 Зажим Дидаскалии — см.: Афиша; Ремарка Закон музыкальной композиции — Дизайн сценический -- см.: Оформсм.: Музыкальный реализм; Симфонизм театральный ление сценическое І-161; Сцено-«Закон рампы» — см.: Рампа графия Дионисово действо I-82 Замыкание Дискурс театральный Занавес І-91 Дискуссия — см.: Пьеса-дискуссия Заражение І-93 Диспут — см.: Спектакль-диспут Застольный период Дистанция между актером и образом Затейник — см.: Проказник / Про-I-84 казница Доктор «Звезда»

Звуковая партитура — см.: Голосоведение; Партитура спектакля «Здесь, сегодня, сейчас» I-95 «Зерно» I-96 Знак театральный Зоны молчания І-97 Зрелище отде акон нидомом и за Зрелищность Зритель

Игра Игра в зал — см.: Апарт; Дистанция между актером и образом I-84; Комик-буфф; Обращение актера к публике; Остранение Игра ракурсами Игра с вещью Игра с образом Игровая площадка Игровой театр Игровой эпизод Иероглиф Излучение Изобразительность Иллюзия театральная Импрессионизм Импровизация Индивидуализированный образ Инодушный — см.: Неприкаянный Инсталляция Инстинкт театральности Инсценировка І-99 Интеллектуальный театр Интермедия I-103 Интерпретатор Интерпретация Интертекстуальность Интерьер — см.: Павильон I-163 Интимный театр Интонация возможной

Интрига I-105

Интуиция

ния в театре

Ирония — см.: Романтическая иро-

Исповелальность Историзация История театра — см.: Театроведение I-219 Кабаре Каботинаж Кабуки Кадзаси — см.: Аксессуар; Вещь в театре I-61 Камерный театр Канва литературная — см.: Сценарий (I) I-211 Канва сюжетная — см.: Сценарий (I) I-211 Капитан Карнавал Карнавализация Картина сценическая І-107 Катарсис Катастрофа Кёгэн Кинофикация театра Клавиатура световая — см.: Партитура спектакля; Эффекты сценические Клака І-109 Классицистский театр Клочн — см.: Белый клоун; Рыжий клоун; Шут Код театральный — см.: Знак театральный; Условность сценическая Коллективность театра Коломбина Комедиант Комедия Комедия дель арте І-111 Комедия масок — см.: Комедия дель арте І-111 Комедия плаща и шпаги Комедия-балет І-116 Комик Комик-буфф Комическая старуха

Комический отеп

Комическое *Магнетизм* — см.: Заражение I-93 Коммуникативная модель Макет I-125 Малая сцена I-127 см.: Коммуникативная театро-**Манок I-128** Мариводаж I-129 Коммуникативная театрология Марионетка Композиция спектакля Композиция театральная Маска «Конвейер» Маски комедии дель арте Конструктивизм Массовая сцена Контекст театральный *Массовка* — см.: Массовая сцена Контрольный аппарат актера І-117 Мейнингенство I-131 Конфликт Мелодекламация Концепция режиссерская Мелодика речи — см.: Голосоведение Корифей хора Мелодрама I-132 Мертвый театр — см.: Традицион-Коробка сцены — см.: Сцена-коробка I-210 ный театр (II) Костюм Метатеатр Метафизика театра — см.: Фило-Критика театральная І-119 Круги внимания І-122 софия театра Круглый театр — см.: Сцена-арена Метафора театральная Метод физических действий Кульминация Куплет І-123 Мизанспена Курамбо - см.: Дзанни Мим Мимезис Миметизм I-137 Лаборатория театральная см.: Театр-лаборатория І-217 Мимика Лаодань — см.: Благородный отец / Мимическая игра — см.: Немая игра; Благородная мать Предыгра Лаошэн — см.: Благородный отец / Мимодрама Благородная мать Миракль I-138 Лацци Мистерия Мифос — см.: Фабула Лейтмотив спектакля Мо — см.: Герой / Героиня Лейтмотивный жест Либретто спектакля — см.: Сцена-Модерн Монодрама рий (II) I-211 Лиризм Монолог Литературная основа спектакля Мономанэ — см.: Мимезис Литературный театр Моноспектакль І-140 Литургическое действо Монтаж Лицедей Монтаж аттракционов І-140 Лицедейство — см.: Лицедей Монтировка Лицо от театра — см.: Рассказчик Монтировочная репетиция -Локальные точки — см.: Опорные см.: Монтировка; Репетиционный точки І-158 процесс Любительский театр Музыка спектакля

Музыкальная драма Музыкальные номера — см.: Джига; Дивертисмент (II) I-81; Зонг; Интермедия I-103; Куплет I-123 Музыкальный реализм Мюзикл Мюзик-холл

Надтекст Нажим Наигрыш Нанори — см.: Афиша Наперсник / Наперсница Направления режиссерские І-144 Напряжение драматическое Народная сцена — см.: Массовая сцена Народный театр — см.: Любительский театр; Фольклорный театр Настроение Натуралистический театр Находка Неаристотелевский театр см.: Эпический театр (I) I-246 Неврастеник «Неживой» театр Незаинтересованный театр Неизвестный Немая игра Немая сцена — см.: Немая игра; Картина сценическая (II) I-107 Неоклассицизм Неопределенная предметность Неореализм Неоромантизм Неподвижный театр I-146 Неприкаянный Но — см.: Театр Но «Новая волна»

« \mathbf{O} безьянство» — см.: Протейство Обозрение — см.: Ревю Образ спектакля I-150

Номер — см.: Антре; Реприза

Новая драма

Образ сценический І-152 Обращение актера к публике Обрядовый театр Обстановка І-156 Общение сценическое Объект внимания І-158 Обыгрывание Обэриутов театр «Обязательные сцены»лание «Оголенный» актер Огюст — см.: Паяц Ожидание Означаемое / Означающее в театре Оннабудо — см.: Герой / Героиня Оннагата, ояма — см.: Травести Опекун — см.: Благородный отец / Благородная мать; Комический отец; Наперсник / Наперсница; Панталоне Опорные точки І-158 Органика — см.: Органичность Органичность Остранение Отношение актер / образ Отношение сцена / зал Отсебятина І-159 Оформление сценическое І-161 Оценка I-162 Очуждение — см.: Остранение Ощущение целого — см.: Целостность спектакля

Павильон I-163
Панический театр
Панпсихизм
Панталоне
Пантомима
Пантомимическая игра
Парад актеров
Парадоксальная композиция—
см.: Бурлеск
Паратеатр
Партитура спектакля
Партнер сценический I-165

Пастораль Предмет театра Предметность І-172 Патос — см.: Пафос Пауза драматическая Предощущение целого см.: Цело-Пафос стность спектакля Паяц Представление театральное Пред-театр — см.: До-театр; Обря-Пекинская опера — см.: Музыкальная драма (II) довый театр Первый актер — см.: Премьер / При-Предыгра мадонна Премьер / Примадонна Первый сюжет — см.: Премьер / Препятствие Прибор для игры актера I-174 Примадонна Приватный театр — см.: Камерный Перевоплощение Передвижной театр I-166 театр Переживание Придворный театр Переключение І-167 Приемы режиссерские / постановоч-Перипетия ные Персонаж Приемы сценического исполнен Перфоманс I-176 Планировочные места Примитивизм в театре Пластика актерская Природа чувств Пластическое в театральном искус-Приспособление Присутствие «Подводное течение» Притча театральная Подражание — см.: Актер-имита-Прогон — см.: Репетиционный протор; Грим (II); Мимезис Подтекст І-168 «Проект» — см.: Сверхзадача Показ І-171 Прозодежда І-177 Полилог — см.: Диалог «Прозрачного актера» теория Политический театр — см.: Аги-Производственное искусство в театтационный театр; Актуальный театр I-27 Проказник / Проказница Полишинель Пролетарский театр — см.: Агита-Постановка ционный театр Постановшик Пролог Постмодернизм театральный Простак Пост-театр Пространственно-временная струк-Посыл тура спектакля — см.: Хронотоп Поэтика театральная сценический Поэтический театр Пространство спектакля Правдоподобие — см.: Театр прямых Пространство сценическое жизненных соответствий; Узнава-Просцениум І-179 емость Протагонист Про-театр — см.: Обрядовый театр Правило трех единств — см.: Единство места, времени, действия Протейство Предлагаемые обстоятельства Проходная роль Предмет в театре Психологический жест І-181

Психологический театр Психология театральная Психотехника І-183 Психофизическое состояние Публика Публицистический театр Публичное одиночество актера І-184 Пульчинелла — см.: Полишинель Пьеро Пьеса Пьеса-дискуссия Радиотеатр Разводка Развязка Разомкнутые структуры Разряжение ожидания — см.: Ожилание Рампа Рассказчик Реактивность Реализм — см.: Реалистический те-Реализованная метафора Реалистический театр Ревю Режиссер Режиссер-драматург Режиссерский театр Режиссура Резонер I-186 Реквизит I-188 Реконструкция спектакля Рельефная сцена — см.: Барельефная спена I-46 Ремарка Репертуар Репертуарный театр Репетиционный процесс Реплика Реприза Ретроспективная драма — см.: Пьеса-дискуссия

Ретроспекция в театре

Референт в системе театра

Рефлекторная возбудимость

Решение режиссерское
Рисунок сценический I-189
Ритм
Ритуал
Рококо в театре — см.: Мариводаж
I-129
Рок-опера
Роль
Романтизм
Романтическая ирония в театре
Рыжий клоун

Салонная пьеса Самовыражение Самодеятельный театр бительский театр Саморежиссура роли Самочувствие сценическое Сверхзадача Сверхличные переживания см.: Внеличные переживания Сверхмарионетка Священный театр Сегмент лействия Семиотика и семиология театра I-192 Символ в театре Символ-тип I-196 Символистский театр Симпозиум — см.: Пьеса-дискуссия Симультанность оформления Симфонизм театральный Синкретизм в театре Синтетический актер Синтетический спектакль Синтетический тип сценическо Система Станиславского І-197 Скапен І-199 Скарамуш І-200 Сквозное действие І-202 Скетч Слово — см.: Вербальное / Невербальное

Смыкание — см.: Замыкание Соборное действо Соборный театр Событие Содействующий — см.: Статист Сопереживание Социальная маска Социология театра І-203 Спектакль Спектакль в «сукнах» — см.: «Сукна» Спектакль-диспут Спектакль-митинг-- см.: Агитационный театр Спонтанный театр Способы организации действия Среда сценическая Станок сценический Статист Статичный театр — см.: Неподвижный театр I-146 Стилизация Стиль Стихолействие Стихомифия Страх и сострадание Структура спектакля І-205 Студия І-206 Субретка «Сукна» Суфлер Сцена Сцена на сцене — см.: Театр в театре Сцена сегментно-глобусная Сцена-арена Сцена-коробка І-210 Сценарий I-211 Сцендвижение — см.: Движение сценическое (II) Сценическая история пьесы / драматурга І-212 Сценические функции актера / пер-Сценический дизайн — см.: Оформление сценическое І-161; Сценография

Сценичность I-213

Сценка — см.: Антре; Реприза

Сценоведение — см.: Театроведение

I-219

Сценография

Считка

Сюжет

Сюрреализм в театре

Сяошэн — см.: Герой / Героиня

Творческий театр Театр Театр в театре «Театр для себя» Театр единомышленников Театр истоков Театр малых форм *Театр миниатюр* — см.: Театр малых форм Театр настроения Театр Но Театр одного актера Театр переживания Театр представления Театр прямых жизненных соотво ствий Театр синтезов I-216 Театр типов **Театр** улиц — см.: Уличный театр Театр факта *Театр-арена* — см.: Игровая площадка; Сцена-арена Театр-лаборатория I-217 *Театр-парламент* — см.: Агитационный театр; Пьеса-дискуссия Театр-студия — см.: Студия (I) I-206 *Театр-трибуна* — см.: Агитационный театр *Театр-храм* — см.: Соборный театр Театрализация жизни Театрализация театра Театральность Театроведение I-219

Театрократия I-226

Театрология — см.: Театроведение Уличный театр I-219: Семиотика и семиология Условность сценическая театра I-192 Условный театр Текст сценический Утрировка — см.: Аффектация; На-Телевизионный театр жим; Наигрыш Темперамент «от сущности» — Ушэн — см.: Герой / Героиня см.: Волнение «от сущности» Темперамент сценический Фабула Темпо-ритм Фактура актерская — см.: Данные Техника психического проникновеактера ния — см.: Психотехника І-183 Фанфарон — см.: Капитан Типаж І-226 Фарс І-231 Фарсёр — см.: Фарс (III) I-233 Типология актеров Тирада I-227 Фастнахтшпиль Фат І-234 Тон Торжественный театр -Феерия демизм; Традиционный театр (II) Фигляр Тотальный театр Фигурант — см.: Статист «Точки» режиссерские Философия театра Фланёр — см.: Бонвиван; Неприка-Травести йиння Травестия — см.: Травести Фольклорный театр Трагедия Трагик Форсировка — см.: Наигрыш Трагикомедия Фразировка Трагикомическое Трагическая геометрия Футуризм Трагический герой Трагическое Ханамити (ханамици) — см.: Цве-Трагическое повседневное точная тропа Традиции сценического исполнения Характер Характерная роль Традиционализм Традиционный театр Характерность Трансформация Характерный актер Тренинг актерский Хвастливый воин -- см.: Капита Три единства — см.: Единство мес-Xop Хорошо сделанная пьеса та, времени, действия Труппа Хронотоп сценический Хуадань -- см.: Гран-кокетт; Инже-Труффальдино ню; Субретка Трюк І-228 Хэппенинг Тэмоно — см.: Аксессуар; Вещь в театре І-61 **Ц**ани — см.: Дзанни **Узнавание** Цветочная тропа *Целеустановка* — см.: Сверхзадача Указания сценические — см.: Афи-

ша; Ремарка

Целостность спектакля

Цзин — см.: Комик Циркизация театра Цитирование I-237

Четвертая стена I-239 *Чжэндань* — см.: Инженю Чистая переменая Читка

Чоу — см.: Грасьосо I-74; Комик; Простак

Чтец — см.: Рассказчик; Театр одного актера Чувственный атлетизм

Школы актерские — см.: Типология актеров

Школы театроведения — см.: Театроведение I-219

Штампы актерские Шут пові знадменой зно -- пічную

Шутки, свойственные театру см.: Лацци

Шэн — см.: Герой / Героиня

Эвритмия

Эвфония — см.: Голосоведение

Экзистенциализм в театре

Экспериментальный театр см.: Авангардизм; Студия (I) I-206;

Театр-лаборатория I-217

Экспозиция

Экспрессионизм

Экспрессия

Экстатическое

Эксцентризм І-241

Элементы спектакля І-244

Эмоциональная память — см.: Аффективная память І-40

Эмоциональный жест

Энергия

Эпизод

Эпизодическая роль

Эпический театр I-246

Этос — см.: Характер Этюдный метод

Этюды

Эффекты сценические

Явление

Язык театральный

Ярмарочный театр

A

Аксессуарные роли

От фр. accessoire — частная деталь, мелкая принадлежность чего-либо; вспомогательный предмет сценической обстановки (от лат. accesio — приращение, прибавление).

Англ.: bit part; cough and spit (жарг.).

Нем.: der Episodist; die Nebenfigur, die Nebenrolle; die Wurzen, die Wurzenrolle.

Вар.: аксессуарные лица; второстепенные роли; выходные роли; эпизодические роли; utilité.

 $\underline{\textit{Роли персонажей}},$ появляющихся на $\underline{\textit{сцене}}$ лишь в одном или нескольких $\underline{\textit{эпизодаx}}.$

В отличие от статистов, исполнителями а. р. обычно были профессиональные актеры. Значительная доля а. р. относится к числу характерных. Термин имеет несколько размытое значение, охватывая явления разного порядка — от сугубо утилитарных «выходных ролей» до колоритных персонажей, самодостаточных в своей сценической выразительности, и даже второстепенных действующих лиц, занимающих весомое положение в драматической структуре (так, Кулигина и Феклушу в «Грозе» современники А. Н. Островского относили к числу а. р.). Т. е. к этому разряду относили практически все роли, не подпадавшие под систему амплуа, существовавшую в XIX в. Аксессуарные лица могут быть так же тесно связаны с единством действия, как и основные персонажи. В произведениях, где отсутствует подтекст, они ограничиваются исполнением вспомогательных функций, связанных с развитием интриги. У выдающихся драматургов и в произведениях новой драмы эпизодические персонажи соотносятся с развитием действия опосредованным, ассоциативным способом, нередко варьируя в сниженном или окарикатуренном виде мотивы, связанные с центральными героями (Прохожий в «Вишневом саде» А. П. Чехова).

А. П. Варламова

Литература:

Аксессуарные роли // ТС., 1900. С. 1.

Марков П. А. Эпоха накануне Малого театра // Марков. Т. 1. С. 36–37; Миклашевский. С. 80–81; Пальховский А. М. «Гроза», драма А. Н. Островского // Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике. Л., 1990. С. 31.

См. также:

Аксессуар, Ансамбль, Грим (II), Характерный актер, Фон.

Актер романтического стиля

Понятие, употребляющееся в советском театроведении по отношению к <u>актерам</u>, которым свойственна повышенная эмоциональность и открытая <u>театральность игры</u>.

Корректность термина проблематична.

Б. В. Алперс писал в 1945 г., что «романтическая школа существует в актерском искусстве и имеет свои традиции». «Ее представители появляются до сих пор перед нами на сиене. У них есть отчетливые признаки, которые отделяют их от актеров иных "школ". Такие художники, как Юрьев, а еще недавно Южин, одним своим выходом на сцену, каждым жестом, каждым словом, сделанным и сказанным в определенной манере, утверждают реальность романтической школы в искусстве актера».

Понятием «романтический стиль» описывали искусство принципиально разных по методу актеров, но отличавшихся особым положением в спектакле, независимо от режиссуры (реально существовавшей, обыгрывавшей актеров-премьеров, стилизовавшей их игру или номинальной). Их сценическое существование характеризовалось большей частью эмоциональными образами, как напр., «бурная музыка страстей». О таких актерах часто писали, что они играли, «всего себя без остатка отдавая своим героям» (Цимбал), — а это как раз противоречит романтической идее связи образа с миром ирреальным, в который невозможно физическим «вжиться».

Существование в «романтическом стиле» было свидетельством отсутствия определенного образного решения спектакля в целом. Однако стандартный «приподнятый» тон игры в разном репертуаре от Шекспира до Погодина и в разных театрах — Малом, Акдраме, Революции, МХАТе, им. Е. Б. Вахтангова — воспринимался критикой 1930—1950-х гг. как должное и, в отличие от «формалистических» школ 1920-х гг., не противоречил нормам социалистического реализма.

Псевдоромантизм, культивировавшийся в Малом театре посл. трети XIX в., отражался в театре следующих десятилетий. Ю. М. Юрьев был непосредственным носителем этой традиции. С. Л. Цимбал описывал «высокопарное и до виртуозности тщательное мастерство» Юрьева: он «закован в латы того холодновато-надменного сценического стиля, который требовал от актера безоговорочного следования своим пластическим и речевым законам». «Это были правила декламации, вытеснившей когда-то со сцены живую человеческую речь, правила полутанцевальных движений и всей той внешней сценической формы, у которой, как считалось, не было души, а была одна только "прямая видимость". Классическая манера по самой своей сути высокомерна и враждебна реальности. Она намеренно отлучала зрителей от внутренней жизни актера, от его психологии. Можно даже сказать, что она заставляла зрителей подозревать, будто сам актер вообще не живет никакой внутренней естественной жизнью, а только произносит с большим или меньшим музыкально-интонационным совершенством литературный текст, передвигается по заранее расчерченным направлениям и переходит, руководствуясь некой незримой нотописью, из одного эмоционального регистра в другой». Этот стиль, по мнению Цимбала, «не допускал каких-либо психологических гипотез и требовал определенности и окончательности». «Нужно было отступить от этого стиля, чтобы недавно неподвижный образ стал вибрировать и дышать». Едва ли этих характеристик актерской техники достаточно, чтобы признать их соответствие природе иррационального и многозначного романтического искусства.

Признаком «романтического стиля» для критики чаще всего являются лишь открыто-эмоциональные выразительные <u>приемы</u> актера. Характеризуя актерский феномен Н. К. Симонова, Цимбал отмечал, что актер вносил в свои <u>роли</u> «приподнятость, воодушевление», «душевный подъем, окрыленность и горячность, которые издавна считались привилегией того самого театрального <u>романтизма</u>», и актера «упрекали, что герои представали на сцене слишком картинными и слишком совершенными». Симонов «играл с настоящей, ничем как будто не сдерживаемой страстностью, не боялся открытой патетики, музыки свободно льющихся стихотворных строк, высокого нервного накала». «В каждой из этих и подобных им <u>ролей</u> снова и снова оживал в Симонове тот

романтический актер, к которому не раз относились с опаской и скрытым недоверием».

Однако определение «театр больших и открытых чувств», использованное Цимбалом по отношению к Симонову, не специфично для романтизма. Свойства, которые обнаруживаются у а. р. с., трудно связать собственно с романтическим искусством в его историческом понимании. В рамках советской идеологии мистическая сущность романтизма была вне закона. Глубоко чуждыми сознанию актеров, зрителей и критиков оказывались неотъемлемые категории романтизма — сверхчеловеческое, двоемирие реального и идеального, ирреальное, фантастическое. Мелодраматизм, декламационность, существование вне режиссерского целого спектакля, не имея отношения к природе романтизма, были формой дорежиссерского театра, естественно вписавшимися в эпоху социалистического реализма. Характерно описание Ю. Юзовским игры М. Ф. Астангова: здесь эстетические понятия подменяются публицистическими. «Главное в этой игре, ее лейтмотив — размах! Простор, раздолье, масштаб, необъятность, пространство, время, силы, возможности — вот стиль человека, вот стиль дела! Если же говорить о стиле в специальном смысле, то им будет сочетание реализма и романтизма, такое их сближение, какого до этого спектакля я еще не встречал на нашей сцене. <...> Жестикуляция Астангова, к которой он часто и охотно прибегает, — это не традиционный романтический (и уже такой избитый), шиллеровский (и такой уже театральный) жест! Нет. И потому, что это жест не столько актера Астангова, сколько большевика Гая [персонажа пьесы Н. Ф. Погодина. — Н. П.]».

Подлинными восприемниками романтического мироощущения в XX в. был <u>символизм</u> и художественные направления, имеющие метафизическую, метафорическую, мистериальную природу — <u>абсурдизм</u>, <u>театр Жестокости</u>, <u>сюрреализм</u>, танец <u>Буто</u>. В этом смысле <u>биомеханический актер</u>, «атлет сердца» А. Арто, актеры авангардного «<u>священного театра</u>» в сущностном смысле развивали в XX в. основы романтического актерского искусства.

Н. В. Песочинский

Литература:

Алперс Б. В. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. С. 192, 244—246; Марков П. А. Орленев // Марков. Т. 2. С. 176—184; Марков П. А. О советском

актере // Марков. Т. 2. С. 146; Цимбал С. Л. Мечта об актере // Цимбал С. Л. Разные театральные времена. Л., 1969. С. 308 — 309, 312; Цимбал С. Л. Талант и время // Цимбал С. Л. Театр, театральность, время. Л., 1977. С. 97, 102; Юзовский Ю. [Из статей разных лет] // Михаил Астангов: Статьи и воспоминания. М., 1971. С. 121.

См. также:

Актер, Романтизм, Типология актеров.

Актер-эксцентрик

От лат. ex — вне, centrum — середина.

Нем.: der Exzentriker; kontrastreicher komicher Darsteller.

- Цирковое и эстрадное <u>амплуа</u>, <u>игра</u> в котором основана на алогизме, гиперболизации и <u>трюках</u>.
- II. Вариация амплуа <u>шута</u> (клоуна) в драматическом <u>театре</u> XX в. По определению В. Э. Мейерхольда, сценические функции амплуа «клоун, <u>шут</u>, дурак, <u>эксцентрик</u>» «умышленное задержание развития <u>действия</u> разбиванием сценической формы (выведением из плана)». Они отличаются от сценических функций амплуа «<u>проказник</u> (затейник)» «<u>игра</u> не губительными <u>препятствиями</u>».

Эксцентрическая игра структурируется в трюке или <u>аттрак-</u> <u>иионе</u>, в драматическом <u>спектакле</u> вычленяется в самостоятельный <u>сюжет</u>, план или номер.

Г. М. Козинцев, один из создателей ФЭКС — Фабрики эксцентрического актера (1921–1926) — в манифесте «Эксцентризм» дал афористичную рецептуру актерской игры. «Актер — механизированное движение, не котурны, а ролики, не маска, а зажигающийся нос. Игра — не движение, а кривляние, не мимика, а гримаса, не слово, а выкрик».

Хотя ближние истоки <u>эксцентризма</u> XX в. прослеживаются в цирке, <u>варьете</u>, <u>мюзик-холле</u>, немом кино, его генезис — в истоках зрелищных искусств. Эксцентриками были актеры <u>комедии дель арте</u>, <u>ярмарочного театра</u>, <u>балагана</u> и скоморохи.

Техника эксцентрической игры предполагает «познание связей явлений через их доведенную до нелепицы бессвязность» (Козинцев). Эксцентрический образ создается по принципам перевертыша, оксюморона, противоречия означающего и означаемого. Обязательное свойство эксцентрической игры — отсутствие психологического оправдания поступков; игра самоценна. «Как бы раздирая челове-

ка на части, отрицая его единство, эксцентрики составляли новое целое из самого непредвиденного сочетания частей разъятого тела. То, что эксцентрический актер подглядел в человеке, он доводил до гиперболических очертаний, порою ужасающих своим уродством, порою смешащих своим комизмом» (Марков).

Необходимыми данными а.-э. Мейерхольд считал: обладание манерой «преувеличенной пародии» (*гротеск*, химера), данные для эквилибристики и акробатики.

Принципы эксцентрической игры: логика нарушенного звена, карикатура, парадоксальность, субъективность; нелепость основного положения при возможной реальности деталей; обессмысливание поведения и наделение смыслом и действенной активностью <u>предметов</u>; стремительный темп; движение не жизнеподобное, а акробатическое, спортивное, танцевальное, условно-стилизованное; участие в бегствах и погонях; фиксированные острые позы; плакатный <u>стиль</u>; яркий нежизнеподобный <u>грим</u>; сверхвыразительная мимика; легкость перехода от игрового фрагмента к танцу (чаще всего — чечетке); трюк без сюжетной мотивировки, развивающийся по собственной логике.

Эксцентрическая игра существует по логике собственных, внутренних связей и может сочетаться с другими элементами спектакля по принципу монтажа. Эксцентризм граничит с фантасмагорическим искусством, с гротеском, с абсурдизмом, от которых, однако, он сам, в строгом смысле, отличается своей одномерностью. Мейерхольд определял специфику эксцентризма в комическом как шутовство по отношению к юмору; находил в зрелом творчестве Чаплина, выходящем за пределы эксцентризма, «комизм, достигающий суровости и скорбности».

В тех случаях, когда эксцентрический план оборачивается контрастными эстетическими планами (*трагическим*, напр.), можно говорить о методе гротеска.

Актеры в театре Мейерхольда, МХАТе Втором пользовались эксцентрическими приемами, эксцентрическим планом образа в более сложном *контексте*.

Н. В. Песочинский

Литература:

Алперс Б. В. Конец эксцентрической школы // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 290–294; Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра. Опыт разбора игры // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 49–59; Козинцев Г. М. АБ! Парад эксцентрика // Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т. 3. С. 74; Козинцев Г. М. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве // Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т. 3. С. 158; Марков П. А. О советском актере // Марков. Т. 2. С. 127; Мейерхольд В. Э. Чаплин и чаплинизм // Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 212–234; Амплуа актера. С. 6–7, 10–11; Песочинский Н. В. Актер в театре Мейерхольда // Актерское искусство. С. 91, 115–119; Режиссер Мейерхольд. С. 337–339.

См. также:

Акробатика комическая, Артист-фантазист, Аттракцион, Биомеханика, Гистрион, Гротеск театральный, Драматургия спектакля, Игра ракурсами, Игра с вещью, Кинофикация театра, Комик-буфф, Комическое, Лацци, Монтаж, Пантомима, Производственное искусство в театре, Станок сценический, Трюк, Футуризм, Циркизация театра, Шут, Эксцентризм.

Актуальный театр

І. Вар.: политический театр.

Термин Э. Пискатора: <u>meamp</u>, показывающий на <u>сцене</u> сегодняшнюю социально-политическую реальность и ставящий своей целью активное воздействие на ход исторических событий.

А. т., в понимании Пискатора, не может ограничиваться только художественным, т. е. эстетическим воздействием на зрителей, а должен вскрывать внутренние классовые и политические взаимоотношения своего времени, показывать действующих лиц истории как выразителей определенных общественных сил. Поэтому Пискатору оказался близким эсанр ревю (обозрения), который давал режиссеру возможность развернуть перед зрителем широкую панораму современной жизни. Пискатор, как правило, переделывал пьесы, в том числе и классические, придавая событиям и героям актуальное звучание. Его постановку шиллеровской трагедии «Разбойники» (1926) критики называли «документальной пьесой времени».

II. На уровне обыденного сознания — <u>meamp</u>, оперативно откликающийся на запросы современной жизни, на темы и проблемы, остро злободневные для настоящего текущего момента. В этом смысле термин а. т. применим к широкому кругу постановок драматической сцены.

В. М. Миронова

Литература:

Вольф Ф. Творческие проблемы рабочего самодеятельного театра // Вольф Ф. Искусство — оружие: Статьи. Очерки. Письма. М., 1967. С. 33–34, 39–44; Гвоздев А. А. Театр послевоенной Германии. Л.; М., 1933. С. 127; Коган Э. А. Из истории немецкого режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.). Л., 1984. 74 с.; Пискатор Э. Политический театр. М., 1934. 231 с.; Райх Б. Ф. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972. С. 98–120; Смирнов-Несвицкий Ю. А. О многообразии сценических решений. М., 1964. С. 32, 35.

См. также:

Агитационный театр, Монтаж, Ревю.

Амплуа

От фр.: emploi — должность, занятие, место, применение, роль (от employer — употреблять, давать занятие).

Англ.: specialty; line of business, line of roles.

Нем.: das Rollenfach, das Fach, die Rollenbesetzung.

Специализация *актера*; игровой тип; тип *роли*. Система амплуа в европейском театре окончательно сформировалась в XVII в. в эпоху классицизма.

Генезис системы а. — в истоках театрального искусства (распределение функций в <u>ритуале</u>, голосов в хоре, ролей в обряде). Профессиональный <u>театр</u> изначально предполагал специализацию актеров. <u>Игровой</u> (в частности — площадной) театр имел свою систему <u>масок</u>. Античная драма диктовала дифференциацию трагических и комических актеров, систему <u>персонажей</u>: <u>протагонист</u>, девтерагонист, тритагонист, <u>хор</u>. Во всех типах <u>театра</u> всегда было естественным разделение актеров по качественному признаку: главные роли, второстепенные и т. п. Традиционный <u>восточный театр</u> предусматривал принцип разделения актеров как носителей определенных масок (что предполагает большее преобладание архетипического над индивидуальным, чем в европейской классической системе а.).

В итальянской *комедии дель арте* стабильный набор персонажей также представлял собой систему **а.**

В классицистском театре с его тотальной упорядоченностью разделение на а. мотивировалось тем, что каждый тип ролей подразумевал определенные способности и навыки актеров с точки зрения голоса, физических особенностей, сценической игры. В то же время предполагалось, что система а. может быть подвижной.

Система а. для каждого театрального <u>жанра</u> имеет свою специфику (амплуа <u>трагедии</u>, <u>комедии</u>, <u>водевиля</u>, оперы, комической оперы и др.).

Во французском театре (из которого русский театр заимствовал классификацию) к сер. XIX в. сложились следующие а.: мужские — первые роли; первые роли молодых героев, первые роли молодых любовников; вторые любовники; фаты, первые комики; третьи роли и резонеры; ростовщики, благородные отиы; старики и карикатурные роли; третьи любовники, третьи комики; женские — первые роли; роли первых любовниц, роли молодых героинь; инженю (простодушные); вторые любовницы; гран-кокетт (первые роли кокеток); травести, роли с переодеванием (переменой персонажа); субретки (бойкие горничные); благородные матери и вторые роли; дуэньи и хара́ктерные роли.

Кроме того, в различных драматических жанрах сформировались свои классические обозначения игровых типов: в трагедии, напр., короли, королевы, принцессы; в комедии — слуги, щеголи, крестьяне, ростовщики.

Распространились обозначения игровых типов по признаку типичного костьюма, соответствующего им: роли в мантии или роли с жезлом (короли, королевы), роли с плащом (первые герои и отцы в комедии), роли в корсете (горожанки, служанки, субретки), роли с фартуком и др. Получившие известность классические персонажи или актеры передавали свое имя как нарицательное обозначение а. (Арлекин, Пьеро, Коломбина, месье Луайяль, Изабелла, Дюгазон и др.). Наборы а. многообразны.

Классификации а. предполагают доступность для первых (т. е. наиболее признанных, лучших) актеров *трупны* любых главных ролей независимо от специфики персонажа; вторые роли четко делятся в зависимости от особенностей персонажей; для третьих ролей специфика содержания опять не имеет значения.

В русском театре обязательное распределение актеров казенной сцены по а. было введено императорским Статом 1766 г. и впоследствии зафиксировано в «Законе о службе по определению от правительства», в Уставе Всероссийского съезда русских сценических деятелей. В характеристике труппы Александринского театра сер. XIX в. для обозначения специализации конкретных актеров упоминаются следующие а.: (мужские) — главные роли героев; первых любовников и молодых светских людей; комические роли немолодых лет; комических лиц средних лет; комические и шаржированные роли; роли стариков, скупцов; молодых благородных любовников; роли гуляк, волокит (бонвиван); тип солдата; купцов; простаков, крестьян; первых любовников; молодых любовников; вторые комические роли, стариков, мужиков; комических слуг; малороссов; третьи роли; (женские) — первые роли в драмах и комедиях, роли светских женщин (гран-дам, гран-кокетт); роли девушек живого характера (*инженю*-кокетт, инженю-комик), роли, основанные на переодевании (травести); благородных матерей, цариц; комических старух и матерей; чисто русские роли провинциальных барынь, чиновниц, купчих и т. п.; комических старух низшего класса, кухарок, свах, купчих, нянек; благородных матерей и пожилых женщин среднего круга; роли в драме и высокой комедии; в комедиях и водевилях роли матерей, вдов, пожилых женщин; вторые роли в драмах и комедиях.

Появление новой драмы, а затем искусства режиссуры привело к расшатыванию традиционной системы игровых типов и к появлению многочисленных новых а., важнейшее из которых — неврастеник. Деятельность свободных театров (А. Антуан, О. Брам, МХТ) связана с отказом от следования системе а. в пользу расширения творческого диапазона актеров и многостороннего развития их индивидуальностей. Однако вне педагогической риторики К. С. Станиславский признавал реальность категории а. и в проекте «К вопросу создания Академии театрального искусства» в 1930-е гг. писал: «Комплект учеников составляется по амплуа, в расчете на будущую труппу (или коллектив)». По свидетельству В. Г. Сахновского, В. И. Немирович-Данченко пользовался понятием «физического амплуа актера». В. Э. Мейерхольд переосмыслил понимание системы а. применительно к театру XX в. Признавая сложившийся в традиции театрального искусства язык игровых типов и вернувшись

к традиционному набору а., он подразделил роли и, соответственно, актеров исходя из формы участия в драматическом действии. У разных а., по Мейерхольду, — разные сценические функции: преодоление драматических препятствий в разных планах — самоотвержения, патетики, лирическом, этическом; умышленное (или неумышленное) задержание (или ускорение) развития действия; концентрация интриги выведением ее в иной личный (или неличный) план; игра губительными или не губительными препятствиями, созданными самим (или не самим) персонажем; разбивание сценической формы (выведение из одного плана в другой). Мейерхольдовская концепция а. квалифицирует подходы к основополагающему действенному содержанию ролей разных типов. При назначении актера на роль и подходе к ней исходными данными должны быть не психологические, сюжетные или стилистические особенности, а выявление динамического стержня образа в переплетении действенных линий и узлов постановки. Возможен принцип столкновения традиционного игрового типа с конкретным современным содержанием образа, дающий в контрапункте богатство ассоциативных планов.

Н. В. Песочинский

Литература:

Шнеер А. Я. Амплуа // ТЭ. Т. 1. Стлб. 167–168; Амплуа // Пави. С. 12; Тип (или типический персонаж) // Пави. С. 380; Амплуа // ТС., 1900. С. 3; Emplois (Les) au théatre // Pougin. P. 326–329.

Амплуа актера. 16 с.; Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984. С. 67; Владимиров С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. С. 29–30, 33; Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: [В 2 т.]. СПб., 2001. Т. 2. С. 495; Голубовский А. Б. Актерское амплуа, или Как составить труппу // Театр между прошлым и будущим. М., 1989. С. 175–190; Кугель А. Р. А. И. Южин // Кугель. С. 108–109; Кухта Е. А. В. Ф. Комиссаржевская // Актерское искусство. С. 51; Марков П. А. Эпоха накануне Малого театра // Марков. Т. 1. С. 36–37; Мейерхольд В. Э. Путь актера. Игорь Ильинский и проблема амплуа // Мейерхольд. Ч. 2. С. 256–260; Миклашевский. С. 45; Молодиова. 219 с.; Пахомова Н. В. Проблема амплуа и организация творческого процесса в театре: Автореф. дис. <...> канд. иск. Л., 1990. 24 с.; Песочинский Н. В. Актер в театре Мейерхольда // Актерское искусство. С. 113–119; Пчельников П. М. Справочная книжка по театральному делу. М., 1900. С. 9, 55; Семеновский В. О. Заметки о Евреинове // Театральная жизнь. 1989. № 21. С. 23; Серова С. А. Пекинская музы-

кальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.). М., 1970. С. 33–40; С-ка. Актеры и актрисы Французского театра // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / Под ред. А. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 14–26; Театрал: Карманная книжка для любителей театра. СПб., 1853. С. 26–39; Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911. С. 197–198; Barba E., Savarese N. A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer. L., 1991. P. 242.

См. также:

Актер-эксцентрик (II), Арлекин, Артисто-роль, Артист-фантазист, Белый клоун, Благородный отец / Благородная мать, Бонвиван, «Веселая персона», Вестник, Влюбленный / Влюбленная, Гансвурст, Герой / Героиня, Гран-дам, Гран-кокетт, Грасьосо, Грим (II), Данные актера, Дзанни, Инженю, Кабуки, Коломбина, Комик, Комик-буфф, Комическая старуха, Лации, Маска, Маски комедии дель арте, Наперсник / Наперсница, Неврастеник, Неизвестный, Неприкаянный, Панталоне, Паяц, Премьер / Примадонна, Проказник / Проказница, Пролог (II), Простак, Протагонист, Пьеро, Рассказчик, Резонер, Рыжий клоун, Скапен, Скарамуш, Социальная маска, Субретка, Театр Но, Типаж, Типология актеров, Травести, Трагик, Фат, Характерная роль, Характерность, Характерный актер, Штампы актерские, Шут.

Аполлонийское и дионисийское

Калька с нем. das Apollinische und das Dionysische.

Англ.: Apollonian and Dionysiac.

Φp.: apollinien et dionysiaque.

Категории, обозначающие два диалектически взаимосвязанных начала искусства.

Аполлонийское (варианты: аполлоническое, аполлоновское, аполлонизм) — от имени бога Аполлона (греч. Άπόλλων) в древнегреческой мифологии. Аполлон обладает множеством разнообразных функций: социальных и эстетических. Бог искусства, гармонии, солнечного света, музыки, пения. Аполлона называют Мусагетом — покровителем муз. Аполлонийское — категория, определяющая гармоничное, формообразующее, организующее начало в искусстве, выраженное пластическими, внешними, зримыми образами.

Дионисийское (варианты и производные: дионисическое, дионисовское, дионисово, дионисизм, дионисийство, прадионисийство) — от имени бога Диониса (греч. Δ ιόνυσος) в древнегреческой мифологии, бога виноградарства, виноделия, земледелия, стихийных

творящих сил земли, веселья и радости. Дионисийское — категория, определяющая стихийное, экстатическое, музыкальное начало допластических образов. Во времена вакхических шествий с экстатически-эмоциональной музыкой, оргиастическими песнями и плясками происходило освобождение человеческого существа от всех сдерживающих оков культуры и цивилизации. Бурное, самозабвенное искусство Диониса прямо противоположно гармоническому, размеренному искусству Аполлона. После того как Дионис вощел в число двенадцати олимпийских богов и стал почитаться наряду с Аполлоном, в его честь стали устраиваться культовые празднества (в Аттике — Дионисии), названные трагедией (греч. трауфібіа, дословно «песнь о козле» или «песнь козлов», т. е. козлоногих сатиров, сопровождавших Диониса). Из обрядов, посвященных Дионису, родилась древнегреческая трагедия. Диониса называют Мельпоменом (от греч. — µєдлеїф — славить пением и пляской).

Термины а. и д. ввел Ф. Ницше в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), обозначив ими два противоположных по происхождению и целям глубинных стремления. Ницше раскрывал а. и д. начала через аналогию с художественными мирами «сновидения» и «опьянения». <u>Иллюзия</u> видений является предпосылкой аполлонийских искусств. Состояние в иллюзии имеет некие рамки, сохраняющие чувство меры в нем, дабы оно не приняло вид грубой действительности. Иллюзия, в соответствии с «солнечной» характеристикой Аполлона, несет красоту и радость, даже когда ее образы полны гнева и печали.

Сущности д., по Ницше, аналогично состояние «опьянения»: при подъеме дионисийских чувствований субъективное исчезает до полного самозабвения. Подобной силой были охвачены вакхические хоры греков. Под воздействием дионисийских чар возникает единство человека с общностью и человека с природой. В пении и пляске человек оказывается сочленом более высокой общины, его экстатическое вдохновение вмещает в себя художественную мощь всей природы. Соединение а. и д., по Ницше, происходит только в древнегреческой трагедии. В искусстве других эпох главенствующим оказывается одно из двух начал. Взаимодействие, объединяющее два противоборствующих стремления, представляет собой воплощение музыкально-хаотической сущности (д. начало) в символических, зримых, пластических образах (а. начало). Согласно

Ницше трагедия возникла из <u>трагического</u> хора и первоначально была хором, т. к. в Древней Греции <u>хор</u> являлся единственной реальностью в трагедии, а <u>сцена</u> с происходящим на ней <u>действием</u> задумывалась как «видение», которое и порождал хор посредством звуков, слова, символики пляски. Следовательно, греческая трагедия представляет собой дионисийский хор, разряжающийся аполлонийским миром образов. Соответственно, аполлонийское воплощение дионисийских сущностей и есть драма.

Партии хора трагедии являются «материнским лоном» всего представляемого сценического видения, его первоосновой, которая своими разряжениями и создает зримые образы (сновидение). Позднее картина, возникающая исключительно в воображении, сменяется на реальное представление, с конкретным трагическим героем на сцене рождается драма в более узком смысле. При этом все сценическое действо должно было восприниматься как результат услышанной музыки, а герой мог только помочь этому восприятию. Так разноприродные стремления а. и д. связывались в диалектическую двойственность, в которой рождалось произведение искусства — аттическая трагедия. В возрождении взаимодействующей двойственности стремлений Ницше видел назначение грядущего трагического театра, предвестником которого в 1870-е гг. он считал музыкальные драмы Р. Вагнера.

После Ницше терминология **а. и** д. входит в философский и искусствоведческий, в том числе театроведческий, инструментарий. Русский философ и эстетик XX в. А. Ф. Лосев считал идею двойственности **а.-д.** таким художественным опытом, который обязательно должен быть введен в научную эстетику. Сам Лосев использовал термины **а. и** д. в трудах об античном искусстве, в частности, в дипломном сочинении «О мироощущении Эсхила» и в исследованиях о музыкальном творчестве разных эпох.

Категории а. и д. становятся предметом осмысления в эстетике <u>театра</u> кон. XIX — нач. XX вв. Особенно активно проблемой соотношения а. и д. в театральном искусстве занимались символисты (В. И. Иванов, В. Я. Брюсов, А. А. Блок, В. Э. Мейерхольд). Иванов в статье «Границы искусства» переносит ницшевскую формулу связи а. и д. из сферы аттической трагедии в общехудожественное пространство. Мейерхольд, воспринявший идею Иванова о стремлении проникнуть за внешнюю маску и действие с целью выявления внутренней сущности, утверждает, что отказ от внешнего ради внутреннего необходим «для того, чтобы опьянить зрителя дионисическим хмелем вечной жертвы», и что театр должен перестать быть только зрелищем.

А. Р. Кугель в книге «Театральные портреты» использовал термины а. и д. в качестве метафоры для определения вдохновенно-стихийной экстатической сущности художника. Выразителем «дионисовского» в искусстве Кугель считал П. С. Мочалова, называя его натурой «вакхической», «оргиастической», «стремящейся к экстазу». Также в метафорической форме понятие д. уже в сер. ХХ в. применял английский теоретик драмы Э. Бентли, называя Р. Вагнера, Г. Ибсена, Б. Шоу и А. Стриндберга «дионисийскими гениями».

Д. Д. Кумукова

Литература:

Ярхо В. Н. Дионисии // ТЭ. Т. 2. Стлб. 445—446; Аполлоновское и дионисийское // Пави. С. 24—25; Лосев А. Ф. Дионис // Мифологический словарь. М., 1990. С. 189—190; Аполлон // Словарь античности / Сост. Й. Ирмшер, Р. Йона. М., 1994. С. 41; Дионис // Словарь античности / Сост. Й. Ирмшер, Р. Йона. М., 1994. С. 184—185; Дионисии // Словарь античности / Сост. Й. Ирмшер, Р. Йона. М., 1994. С. 185.

Браун Н. О. Дионис в 1990 году // Иностранная литература. 1995. № 1. С. 231-239; Бруксон Я. Б. Театр Мейерхольда. Л.; М., 1925. С. 13-16, 36-38; Иванов В. И. Дионис и прадионисийство // Иванов В. И. Дионис и прадионисийство: Сб. СПб., 1994. С. 9-292; Иванов В. И. Ницше и Дионис // Иванов В. И. Дионис и прадионисийство: Сб. СПб., 1994. С. 309-320; Иванов В. И. Спорады // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 76-77, 81-83; Иванов В. И. Существо трагедии // Иванов В. И. Дионис и прадионисийство: Сб. СПб., 1994. С. 295-306; Иванов В. И. Эллинство и варварство // Иванов В. И. Дионис и прадионисийство: Сб. СПб., 1994. С. 339-340; Кугель А. Р. П. С. Мочалов // Кугель. С. 88-89; Лосев А. Ф. Два мироощущения // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 623-636; Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 210-211, 247; Лосев А. Ф. О мироощущении Эсхила // *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 782-880; *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 27–33; Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 313-320; Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд. Ч. 1. С. 139; Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 48-157; Уварова И. П. Мейерхольд и Дионис // Мейерхольд: Режиссура в перспективе века: Материалы симпозиума критиков и историков театра. М., 2001. С. 232–242; *Bentley E.* The playwright as thinker. A study of drama in modern times. San-Diego; N.-Y.; L., 1995; *Davidson P.* The poetic imagination of Vyacheslav Yvanov: A russian symbolist's perception of Dante. Cambridge Un., 1989; *Vogel M.* Apollinisch und Dionysisch. Regensburg, 1966.

См. также:

<u>Актер «нутра», Аффект, Дионисово действо, Пафос, Соборное дей-</u> <u>ство, Экстатическое</u>.

Артисто-роль

Результат творчества в <u>театре переживания</u>, его субъект и объект. Термин К. С. Станиславского, настаивавшего на органическом рождении «живого создания» в процессе освоения <u>артистом роли</u> («дух от духа», «плоть от плоти роли и артиста»).

Согласно <u>Системе Станиславского артист</u> с помощью <u>психотехники</u> взращивает и воспитывает в себе элементы, подходящие и необходимые для создаваемого <u>сиенического образа</u>: ведь «талантливая роль человечна, как и мы сами, а человек человека чует». Слияние с образом до состояния «я есмь», когда <u>актер</u> не знает, «где я, а где роль», дает актеру творческое счастье, свободу, ощущение неисчерпаемости образа. Человек-артист и человеко-роль не разделены в едином феномене полного, по Станиславскому, <u>перевоплощения</u> — «а.-р.» (или, как он иногда говорил, «человеко-артисто-роли»). Ощущение себя в роли и роли в себе — знак такого полного <u>перевоплощения</u>, состоявшегося рождения «а.-р.».

Н. А. Таршис

Литература:

Станиславский К. С. Искусство переживания // Станиславский. Т. 6. С. 87; Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 191, 343—347; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 271, 294, 386.

См. также:

«Если бы...», Образ сценический (I), Перевоплощение, Переживание, Психотехника, Система Станиславского.

Ассоциативный монтаж

• Тип внутрисценической связи, при которой составляющие отдельных <u>образов</u> или <u>образа спектакля</u> в целом соединяются

на основе ассоциации, т. е. «свободного», вне причинно-следственной логики, сопряжения их по сходству, смежности или противоположности.

Хотя понятие а. м. возникло лишь в 1920-х гг. (одновременно в киноведении и в <u>театроведении</u> в связи с практикой кино и <u>театра</u>), сам этот способ организации художественного материала является фундаментальным принципом для всех родов искусства.

Одно из коренных свойств художественного образа — его неполная определенность, полуявленность, — будучи источником многозначности его истолкований приводит к тому, что в процессе актуализации образа воспринимающий формирует ассоциативные поля.

Но кроме этой внутренне присущей любому художественному образу способности к рождению ассоциаций, существует специфический тип образности, определяемый конструктивными особенностями произведения. Имеются в виду художественные образы, создаваемые с помощью а. м.

П. П. Громов, опираясь на мейерхольдовский термин «<u>театр</u> <u>синтезов</u>», назвал этот тип образности <u>синтетическим</u> в отличие от <u>аналитического</u>. Части в синтетической конструкции выступают как относительно самостоятельные единицы, независимость частей исключает их иерархию, составляющие параллельно ведут свои партии, образуя целое.

Ассоциативная связь элементов в сознании и чувствах воспринимающего, по выражению С. М. Эйзенштейна, дает не «сумму» художественных смыслов, как при восприятии их отдельно, один за другим: здесь возникает их «произведение» — новый, третий смысл.

В результате <u>зримель</u> как соавтор обнаруживает ассоциативные связи, восходящие к тем, которые стремился выразить художник.

Реально ассоциативно-монтажная и причинно-следственная логика сосуществуют в искусстве. То одна, то другая, каждая в свой черед, когда требует время, выходит на <u>авансцену</u>, как поэзия и проза. Аналогия существенна. Ассоциативно-монтажный кинематограф не случайно назвали <u>поэтическим</u>, основанием для этого стало типологическое родство преобладающих внутренних связей в фильме и в поэзии. Точно так же П. А. Марков назвал «<u>поэтическими</u>» театры с ассоциативным принципом строения <u>спектакля</u> — театры В. Э. Мейерхольда и Ю. П. Любимова.

А. м. как один из типов внутрисценической связи обнаруживается на протяжении всей истории театра. В XX в. — в эстетике Э.-Г. Крэга, Мейерхольда, Любимова. Под влиянием творчества Мейерхольда последовательной разработкой эстетики монтажа и применением ее в театре, а потом и в кино, занимался Эйзенштейн.

В наше время а. м. как один из приемов вошел в широкий театральный обиход. Однако ведущим принципом, организующим спектакль в целом, он выступает не так уж часто. Вероятно, причины этого следует связывать с редкостью ярко выраженного необходимого типа художественного мышления у режиссеров и с исторической реальностью — насильственным вытеснением подобной тенденции в отечественной культуре в течение десятилетий.

О. Н. Мальцева

Литература:

Монтаж // Пави. С. 193–194; *Ярошевский М. Г.* Ассоциативная психология // Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 42–43.

Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 120–123; Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов П. П. Герой и время. Л., 1961. С. 263–283; Калмановский Е. С. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. Л., 1984. С. 166–170; Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999. С. 25–59; Марков П. А. О Любимове // Марков. Т. 4. С. 571–573; Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков. Т. 2. С. 65–68; Режиссер Мейерхольд. С. 228–229; Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн. Т. 2. С. 271; Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн. Т. 2. 156–188.

См. также:

Аналитический тип сценического образа, Замыкание, Музыкальный реализм, Образ сценический (I), Поэтический театр, Реализованная метафора, Ритм, Синтетический тип сценического образа, Способы организации действия.

Аттракцион

От фр. attraction — притягательная сила (перен.); развлечение; эффектный номер (из лат. attrăho — притягивать, привлекать).

Англ.: attraction.

Нем.: die Attraktion, die Zugnummer, die Sensationsdarbietung; der Knüller (жарг.).

Основанный на использовании специального мастерства или специальной техники законченный в себе номер, призванный спровоцировать особый интерес <u>публики</u>.

Термин возник во 2-й пол. XIX в. в цирковом искусстве для определения номеров, основанных на механических *трюках*. Первым а. считается «Круг смерти» Ш. Нуазетта. Уже к нач. XX в. термин а. использовался в цирке применительно к любому зрелищному номеру, исполнение которого несло на себе определенную долю сенсационности. Такое значение термин сохраняет в цирковом искусстве и по сегодняшний день — свои а. демонстрируют иллюзионисты, акробаты и даже дрессировщики (включение в один номер животных, в дикой природе враждебно друг к другу настроенных, напр., слонов и тигров, уже является а.).

На рубеже XIX и XX вв. идея а. вместе с некоторыми цирковыми жанрами (эксцентрикой, партерной акробатикой, иллюзионизмом) была заимствована театрами малых форм — варьете, мюзик-холлами и т. п. Почву для использования а. в драматическом театре подготовили футуристы: в первую очередь Ф.-Т. Маринетти в манифесте «Music Hall». Окончательно а. был введен в теорию и практику театра С. М. Эйзенштейном, разработавшим в 1923 г. собственную концепцию «монтажа аттракционов». Эйзенштейн предложил переосмыслить саму сущность а., перенеся акцент с сенсационности и зрелишности на воздействие, оказываемое театральным элементом или приемом на зрителя. Идеей Эйзенштейна было «распаять» законченную и самодостаточную структуру циркового а., преодолеть его номерную природу и получить т. о. возможность включить а. в структуру спектакля не вставным трюком, но элементом, связанным со всеми основными частями спектакля на всех значимых уровнях. Отчасти такого результата он достиг в спектакле «Мудрец», где сцепленные между собой а. в полном согласии с задачами спектакля целенаправленно воздействовали на зрительское подсознание.

Современная Эйзенштейну театральная практика, восприняв а. как допустимый на драматической <u>сиене прием</u>, по сути отказалась от предложенного понимания его как элемента воздействующего. В представлении большинства теоретиков и практиков театра а. был сценой спектакля со своей законченной внутренней <u>драматургией</u>,

базирующейся на неожиданности и зрелищности. Многие шедевры 1920-х гг. явно тяготели к использованию такого приема («гигантские шаги» в «Лесе» В. Э. Мейерхольда, 1924). Но ни в те годы, ни позже идея а. далее не разрабатывалась, термин оставался маргинальным по отношению к основному понятийному аппарату театра.

В период борьбы с формализмом — с нач. 1930-х гг. — идея а. на театре была признана враждебной советскому искусству, в связи с чем термин более не использовался. Он был возвращен в театроведческий обиход независимо друг от друга историками театра А. В. Февральским и К. Л. Рудницким лишь во 2-й пол. 1960-х гг. С того же времени наблюдается тенденция использовать его для описания современного театрального процесса. Но не до конца преодоленная цирковая природа а. и как явления, и как понятия тормозит осознание его собственно театральной специфики.

Современная критическая мысль в общих чертах описывает а. сенсационной зрелищностью и законченностью вставного номера. При таких, чисто визуальных, параметрах использование а. усматривается в спектаклях столь различных режиссеров, как Л. А. Додин, М. А. Захаров, Ю. П. Любимов, — явное свидетельство того, что это понимание термина не включает в себя значение и функцию а. в структуре драматического спектакля, его связи с другими элементами постановки.

А. В. Сергеев

Литература:

 $\mathit{Muxaйлов}\, \mathcal{I}.\,\, \mathit{\Gamma}.\,\,$ Аттракцион // ТЭ. Т. 1. Стлб. 335; Аттракцион // Цирк: Маленькая энциклопедия. М., 1979. С. 48.

Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 22; Козинцев Г. М. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве // Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т. 3. С. 139; Режиссер Мейерхольд. С. 228—229, 277; Сергеев А. В. Театр — цирк — кино: один из путей театрального авангарда 1920-х годов // Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 37—38; Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 225, 229; Февральский А. В. С. М. Эйзенштейн в театре // Вопросы театра. М., 1967. С. 89—95; Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн. Т. 2. С. 270—271.

См. также:

Монтаж аттракционов, Трюк, Эксцентризм.

Аффективная память

Способность восстановить эмоционально пережитую ситуацию, пережить вновь и вновь с неослабевающей силой некогда испытанное чувство; существенная и характерная черта актерской профессии. По К. С. Станиславскому, один из элементов сценического самочувствия, наряду с чувством правды, кругом внимания и объектом внимания.

Термин взят Станиславским из одноименной работы французского психолога Т. Рибо (1899), затем был заменен им на выражение «эмоциональная память». Эмоциональный материал роли, по Станиславскому, складывается из чувствований, реально пережитых актером: «Нет такого действия и положения, которых нельзя было бы оправдать своими жизненными эмоциональными воспоминаниями». Актер должен широко ими пользоваться: уметь превращать сочувствие в чувство — свои ощущения свидетеля в более яркие чувства участника события. Здесь и ответ оппонентам Системы, настаивавшим на несопоставимости эмоциональных масштабов личности исполнителя и классических образов драмы. Нигде не говорится о тождественности жизненных переживаний актера и эмоционального плана роли. Эмоциональная, а. п. нужна артисту для свободного зарождения чувствований и для создания «истины страстей»; она должна постоянно пополняться пережитыми чувствами. При этом актер должен «суметь понять, что вызвало аффективную жизнь, и, поняв, получить возможность пользоваться ею» (М. Чехов).

Возобновление, осознанная повторность эмоциональных состояний зависят от активности аффективной (эмоциональной) памяти, которая стимулируется средствами <u>психотехники</u> — верой в <u>предлагаемые обстоятельства</u>, различными «<u>манками</u>», провоцирующими чувство. Навыки активизации а. п. приобретаются в соответствующем <u>актерском тренинге</u>.

Н. А. Таршис

Литература:

Брустин Р. Идея художественного театра в Америке // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 1999. С. 55; Рибо Т. Аффективная память. СПб., 1899. 50 с.; Станиславский К. С. Искусство актера и режиссера // Станиславский. Т. 6. С. 280–281; Станиславский К. С. Искусство переживания // Станиславский. Т. 6. С. 81–82; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 345, 494;

Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский. Т. 3. С. 349; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе п ереживания // Станиславский. Т. 2. С. 276—318; Чехов М. А. О Системе Станиславского // Чехов. Т. 2. С. 37; Юрьев С. А. Несколько мыслей о сценическом искусстве. М., 1888. С. 71.

См. также:

<u>Манок, Психотехника, Рефлекторная возбудимость, Система Станиславского.</u>

CTRUE B TYSCINO - CROW OUT HICHER CREMICTED A CORRESULATION OF THE STREET

моге вой живитиму иммению пережинать порежим тумите постоя вижной

Искусство переживания // Станисланский, Т. б. С. 31-82; Станиван-

Б

Балаган

От перс. balahanä — балкон.

I. Англ.: show-booth.

Нем.: die Schaubude.

Φp.: barbacane, tréteaux.

Шатер, временное сооружение с крышей из брезента или мешковины для <u>театральных представлений</u> на народных гуляниях и ярмарках.

II. Hem.: die Schaubude, das Jahrmarktstheater, die Vorstellung in der Schaubude, das Volksstück, die Posse.

Φp.: théâtre de la faire.

Тип традиционного городского народного театра.

Ярмарочные б. с акробатами и дрессированными животными, фокусниками и канатными плясунами, шарлатанами и комическими актерами известны в Европе с XVI в. Кульминацией развития городского народного театра была итальянская комедия дель арте, она и определила дальнейшее развитие балаганного театра в странах Европы. В XVII в. французские театры-балаганы завладели репертуа-<u>ром</u> комедии дель арте, ярмарочные комедианты выступали под именами и в костюмах Панталоне, Арлекина и др. персонажей комедии масок, разыгрывали фарсы, лации, пантомимы-пародии, пьесы-монологи и пьесы в надписях, арлекинады, феерии, комические оперы и комедии-водевили, шутовские сценки-парады, завлекавшие зрителей в б. Актерское искусство этого *театра* достигло исключительного мастерства и конкурировало с профессиональным уровнем Комеди Франсез. Ярмарочные комедианты Табарен, Готье-Гаргиль, Тюрлюпен и Гро-Гильом стали своеобразными театральными учителями Ж.-Б. Мольера. В XVIII в. ярмарочные театры Европы по-прежнему сохраняли связь с цирковым и эстрадным искусством, в XIX в. трансформировались в бульварные театры, кабаре, мюзик-холлы и варьете.

В России театры-балаганы появились в 1-й пол. XVIII в. в русле развития городского демократического театра. Их репертуар был тесно связан с традицией устной народной драмы и скоморошьего «глума». Здесь шли «Лодка», «Царь Максимилиан» и кукольная комедия «Петрушка», лубочные <u>инсиенировки</u> рыцарских романов («акты», «гисторические комедии») и гаерские <u>интермедии</u>.

Для гаерских интермедий использовалась <u>сцена</u>-эстрада, с <u>занавесом</u> и ширмами, но без <u>декораций</u>, кулис и задника. Для исполнения «гисторических комедий» с большим числом <u>действующих лиц</u> и постоянной переброской <u>действия</u> в различные экзотические местности <u>сцена</u> украшалась писаными задниками и делилась на две неравные части с большим и малым <u>занавесами</u> для быстрой смены <u>сценического оформления</u>. Руководитель <u>труппы</u> театра-балагана, подобно капокомико итальянской комедии, сочетал обязанности антрепренера, <u>постановщика</u> и <u>драматурга</u>.

В XIX в. балаганные представления показывались на народных гуляниях в Масленую и Пасхальную недели в Петербурге и Москве, на больших ярмарках в провинциальных городах. В репертуар б. второй половины века входили арлекинады и фарсы, инсценировки обрядов, былин, сказок и лубочных картинок. Популярны были батальные пьесы и пантомимы на военно-исторические сюжеты, исторические мелодрамы. Пышность постановки, различные эффекты (полеты, провалы, превращения, восходы и закаты, гром с молнией), хоры и танцы многолюдных массовых сцен, яркость и поразительная роскошь зрелища стали условием балаганного представления. Труппа большого б. состояла из любителей и профессиональных актеров частных сцен и клубов (имена актеров в программке, как правило, не указывались). К кон. XIX в. у театров-балаганов появились названия: «Развлечение и польза», «Просвещение и забава» и т. п. — б. вооружались целью наставлять простонародье. Вместе с Арлекином, Громобоем, Ильей Муромцем и Бовой-королевичем на сцену балаганных театров выходили герои поэм и повестей А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя и др. мизя 1-алоб двораба і вторицевыми за інворамий, каз

Карнавально-балаганное начало господствовало в самом площадном пространстве народных гуляний с его актерами-зазывалами, раешником, Петрушкой, куплетистами, клоунами, фокусниками и «балаганными дедами» (наследниками скоморохов, Арлекинов и <u>гаеров</u>).

В русской театральной теории и критике выражение «б.» уже с сер. XIX в. служило нарицательным обозначением определенной театральной эстетики т. н. «низких жанров». Впервые значимость б. для создания образцов высокого искусства отметил П. В. Анненков, в 1860 г. написавший о проявлениях эстетики б. в творчестве В. Шекспира, Ж.-Б. Мольера, П. Бомарше, Н. В. Гоголя, А. С. Грибоедова.

В нач. ХХ в. феномен русского б. вдохновлял художников модерна. Эпоху в балете составил «Петрушка» И. Ф. Стравинского в постановке М. М. Фокина с В. Ф. Нижинским в заглавной роли. Б. и балаганное начало были включены в сферу интересов профессионального искусства русскими символистами. Для них б. воплощал в себе своеобразную модель мира: здесь все являлось не тем, за что себя выдавало, и одновременно было способно будить в человеке высокие чувства и помогать ему прозревать Истину. Игровая стихия б., его низовое происхождение коррелировали со свойственным символизму гротескным мировидением, б. выглядел едва ли не идеальной средой для проведения приема иронического остранения. Однако в системе символизма б. переставал быть простонародным театром, он откровенно эстетизировался, приобретая черты условно-игрового пространства. «Балаганчик» А. А. Блока в постановке В. Э. Мейерхольда (1907) стал кульминацией символистского толкования б. Одновременно этот спектакль заложил основания для дальнейшего развития идей балаганного начала. Если символисты видели в б., в первую очередь, специфическое пространство, не полностью принадлежащее реальному миру, то в последующие годы традиционалистских исканий б. стал источником истинной театральности, не скрывающей своей игровой природы. Не случайно своеобразный манифест традиционализма — статья 1912 г. — так и был озаглавлен Мейерхольдом: «Балаган». Теперь б. предстал квинтэссенцией чистой театральности, идеалом театрального представления. Не порывая с символистским толкованием б., Мейерхольд утверждал культ каботинажа, противопоставляя его альтернативной б. и тоже символистской концепции театра, ориентированной на мистериальное действо и религиозный обряд. Режиссер остался верен обнаруженному в б. гротеску, увидев в нем синтетический, а не аналитический художественный метод. Т. о., именно размышления о балаганном оказываются в основании утвердившегося только в 1920-е гг. театра синтезов и далее — театра поэтического типа в целом.

В той же статье Мейерхольд приблизился и к новому пониманию сущности театрального представления. **Б.** подсказал ему «первоэлементы театра»: маска, жест, движение и интрига.

Апологетика б. в традиционализме закономерно привела к реконструктивистским тенденциям. Так, Н. М. Фореггер одно из первых своих театральных предприятий назвал «Московский балаган» (1919), а позднее в Мастфоре культивировал форму парада, заимствованную из балаганного представления. Театральной практике Фореггера предшествовали его научные штудии, оформленные в статье «Про Табарена-шарлатана и шарлатанов». Статья была посвящена реконструкции средневекового балаганного представления.

Традиционалистский ретроспективизм по отношению к б. компенсировался сохранением и развитием символистских идей. Примером тому может служить книга Г. К. Крыжицкого с пафосным названием «Философский балаган» (1922), предлагающая по сути скрестить две символистские концепции: «Современный театр утратил оба элемента, из которых слагается всякий подлинный Театр: Балаган и Мистерию».

Однако постепенно эстетическая привлекательность б. для деятелей русского театра начала ослабевать, что было вызвано преодолением традиционалистского влияния. Традиционализм, как в свое время символизм, идеализировал б., что не встречало «сопротивления материала»: подлинный, настоящий б. остался в прошлом, и сравнение традиционалистских построений с балаганными реалиями было возможно только теоретическое. Живой, непосредственной связи б. с современным профессиональным театром не существовало. Потому послереволюционный левый театр, театр футуристического толка, не стал вглядываться вглубь веков и в поисках балаганного начала обратился к мюзик-холлу, театру-кабаре и цирку (благо этот ход был подсказан еще в статье Мейерхольда 1912 г.). При этом очень быстро стало понятно, что <u>театры малых форм</u> далеко и безвозвратно ущли от искусства б. и могут быть интересны современному театру совсем другими своими качествами: динамикой действия,

монтажом, самобытной актерской техникой, новой урбанистической образностью.

В 1930-е гг. центр интереса к б. переместился в Европу. В послевоенном театре балаганные мотивы и образы получили развитие в творчестве Ж. Л. Барро, Марселя Марсо, Дж. Стрелера и др.

Решительную роль в укреплении эстетического престижа **б**. сыграли фильмы Ф. Феллини. Они оказали мощное влияние не только на образность и язык кинематографа, но и вдохнули новое лирическое содержание в известные балаганные темы и метафоры, тем самым предопределив новое качество бытования идей **б**. в культуре и в театре в частности.

Е. А. Кухта А. В. Сергеев

Литература:

Дмитриев Ю. Я. Балаган // ТЭ. Т. 1. Стлб. 380.

Алексеев-Яковлев А. Я. Русские народные гуляния. Л.; М., 1948. С. 45-114; Анненков П. В. «Гроза» Островского и критическая буря. Ответ критику «Грозы» в журнале «Наше время» // Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике. Л., 1990. С. 124-127; Блок А. А. Письмо В. Э. Мейерхольду 22 декабря 1906 г. // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1983. Т. 6. С. 108; Брагинская Н. В. «Театр изображений»: О неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство: Материалы научной конференции. М., 1979. С. 37 – 38; Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов. С. 77-95; Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII начала XX века. Л., 1980. С. 55-56; История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. С. Мокульского: [В 8 т.]. М., 1957. Т. 2. С. 282; История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 1. С. 126; Каллаш В. В. Сумароков и балаганный гаер // Литературный вестник. 1901. Т. И. Кн. 6. С. 134; Лейферт А. В. Балаганы. Пг., 1922. 74 с.; Марков П. А. Московская театральная жизнь в 1923–1924 годах // Марков. Т. 3. C. 159; Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 207-229; Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1988. С. 127-158, 159-198; Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970. С. 281, 305; Режиссер Мейерхольд. С. 89-90, 274-277, 316, 319.

См. также:

<u>Арлекинада, Буффонада, Гаер, Зрелище, Каботинаж, Народный театр, Романтическая ирония в театре, Театральность, Ярмарочный театр.</u>

Барельефная сцена

От фр. bas-relief — буквально «низкий рельеф», не слишком выступающий из плоской поверхности; термин, обычно используемый применительно к скульптуре.

Нем.: die Reliefbühne.

Вар.: рельефная сцена, «рельеф-сцена».

Особая зона <u>сценического пространства</u>, расположенная на <u>просцениуме</u> или на переднем плане <u>сцены-коробки</u>, вблизи не только материальной, но и метафизической границы между <u>сценой</u> и зрительным залом. За этим термином стоит понятие, которое само по себе является достаточно сложным и многозначным и к тому же связано с целой группой фундаментальных театральных проблем: взаимоотношениями <u>актера</u> и <u>сценической среды</u>; взаимоотношениями сценического пространства и развивающегося драматического <u>действия</u>; взаимоотношениями сцены и зала, реализацией театральной образной системы в момент восприятия ее зрителем.

Понятие «рельефная сцена» было введено в театральную теорию и практику в кон. 1900-х гг. немецким режиссером Г. Фуксом, подхвачено и развито В. Э. Мейерхольдом; но о раскрытии драматического действия через цепь сменяющих друг друга «барельефов» говорил еще И.-В. Гете.

Сравнительно короткая жизнь термина (кон. 1900-х — 1910-е гг.) может быть объяснена, с одной стороны, именно обилием и многообразием вкладываемых в него смыслов — каждый из них требует своего термина. А с другой — чрезмерно конкретной лексической привязкой к определенному сценическому решению (несмотря на то, что Фукс оговаривался: «"Рельефная сцена" понятие не техническое, а стилистическое», «и при другом конструировании пространства можно достигнуть такого же художественного впечатления»).

Не став общепризнанной и просуществовав недолго, «рельефная сцена» оказала огромное влияние на театральную практику и стимулировала осмысление основополагающих сценических законов, предвосхитив многие понятия, на первый взгляд, с ней впрямую не связанные. Можно сопоставить идеи мейерхольдовской биомеханики с высказыванием Фукса о «рельефной сцене»: «на грани сцены, у занавеса» драма «из ритмических движений тела превращается в ритмическое движение духовного характера». «Поэтому просцени-

ум является самой важной архитектонической частью <u>театра</u>. Он выдвигает то пространство, где совершается таинство преображения хаоса людей, вещей, шумов, тонов, света и тени в нечто духовно единое». Говоря о стоящей перед режиссером задаче, «чтобы актеров, соединенных общей "ситуацией", связать и общею плоскостью в пространстве», — «иначе "ситуация" не будет понятна, не будет действовать на зрителя», Фукс приближается к понятию сценической среды, утвердившемуся только в 1960-е гг. А ведя речь о «конструировании того пространства, которое объемлет и драму, и зрителя», он подходит к проблеме, позднее разработанной П. Г. Богатыревым. «В театре следует различать <u>диалог сценический</u>, т. е. диалог, который ведут между собой отдельные <u>действующие лица</u>, и <u>диалог театральный</u>, т. е. диалог между актером и <u>публикой</u>. Эти два типа диалогов тесно и структурально между собой связаны».

Мейерхольд вкладывал в этот термин смысл, позднее эволюционировавший в самостоятельные понятия вещественное оформление спектакля, станок (прибор) для игры актера. В своей книге «О театре», вышедшей в 1912 г., он писал: «Под рельефами подразумеваются пратикабли в широком смысле (дословный перевод французского "praticable" и немецкого "praktikabel" — годный к употреблению)». Они не служат одним лишь живописным, декоративным целям: «Пратикабли-рельефы — это те части материала, дополнительного к декорациям, которые не иллюзорны для глаз зрителя, но овеществлены».

А. П. Варламова

Литература:

Гвоздев А. А. Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 23; Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре // Мейерхольд. Ч. 1. С. 152–156; Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд. Ч. 1. С. 252; Фукс Г. Мюнхенский Художественный театр // Аподлон. 1909. № 2. С. 49–50; Фукс Г. Принципы Мюнхенского Театра художников // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. IV. С. 176–179; Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911. С. 121–138, 204–210.

См. также:

Авансцена, <u>Биомеханика</u>, <u>Вещественное оформление спектакля</u>, <u>Двухи трехмерность</u> сценического оформления, <u>Диалог сценический</u>, <u>Диалог театральный</u>, <u>Конструктивизм</u>, <u>Неподвижный театр</u>, <u>Пространство сценическое</u>, <u>Просцениум</u>, <u>Среда сценическая</u>, <u>Станок сценический</u>.

Биомеханика

От греч. β іоς — жизнь + μ ηχανική — наука о законах механического движения тел и причинах его возникновения.

Англ.: biomechanics.

Фр: bio-mécanique.

Hем.: die Bio-mechanik; szenisches Bewegungstraining.

Концепция актерского творчества; метод *игры актера*. Производные понятия — биомеханичный, биомеханичность.

Термин появился в 1921 г. в документах Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда, вскоре преобразованной в Государственные Высшие режиссерские мастерские при Театре им. Вс. Мейерхольда (Москва). Суть концепции б. в теории В. Э. Мейерхольда опирается на опыт актерского искусства разных исторических эпох и типов *театра* (средневекового японского и китайского, европейского площадного, комедии дель арте, классического испанского, русской актерской школы XVIII—XIX вв. и др.), что нашло отражение в экспериментах Студии на Бородинской (Петербург, 1914—1917), предшествовавших появлению б. как метода.

Б. называлась и основная дисциплина, преподаваемая в Мастерских при Театре им. Вс. Мейерхольда (вплоть до их закрытия в 1938 г.), где актеры и <u>режиссеры</u> овладевали биомеханической системой <u>игры</u>.

Б. связана также с открытиями в области психологии 1-й четв. XX в., в частности — с концепциями «потока сознания» и физиологической природы эмоций, выдвинутыми американским ученым У. Джеймсом.

Б. предполагает сознательность актерского творчества, контроль актера над своими физическими и психическими <u>действиями</u> до, во время и после их совершения; сознательное построение <u>сиенического образа</u> на основе технического овладения различными элементами игры. Актер, воспитанный по законам **б.**, обретает такое мышление, такую рефлекторную зависимость своих выразительных возможностей от физического, <u>пластического</u>, ритмического <u>рисунка</u> действия, что может управлять ими сознательно. Психофизическое понимание актерского творчества в **б.** предполагает взаимное влияние разных уровней творческого процесса.

Б. организует эмоциональный ряд *роли* с помощью сознательной технической подготовки и художественного оформления, при этом природа эмоций играющего роль актера не идентифицируется с предполагаемыми «переживаниями» персонажа; на протяжении роли возможны и зоны полного соответствия их, и зоны расхождения, противопоставления. Б. служит эмоциональному ряду игры как части творческого процесса. Эмоции актера определяются его осознанием задания и пластическим состоянием: «Положение нашего тела в пространстве влияет на все, что мы называем эмоцией, интонацией в произносимой фразе, точно есть какой-то толчок в мозг» (Мейерхольд). Речь, в свою очередь, — результат пластического и эмоционального действия. Б. включает в себя систему объективных законов выразительности речи. Мелодика, скорость, ритм, акценты, тембр, динамические оттенки, *паузы*, плавный (слитный, легато) и прерывистый (стаккато) способы — это измерения выразительности речи, которыми актер овладевает, технически строя речевую партитуру. Ритмическая организация роли как основа действия, как фундамент его целесообразности и выразительности кардинальный аспект биомеханической системы. Именно с этим связано то, что б. выявляет музыкальные законы актерской игры партитурную структуру, невербальную выразительность, свободу от житейской конкретности.

Законы б., с точки зрения Мейерхольда и его единомышленников, соотносятся с актерским творчеством на уровне его природы, независимо от различных творческих методов и эпох. Однако сознательное использование этих законов при воспитании актера и в качестве основы его профессиональной работы в театре, как часть режиссерского метода — прерогатива театра Мейерхольда.

Роль, в биомеханическом понимании, делится на последовательно сменяющие друг друга циклы игры, каждый из которых состоит из следующих элементов: намерение, осуществление, реакция.

Биомеханический тренаж (биомеханические упражнения и биомеханические этподы), составляющий педагогическую методику, разрабатывал у актера рефлекторную связь мысли с <u>движением</u>, движения— с эмоцией и речью. Актер готовился к действенному осуществлению замысла на основе развитой рефлекторной взаимозависимости выразительных средств. Биомеханические этюды

представляют собой выполнение определенной партитуры действия, которая учитывает рефлекторные импульсы от одного ее элемента к другому, при взаимообусловленности мысли, движения, эмоции и речи. Отрабатывался сознательный характер игры, умение актера «зеркалить», т. е. зримо представлять себе, как со стороны выглядит его игра. Большое значение придавалось <u>импровизации</u>, понимаемой как способность сознательно вести игру с учетом зрительской реакции, при непрерывном эмоциональном контакте с аудиторией.

В биомеханической школе использовались принципы <u>игры ракурсами</u>, <u>предыгры</u>, <u>игры с вещью</u>.

Биомеханический актер, т. е. актер, сознательно учитывающий законы **б.** в своем творчестве, по существу, — одно из возможных воплощений идеи Э.-Г. Крэга об актере-сверхмарионетке.

В области технологии прослеживаются некоторые аналогии **б.** с методом физических действий К. С. Станиславского. Однако метод Станиславского и **б.** совпадают лишь в пределах технологических моментов.

Б. глубоко связана с конструктивистским пониманием театра: лишь в действии рождается содержательный смысл всех <u>элементов</u> спектакля.

В Мастерских и Научно-исследовательской лаборатории при Театре им. Вс. Мейерхольда были созданы многочисленные рабочие документы по ${\bf 6.}$

Н. В. Песочинский

Литература:

Ростоцкий Б. И. Биомеханика // ТЭ. Т. 1. Стлб. 584–585; Биомеханика // Пави. С. 27–28; Bio-mechanics // Cassell. P. 56–57.

Гарин Э. П. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 52; Гвоздев А. А. Игра телом и вещами // Гвоздев. С. 43—48; Гвоздев А. А. «Иль-ба-зай» // Гвоздев. С. 36—38; Ильинский И. В. Сам о себе. М., 1984. С. 224—229; Мейерхольд — Луначарскому // Мейерхольд. Ч. 2. С. 44—46; Мейерхольд В. Э. Актер будущего и биомеханика // Мейерхольд. Ч. 2. С. 486—489; Мейерхольд В. Э. Биомеханика. Курс 1921—1922 // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 38—40; Мейерхольд В. Э. План курса по «Биомеханике» // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 26—28; Песочинский Н. В. Актер в театре Мейерхольда // Актерское искусство. С. 126—151; Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 228—229; Вагьа Е., Savarese N. A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer. L., 1991. P. 156—157; Gordon M.,

Law A. Meyerhold, Eisenstein and biomechanics. McFarland, 1996; Vsevolod Meyerhold. L'attore biomeccanico. Milano, 1993.

См. также:

Акробатика комическая, Актер-эксцентрик (II), В нешний рисунок роли, Голосоведение, Гротеск театральный, Дистанция между актером и образом, Игра с образом, Конструктивизм, Контрольный аппарат актера, Миметизм, Музыкальный реализм, Отношение актер / образ, Пантомическая игра, Переключение, Рефлекторная возбудимость, Сценические функции актера / персонажа, Тренинг актерский, Фразировка.

«Бог из машины»

Калька с лат. Deus ex machina.

Англ., фр.: Deus ex machina.

Нем.: Deus ex machina; äußerliche Lösung.

Драматургический и постановочный <u>прием</u>, один из способов <u>развязки действия</u> вследствие возникновения непредвиденных обстоятельств или неожиданного появления <u>персонажа</u>, во власти которого разрешить сложную <u>коллизию</u>; один из вариантов <u>перипетии</u>.

В переносном смысле — искусственная развязка запутанной \underline{umpuzu} , не вытекающая из логики событий. Выражение «б. и. м.» в XIX—XX вв. часто использовалось рецензентами как ироническое обозначение для любой немотивированной или неправдоподобной развязки $\kappa o n d \rho n u km a$.

В древнегреческой <u>трагедии</u> неожиданные развязки обеспечивало появление божества с помощью специальной подъемной машины (с этим и связано происхождение выражения «б. и. м.»). Внешне немотивированное, это появление символизировало закономерности миропорядка, роль судьбы, рока, божественной предначертанности. Для <u>драматургов</u> данный прием мог служить средством вернуть отходящие от общеизвестных мифологических схем <u>сюжеты пьес</u> в русло традиционного развития событий. Наконец, самоценность этого яркого театрального <u>эффекта</u> также нельзя сбрасывать со счетов (по мнению Ф. Ф. Зелинского, она была осознана уже в античную эпоху).

Внезапные немотивированные развязки нередки в фольклорном театре, комедии дель арте, ярмарочном театре, феериях XVIII—XIX вв., в романтическом театре (где они часто обретают оттенок инфернальности), в классицистском театре. «Б. и. м.» ис-

пользуется и в ироническом ключе, ставящем под сомнение саму веру в чудесное разрешение всех проблем (появление офицера в финале «Тартюфа» Ж.-Б. Мольера).

А. П. Варламова О. Н. Мальцева

Литература:

Deux ex machina // Пави. С. 73; Deux ex machina // Cassell. P. 137; Deux ex machina // Pougin. P. 292.

Белинский В. Г. Статьи о Пушкине (1843—1846). Статья одиннадцатая и последняя // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 575; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 116; Корнель П. Рассуждения о трех единствах — действия, времени и места // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 387; Лосев А. Ф. Строение художественного мироошущения // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 313; Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 337.

См. также:

<u>Действие, Неизвестный, Перипетия, Развязка, Эффекты сценические.</u>

Бонвиван

От фр. bonvivant (bon — добрый, хороший + vivant — живой, резвый, бойкий, подвижный).

В театральном лексиконе — \underline{amnya} , разновидность $\underline{\phi}\underline{ama}$: обаятельный молодой повеса, легкомысленный обольститель, склонный к самолюбованию и грациозному кокетству.

Женский аналог — <u>инженю</u>-кокетт, отчасти — инженю-лирик. Амплуа появилось в XIX в., порожденное <u>жанрами салонной пьесы</u> и <u>водевиля</u>. В <u>мелодраме</u> **б.**, в отличие от классического фата, встречается редко.

В литературоведении к типу б. близок бульвардье (boulevardier) и фланёр (flâneur) — беззаботный молодой горожанин, прогуливающийся в поисках приключений; изображается с долей иронии, а иногда и сарказма.

Генетически б. восходит к пародийному варианту Innamorato (Влюбленного). В широком смысле б. — сильно упрощенная модификация архетипа Дон Жуана (напр., у Ж.-Б. Мольера Дон Жуан выступает как б. в сцене соблазнения Шарлотты и Матюрины).

В сравнении с фатом **б.** менее активен; он преследует исключительно локальные, ситуативные цели, никогда не давая себе труда осмыслить коллизию в целом. Соответственно, он лишен присущих фату элементов резонерства. Из-за свойственной ему безоглядности в поступках **б.** может оказаться в роли жертвы (князь Звездич в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова). **Б.** начисто лишен инфернального оттенка и свойств мелодраматического зподея, иногда встречающихся у фата. Его влияние на развитие событий является неумышленным. Воплощаемое при помощи фигуры **б.** драматическое несовпадение между намерениями и последствиями собственных поступков принадлежит к числу онтологических признаков любого драматического персонажа — у **б.** оно лишь доведено по крайней степени.

Б. свойственны некоторая аффектация и надуманность поз, жестов, интонаций (хотя и не столь ярко выраженные, как у фата, и отчасти искупаемые его эмоциональностью). Дистанция между актером и образом у этого амплуа не бывает подчеркнутой. Элемент остранения свойственен ему в той же мере, что и инженюкокетт — существуя на едва уловимой грани между наигрышем, манерностью и самолюбованием как свойствами персонажа и иронией актера по отношению к своему герою. Блистательное владение сценической формой, точное ощущение стиля и жанра, хорошее чувство ритма, игра с вещью как обязательный компонент роли присущи б. и фату в равной мере.

Один из аналогов европейского б. в восточном театре — шань цзышен («человек с веером в руке») в традиционном китайском театре; это молодой человек с вкрадчивым характером, тонкими чувствами, изящной речью, легко покоряющей женское сердце. Мягкие движения веера — его отличительная пластическая характеристика. В немецкой традиции термином «б.» обозначается другое амплуа — молодой наивный влюбленный.

А. П. Варламова

Литература:

Малютин Я. О. Народный артист Б. А. Горин-Горяинов // Малютин Я. О. Звезды и созвездия. СПб., 1996. С. 75; Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.). М., 1970. С. 35.

См. также:

Арлекин, Влюбленный / Влюбленная, Инженю, Фат.

Бригелла

Итал. Brighella (предположительно от briga — ссора, неприятность). Одна из основных масок комедии дель арте, возникшая в Венеции в XVI в. Обманы и проделки составляли главное ее содержание. Обычно они затевались в интересах молодого господина и его возлюбленной, против старого господина — Панталоне, отца или старика, мешавшего их соединению. Подобно плуту-слуге из комедии Плавта, Б. держал в руках все нити действия, ведя интригу. Он был выходцем из Бергамо и говорил на грубом и забавном диалекте, в котором остроумие сочеталось с простоватостью. Его костомом: белая рубашка с широкими рукавами, похожа на ливрею. Широкие штаны и куртка украшены зелеными позументами на шее, груди, животе, бедрах и рукавах. Мог добавляться плащ такого же цвета. Иногда зеленый заменялся красным. Этот наряд носили все многочисленные модификации маски Б.

Первые полвека существования комедии дель арте функция этой маски вспомогательная, она — одна из десяти. На этом этапе лидировали «благородные» маски: Пюбовники, Тираны, Педанты, Доктора, благородные купцы — Панталоне. По мере того как они вытеснялись «буффонными» (Капитаном и трансформировавшими в комических стариков Доктором и Панталоне), роль Б. возрастала. Вместе со своим партнером Арлекином Б. образовывал неразрывную пару комических слуг — дзанни, противостоявшую паре стариков — Доктору и Панталоне — и составлявших вместе с ними ведущую четверку масок комедии дель арте. Парность персонажей — один из родовых признаков комедии дель арте.

В Б. получила развитие народная маска, существовавшая в «Ludi zanneschi», <u>диалогах</u> и сценках, в которых одна или две пары <u>шутов</u> демонстрировали телесную и словесную ловкость. Пока дзанни выступали на подмостках, не связанные <u>сюжетом</u> и сценарной канвой, они не были непременно слугами. После того как действие усложнилось, — за основу взяли античные комедии, учась у них завершенности и цельности <u>композиции</u>. — маска социально конкретизировалась: Б. стал слугой, обнаружив родственность аналогичным персонажам античных комедий. Вначале представлявший вора, задиру, интригана, он постепенно «успокаивался», пока наконец не стал лакеем, сохранившим любовь к интригам и лжи. Значение дзанни

в комедии дель арте отразилось в одном из ее наименований — «соттей di zanni». В XVIII в., когда выделились «классические» — северный, «венецианский», и южный, «неаполитанский», — квартеты комедии дель арте, роль Б. сформировалась в рамках амплуа первого (умного) дзанни. Б. удержал главенство в паре с Арлекином, в то время как его неаполитанский собрат Ковьелло уступил пальму первенства второму дзанни — Пульчинелле.

Вследствие успеха маски ее нередко вводили в заранее написанные комедии, оставляя текст роли на усмотрение *актера*.

Наиболее полное собрание сценических шуток, <u>лации</u>, **Б.** опубликовано в Венеции в 1787 г. А. Дзаннони.

У К. Гольдони **Б.** всегда готов услужить, привязан к дому, он — верный слуга, но это может быть и удачливый хозяин гостиницы или харчевни. **Б.** — одна из неизменных масок комедии дель арте, вернувших себе «права гражданства» во фьябах К. Гоцци.

Маска **Б.**, как и др. маски, получила развитие во Франции благодаря театру Итальянской Комедии. Французские исполнители маски не носили, но сильно белили лицо. От дзанни тянется нить преемственности к находчивым слугам П. Мариво. Фигаро П. Бомарше — тоже родственник дзанни. Потомков **Б.** можно обнаружить как в европейской, так и в мировой *драматургии*. Имеются они и в России.

Л. С. Овэс

Литература:

Бригелла // ТЭ. Т. 1. Стлб. 700-701; Brighella // Pougin. P. 118.

Гольдони К. Мемуары: В 2 т. Л., 1933. Т. 2. С. 238–240; Гоцуи К. Бесполезные мемуары // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 597, 599; Давыдова М. Ю. Итальянский театр // Очерки. С. 46–47; Дэсивелегов. С. 118–121; Молодиова. С. 96–102, 114–115, 155.

См. также: 1881 мізямь дизаль І эд. Н вотвот

Арлекин, Грасьосо, Дзанни, Лацци, Маски комедии дель арте, Шут.

Бродвейский театр

От англ. Broadway Theatres.

Вар.: Broadway. ээнжэд и дэголюди являгээнги и 7001 Я

В буквальном смысле — коммерческий <u>театр</u>, расположенный на Бродвее (одной из центральных улиц Нью-Йорка) и прилегающих улицах.

Выражение «б. т.» определяет не столько местоположение театра, сколько является его эстетической характеристикой. Общность художественных принципов всех б. т. обусловила появление понятия «внебродвейские театры». Б. т. предполагает участие популярных актеров, роскошные костюмы и декорации, наличие разнообразных сценических эффектов. Соответственно принципам зрелищности и занимательности подбирается и репертуар. Б. т., главным образом, предпочитает драматургию, построенную на внешнем конфликте, закрученной интриге и увлекательном действии. Популярными в б. т. являются жанры семейной драмы, комедии, мелодрамы. В репертуар б. т. входят не только драматические спектакли, но и музыкальные: мюзиклы (к примеру, «Порги и Бесс» Дж. Гершвина), рок-оперы («Иисус Христос — суперзвезда» Э. Ллойд-Уэббера), музыкальные комедии. Кроме того, б. т. ставят инсценировки популярных романов (к примеру, «Граф Монте-Кристо» А. Дюма); обращаются к детективам и др. модно-развлекательным жанрам. Есть примеры постановок на сцене б. т. классических драматургических произведений (В. Шекспир, К. Гоцци, Г. Ибсен, А. П. Чехов).

Функционируют б. т. с кон. XIX в. по настоящее время. Б. т. — не <u>репертуарный театр</u>, в нем нет стабильной <u>труппы</u> и постоянного репертуара. Помещения для <u>показа</u> спектаклей арендуются антрепренерами. Режиссерско-актерский состав формируется специально для каждой <u>постановки</u>. На сцене спектакль идет столько времени, сколько он вызывает интерес у <u>публики</u> и делает сборы. Потому предприниматели, финансирующие постановку, стремятся приглашать «звезд» и широко известных актеров. В спектаклях б. т. участвовали знаменитые представители внебродвейских трупп: основоположница, <u>режсиссер</u> Гражданского репертуарного театра и Американского репертуарного театра Е. Ле Гальенн, актеры театра «Гилд» А. Лант и Л. Фонтанн, организаторы своей труппы режиссер Г. Мак-Клинтик и актриса К. Корнелл, один из руководителей театра «Груп» Г. Клермен, режиссер, один из организаторов Актерской <u>студии-театра</u>-мастерской Э. Казан.

В 1967 г. известный продюсер и режиссер Дж. Папп открыл на Бродвее Паблик тиетр, в котором шли <u>пьесы</u> американских <u>драматургов</u> (Д. Рейб, Дж. Миллер). Стремление Паппа создать национальный театр, а также его постановки в Малом зале произведений

мировой классики («Кукольный дом» Ибсена с участием знаменитой шведской актрисы Л. Ульман) являют примеры отказа от главенства традиционного принципа зрелищности и утверждают возможность подлинного искусства на бродвейских сценах.

Д. Д. Кумукова

Литература:

«Бродвейские театры» // ТЭ. Т. 1. Стлб. 703–704; Broadway // Cassell. P. 71.

Брустин Р. Идея художественного театра в Америке // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 1999. С. 55–56, 58; История западноевропейского театра / Под общ. ред. А. Г. Образцовой и Б. А. Смирнова: [В 8 т.]. М., 1988. Т. 8. С. 196.

См. также:

Антреприза, Бульварный театр, «Звезда», Хорошо сделанная пьеса.

B

Вестник

Англ.: messenger. Нем.: der Bote. Фр.: messager.

Условный <u>персонаж трагедии</u> (обычно безымянный), не принимающий непосредственного участия в развитии <u>действия</u>, чья функция — объективный рассказ о внесценических событиях. Соответствующего актерского <u>амплуа</u> не существует; в ролях в. обычно выступают второстепенные <u>актеры</u>.

В немецком языке имеется особый термин der Botenbericht — рассказ в. (либо любого другого персонажа) о событии, произошедшем за сценой.

Фигура в. — непременная принадлежность античного театра и типичная в классицистском театре. В отличие от хора, повествующего о вневременном, принадлежащем мифологической сфере, в. говорит исключительно о конкретных событиях, случившихся недавно или в обозримом историческом времени. Подобно резонеру, в. пребывает за рамками действия, однако в остальном эти два персонажа противоположны. В. почти никогда не высказывает собственных комментариев и оценок, зато его монологи имеют сильную эмоциональную окраску и задают тонус последующим эпизодам. Само появление в. — знак наступления ключевого этапа в развитии действия: перипетии или узнавания. Лапидарно изложенные в. факты несут в себе мощный действенный заряд. При этом зрители и герои трагедии оказываются в равном положении, одновременно испытывая эмоциональный шок от обрушившейся на них информации. Эффект сопереживания возникает не вослед реакции протагониста, а благодаря тождественному восприятию случившегося зрителями и действующими лицами.

Уже в античную эпоху функции в. иногда принимали на себя другие персонажи. В классицистском театре такое происходило гораздо чаще, и впоследствии в. как самостоятельная фигура перестал существовать. Его функции перешли к различным второстепенным персонажам, иногда и не подозревавшим, что сообщаемые ими сведения приведут к немедленному и резкому перелому в ходе действия. А. П. Варламова

Литература:

Шталь И. Вестник // СЛТ. С. 38; Рассказ // *Пави*. С. 277–279; Тейхоскопия // *Пави*. С. 368.

Амплуа актера. С. 8–9, 12–13; Охлопков Н. П. Об условности // Охлопков Н. П. Статьи. Воспоминания. М., 1986. С. 64–65; Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 325–326; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1997. С. 167–169.

См. также:

Перипетия, Рассказчик, Соборный театр, Сопереживание, Узнавание, Хор, Хронотоп сценический, Эпический театр (I).

Вещественное оформление спектакля

Термин, появившийся и быстро утвердившийся в российском театроведении и театральной практике в 1920-е гг.

Наиболее активно использовался театроведами ленинградской школы по отношению к явлениям как современного, так и старинного <u>театра</u>. На время оттеснил термин <u>декорация</u>, оставив за последним обозначение <u>оформления</u>, функционирующего как <u>фон</u>, не включенного в сценическое <u>действие</u> и игровые взаимоотношения (преимущественно — навесных декораций-полотен). Декорация с ярко выраженным негативным оттенком противопоставлялась сценической установке, <u>прибору для игры актера</u>.

Выражение «в. о. с.» имело достаточно широкое значение. Так, Н. П. Извеков относил к нему всю систему <u>декоративного</u> убранства <u>сцены, бутафорию, реквизит, сценические эффекты, костюм</u> и даже <u>грим</u>.

Неудовлетворенность термином «декорация» была связана с тенденциями в отечественной *режиссуре* 1920-х гг. и полемическим отказом от т. н. «ренессансной» системы сценического оформления и эстетики *сцены-коробки*. Изучение старинных европей-

ских театральных систем и <u>восточного театра</u> также стимулировало поиски новой терминологии. А. А. Гвоздев писал, что в. о. с. — «новый термин, пришедший на смену прежнему выражению "декорировать" сцену».

Теоретики <u>театра</u> говорили о двойственном характере сценического оформления. В. Н. Соловьев считал, что «в театре <u>вещи</u> разделяются на две группы: одни из них принимают непосредственное участие в <u>пьесе</u>, наравне с актерами, как бы исполняя особые <u>роли</u> без речей», и имеют «динамическое или сценическое назначение». Вторая ипостась «вещей в театре»: «статическое или декоративное — разъясняющее значение». Соответственно, «вся история вещественного оформления сценической площадки может быть рассматриваема как ожесточенная борьба между собою этих двух принципов».

В настоящее время выражение «в. о. с.» почти не применяется (или используется не в качестве термина, а как образная формула, подчеркивающая «телесность» предметного мира на сцене). Однако благодаря разработке понятия «в. о. с.» старые термины «декорация» и «сценическое оформление» расширили свое содержание, вобрав несвойственные им прежде значения. Несмотря на кратковременность существования, термин «в. о. с.» оказал принципиальное воздействие на развитие театральной теории. Адекватной заменой ему стал утвердившийся в России во 2-й пол. ХХ в. термин «сценография».

А. П. Варламова

Литература:

Вещественное оформление спектакля // ТЭ. Т. 1. Стлб. 939.

Волков. Т. 2. С. 324, 448; Гарин Э. П. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 47; Гвоздев А. А. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVII—XVII веков // О театре. Вып. III. Л., 1929. С. 138; Гвоздев А. А. Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 7, 28; «Земля дыбом» // Мейерхольд. Ч. 2. С. 51–52; Извеков Н. П. Классификация театральных процессов // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 40–41, 46; Мейерхольд В. Э. «О некоторых вопросах пространственной композиции спектакля» // Мейерхольд. Ч. 2. С. 497; Михайлова А. А. Всеволод Мейерхольд и художники // Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 34; Мокульский С. С. Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма // О театре. Вып. III. Л., 1929. С. 35–97; Попова Л. С. Экспозиция — основание вещественного оформления спектакля «Ночь». Проект // Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 167–168; Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 52–53; Тарабукин Н. М. Зрительное оформление в ГосТИМе // Тарабукин Н. М. О В. Э. Мейерхольде. М., 1998. С. 67–71.

См. также:

<u>Аксессуар, Бутафория, Вещь в театре, Декоративность, Декорация,</u>
<u>Игра с вещью, Реквизит, Сценография.</u>

Вещь в театре

Англ., фр.: object.

Вар.: театральный предмет, театральный прибор.

Понятие, объединяющее бутафорию, реквизит и некоторые другие элементы сценического оформления, используемые преимущественно в своей действенной и игровой функциях (реже — в декоративной). В. как материальный символ, несущий мощный действенный заряд, использовалась в *драматургии* и сценическом искусстве во все времена (урна с мнимым прахом Ореста в «Электре» Софокла; платок Дездемоны и кинжал Макбета у В. Шекспира; браслет Нины в «Маскараде» Ю. М. Лермонтова; письмо Хлестакова в «Ревизоре» Н. В. Гоголя; ключ от калитки в «Грозе» А. Н. Островского; статуэтки в «Стеклянном зверинце» Т. Уильямса). Предметы выступают здесь как орудия и проводники действия. Различные театральные культуры разрабатывали это понятие (напр., «тэмоно» — «вещи в руках» — в meampe Ho; «robe» — в., предмет — в комедии дель арте). В 1920-е гг. В. Н. Соловьев провел ряд убедительных опытов по воссозданию сценариев комедии дель арте, основываясь лишь на списках «robe», поскольку наличие в списках тех или иных в. указывало на развитие сценического действия в определенном направлении.

В российской традиции термин «в.» и производные от него <u>игра</u> <u>с в.</u> и <u>вещественное оформление спектакля</u> угвердились в 1920-е гг., первоначально — среди театроведов ленинградской школы и московских исследователей и <u>театральных критиков</u>, близких к В. Э. Мейерхольду. Рождение термина стимулировала сценическая практика <u>условного театра</u> тех лет, исследования по истории <u>театра</u>, а также поэтика <u>футуризма</u> 1910-х гг., декларировавшая материально-чувственную природу и «сделанность» вещей в искусстве (в 1920-е гг. эти идеи были подхвачены <u>конструктивизмом</u> и <u>производственным искусством</u>). Новый термин соединил трактовку в. как овеществленной <u>метафоры</u>, изначально присущую драматическому искусству, с современными концепциями. В театральных <u>аксессуарах</u>, реквизите, <u>тастических</u> элементах декорационной установки начали, с одной стороны, подчеркивать подлинность фактур и материалов, своего рода

«плоть и кровь» предметов, ставших полноправными <u>партнерами</u> <u>актеров</u>, а с другой — чисто игровую природу взаимоотношений актера и в., изменчивость смыслов, порождаемых в ходе этой <u>игры</u>.

В период сценографического «бума» 1960—1970-х гг. и связанной с ним искусствоведческой полемики уже новое поколение режиссеров, театральных художников и искусствоведов обратилось к проблеме в. в т. Вновь стали популярны подлинные необработанные материалы (холст, дерево, металл) и небутафорские предметы (хотя по сравнению с 1920-ми гг. значительно усилился элемент декоративности). Возродились опыты по разработке игровых взаимоотношений актера и в. Характерно, что в эти годы вновь активно использовались термины «в.» и «игра с в.», хотя на протяжении ХХ столетия понятие «в.» нередко обозначалось и др. терминами — «предмет», «аксессуар». В целом надо отметить, что для театрального искусства существенно само понятие в., а лексическая формулировка этого понятия может меняться, актуализируя тот или иной аспект в. на сцене и связанную с этим эстетическую проблематику.

А. П. Варламова

Литература:

Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 54-55; Анарина Н. Г. Комментарий // Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля: (Фуси кадэн), или Предание о цветке: (Кадэнсё). М., 1989. С. 153; Бассехес А. И. Партитура художника. Сценическое пространство и вещи в спектакле // Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 258; Беляев М. Д. «Маскарад» и работа над его постановкой А. Я. Головина // «Маскарад». С. 38; Берковский Н. Я. Таиров и Камерный театр // Берковский. С. 340; Брагинская Н. В. «Театр изображений»: О неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство: Материалы научной конференции. М., 1979. С. 39-43; Булгакова О. Л. Бульваризация авангарда — феномен ФЭКС // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 38-40; Волков. Т. 2. С. 475; Гвоздев А. А. Игра телом и вещами // Гвоздев. С. 43 – 45; Гвоздев А. А. Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 27-28; Ивлева Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994. С. 155; Калмановский Е. С. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. Л., 1984. С. 117-119; Мейерхольд В. Э. «Вступление» в Гостеатре имени Вс. Мейерхольда // Мейерхольд. Ч. 2. С. 262; Мейерхольд В. Э. Доклад о «Ревизоре» 24 января 1927 года // Мейерхольд. Ч. 2. С. 140-141; Мокульский С. С. Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма // О театре. Вып. III. Л., 1929. С. 87; Heмирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., 1938. С. 168–170; Попова Л. С. Экспозиция — основание вещественного оформления спектакля «Ночь». Проект // Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 34; Ракишина Е. Б. От квадрата к торшеру // Декоративное искусство СССР. 1969. № 4. С. 27–32; Режиссер Мейерхольд. С. 274–276; Розовский М. Г. Игра с вещью // Декоративное искусство СССР. 1970. № 10. С. 8–13; Слонимский А. Л. Лес (опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 71; Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 51–59; Тарабукин Н. М. Зрительное оформление в ГосТИМе // Тарабукин Н. М. О В. Э. Мейерхольде. М., 1998. С. 68–71; Титова. С. 130, 193–198; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1997. С. 179–182.

См. также:

Аксессуар, Беспредметность, Бутафория, Вещественное оформление спектакля, Воплощение / Развоплощение, Двух- и трехмерность сценического оформления, Декоративность, Декорация, Знак театральный, Игра с вещью, Конструктивизм, Неопределенная предметность, Обстановка, Предмет в театре, Предметность, Производственное искусство в театре, Реализованная метафора, Среда сценическая, Станок сценический, Сценография, Трансформация.

Внешний рисунок роли

Система детально разработанных <u>мизансцен</u>, которую устанавливает <u>режиссер</u> для <u>роли</u> в <u>спектакле</u>; «форма роли».

В. р. р. — принадлежность далеко не всех *режиссерских на- правлений*, в разных типах *театра* имеет различное содержание.

В театре В. Э. Мейерхольда на основе системы <u>биомеханики</u> живое театральное <u>действие</u> опиралось на техническую <u>партитуру</u>: <u>актеры</u> выполняли в определенном <u>ритме</u> и темпе <u>движение</u> в мизансценах, фиксируя телесные ракурсы, рассчитывая циклы <u>игры</u>. Этот принцип сформулирован, напр., в конспекте С. М. Эйзенштейна: «Актеры не должны "заучивать" роль, а запоминать по "memoria loci" — запоминание с местом, с положением своего тела в определенном пространстве и времени. От движения к слову. Эмоция из рефлексов (вся система М<ейерхольда>) — сперва ведет и укрепляет <u>пантомимическое исполнение пьесы</u>, затем возникают слова. <...> Заучивать партии вместе с mise-en-scen'ами».

Сложный <u>сценический мексм</u> метафорического спектакля не мог быть произвольным или незакрепленным. Роль режиссера здесь безусловно ведущая. Мейерхольд так объяснял технику режис-

серской работы: «Мы говорим актеру: ты изображаешь такого-то человека, мы его поставим в верный ракурс, и когда верный ракурс найден, мы говорим ему: теперь произнеси слова — они должны верно произнестись. Сценическая ситуация показана верно, мизансцена, значит, верная» (1929). У воспитанного по принципам биомеханики актера осмысленное пластическое действие вызывает точный рефлекс эмоционального и словесного действия.

По признанию актеров, работавших с Мейерхольдом, в создании пластического текста ролей он учитывал индивидуальные особенности каждого актера, и двум исполнителям одной и той же роли предлагался иногда разный ее рисунок.

В то же время в <u>условном театре</u> выразительность в. р. р. сама по себе имеет первостепенное значение, независимо от возникающего при этом у актера внутреннего эмоционального рефлекса.

Важен в. р. р. и для метода физических действий. К. С. Станиславский в поздний период творчества пользовался понятием «схема физических действий жизни человеческого тела» (1936). Им, однако, преследовалась другая, чем у Мейерхольда, цель: создание условий для естественного внутреннего действия в образе-характере; иной была и техника работы. Элементы в. р. р. — приспособления — находит сам актер в процессе этюдных репетиций. Станиславский призывал на репетициях и на спектакле «все больше накатывать схему линии жизни человеческого тела». В процессе репетиций удачные находки самих актеров приветствуются режиссером и закрепляются. В то же время функция в. р. р. в психологическом театре служебная. Фиксация в. р. р. менее жесткая, чем в театре условном, и в идеале она должна быть номинальной и незаметной.

В современном театре используются оба подхода к выстраиванию в. р. р.

Н. В. Песочинский

Литература:

Алперс Б. В. Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. С. 290–291; Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 171–173; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 67, 70, 199, 271, 333–335; Топорков В. О. К. С. Станиславский на репетиции. М.; Л., 1949. С. 176–177.

См. также:

Акробатика комическая, Актер, Актер-эксцентрик (II), Биомеханика, Игра ракурсами, Метод физических действий, Мизансцена, Планировочные места, Рисунок сценический.

Внимание сценическое

Нем.: die Konzentration, die Konzentratiosfähigkeit.

В методологии К. С. Станиславского базовый элемент <u>психотехники актера</u>, обязательное условие полноценного творчества, которое есть прежде всего полная сосредоточенность духовной и физической природы. Стойкость в. с. обеспечивается работой <u>воображения</u> — внутренней <u>задачей артиста</u>, опирающейся на <u>«если бы...»</u>.

М. А. Чехов существенно пересмотрел соотношение в. с. и воображения, определив их как противоборствующие начала: внимание должно силой концентрации обуздывать воображение, фиксируясь на необходимом <u>образе</u>. С этой способностью концентрировать внимание связана и «продуктивность изображения». В. с., по Чехову, — действенный процесс, состоящий из одновременно протекающих четырех <u>действий</u>. В своей работе «О технике актера» Чехов подробно говорит о «внимании», предлагая конкретные упражнения для его развития.

Н. А. Таршис

Литература:

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 377–378, 407; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 150–151, 167–179, 241, 391–392; Чехов М. А. О технике актера // Чехов. Т. 2. С. 171–176.

См. также:

Круги внимания, Объект внимания

Внутреннее действие

Hем.: innere Handlung.

По К. С. Станиславскому — духовное, эмоциональное содержание действенной линии <u>роли</u>. В. д. возникает в процессе относительной идентификации <u>артиста</u> с исполняемой ролью и является неотъемлемым условием сценического существования <u>актера школы пережива</u>. <u>ния</u>, которое достигается с помощью актерской <u>психотехники</u>.

В. д. относится к физическому <u>действию</u> как его внутренний стимул. Так возникает диалектическое единство объективного и субъективного, духовного и физического в действиях актера: «В каждом физическом действии, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, скрыто внутреннее действие — переживание». Оправдание физических <u>задач</u> и действий предлагаемыми обстоятельствами роли способствует <u>вживанию</u> артиста в роль, превращает эти задачи и действия в непрерывную цепочку в. д., эмоциональную линию жизни человеческого духа.

Существует система приемов и манков, обеспечивающих убедительную органичную линию в. д. арстисто-роли (круги внимания, кинолента внутренних видений, связанных с предлагаемыми обстоятельствами роли, и т. п.). Психотехника активизирует творческую природу актера; в результате в. д. всецело координируются артистом, осуществляются в нужном темпо-ритме, подчиняются действенной линии роли, обеспечивают ее подтексти и, в конечном счете, способствуют достижению сверхзадачи роли и спектакля в целом.

Н. А. Таршис

Литература:

Действие // Пави. С. 65.

Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 339; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский. Т. 3. С. 85–92; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания //Станиславский. Т. 2. С. 89, 99, 107–112, 119, 258, 331, 345–346.

См. также:

<u>Актер, Артисто-роль, Внимание сценическое, Круги внимания, Метод</u> физических действий, Органичность, Переживание, Подтекст, <u>Психотехника, Система Станиславского</u>.

Второй план

- I. Заимствованный из изобразительного искусства термин, отличающий фигуры второго ряда от первого, крупного, доминирующего плана в общей композиции.
- **В. п.** сцены пространство за рамой портала, используемое обычно для создания <u>обстановки</u>, выдвигающей на первый план пространственной композиции действие на *авансцене*.

<u>Герои</u> в. п., <u>роли</u> в. п. — т. н. второстепенные <u>персонажи</u>. В отличие от <u>аксессуарных ролей</u> их функция в драматическом <u>действии</u> разнообразна и ответственна: напр., пара влюбленных слуг, оттеняющая основную сюжетную линию, может в то же время быть движущей силой <u>интриги</u>.

Литература:

Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд. Ч. 1. С. 153; Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд. Ч. 1. С. 242, 256—257; Рудницкий. Ч. 1. С. 82; Станиславский К. С. [Фрагмент «Утро памяти Чехова»] // Станиславский. Т. 1. С. 574.

См. также:

Композиция, Декорация, Драматургия спектакля, Фон.

II. Внятный подспудный <u>сценический текст</u> роли и <u>спектакля</u>. В таком значении термин был введен и разрабатывался В. И. Немировичем-Данченко.

В актерской <u>игре</u> в. п. означает, как правило, в отличие от <u>под-</u> <u>текста</u>, интеллектуализированный слой <u>образа</u> и предполагает двойное освещение драматической ситуации; соответственно в. п. подразумевает принадлежность к <u>интеллектуальному театру</u>, связь с теорией очуждения и т. д.

В. п. может быть более глубоким уровнем обозначенной в <u>сюжете</u> коллизии, его символическим выражением; он может менять <u>акценты</u> в драматическом сюжете, создавать в сочетании с действием первого плана сложную ритмическую <u>структуру</u>.

Н. А. Таршис

Литература:

Зись А. Я. К. С. Станиславский. Эстетика сценического реализма // Художники социалистической культуры: Эстетические концепции. М., 1981. С. 55; Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1982. С. 64—70; Немирович-Данченко В. И. Заметки о творчестве актера // Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера. М., 1984. С. 205–209.

См. также:

Аксессуарные роли, <u>Интеллектуальный театр</u>, <u>Образ сценический</u>, <u>«Подводное течение»</u>, <u>Подтекст</u>, <u>Эпический театр</u> (<u>I</u>).

Гаер

От нем. heiter — веселый (от лат. gaudeo — радоваться).

Англ.: gay.

Фр.: gai.

Шутовской <u>персонаж</u> балаганных <u>интермедий; паяц</u>. По своим сценическим функциям близок к Херликину (<u>Арлекину</u>).

Г., как и Херликин, появился в русском городском демократическом *театре* в 1-й пол. XVIII в. как герой интермедий. В этом персонаже скрестились скоморошьи функции, традиции *комедии дель арте* и немецкого *народного театра*. Постепенно эта фигура трансформировалась в балаганного «деда».

Г. действовал в уличных и рыночных <u>сценках</u>, адюльтерных историях. <u>Костюм</u> Г. — т. н. «гаерское платье»: полосатый кафтан и «гаерский треух». Г. разоблачал лекарей-шарлатанов, устраивал любовные проделки и бесконечные потасовки со всеми, кого уличал в обмане. Он мог смешить зрителя и при <u>трагических развязках</u>. Г. воплощал в себе сущность <u>балагана</u>, его карнавальную природу и был любимейшим персонажем у публики.

E. A. Kyxma

Литература:

Гаер // Φ асмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1964. Т. 1. С. 382.

Каллаш В. В. Сумароков и балаганный гаер // Литературный вестник. 1901. Т. II. Кн. 6. С. 134; *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII века. М., 1958. С. 176–177.

См. также:

<u>Арлекин, Балаган (II), «Веселая персона», Комик-буфф, Шут, Ярма-</u> рочный театр.

Ганевурст мента бы оп 244 г. в пр. М. это он регульт ступная.

От нем. Hanswurst (букв. — Ганс-колбаса).

І. Комический <u>персонаже</u> немецкого <u>народного театра</u> фарсовой направленности. Простолюдин, <u>простак</u> и хитрец, совмещает в себе отдельные свойстве <u>Арлекина</u> и <u>Паяца</u>. Появился в XVI в., к кон. XVIII в. сошел со <u>сцены</u>, трансформировавшись в целый ряд комедийных персонажей <u>водевилей</u> и зингшпилей. Для Г. характерна <u>импровизация</u> текста, прямые <u>обращения к публике</u>, грубые фарсовые шутки и <u>трюки</u>.

В немецком <u>традиционном</u> народном театре Γ . долгое время выступал как слуга Фауста (особенно часто — в кукольной <u>комедии</u>).

II. В широком смысле — паяц, \underline{uym} . Так же, как и в случае с паяцем, имя Γ . стало нарицательным и превратилось в термин, обозначающий не только \underline{amnya} , но и всех представителей актерской профессии с буффонной или фарсовой ориентацией. Однако, в отличие от паяца, термин не стал общеевропейским и используется только применительно к истории немецкого \underline{meampa} . В российском $\underline{meamposedehuu}$ и переводах с немецкого на русский наименование «г.» никогда не заменяется терминами паяц, $\underline{\phiapcep}$ или шут.

А. П. Варламова

Литература:

Мокульский С. С. Гансвурст // ТЭ. Т. 1. Стлб. 1101–1102; Hanswurst // Cassell. P. 211; Hanswurst // *Pougin*. P. 416.

Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 71–72, 252; Мокульский С. С. История западноевропейского театра: В 2 т. М.; Л., 1939. Т. 2. С. 370, 393; Свидетельства о постановке народной драмы и кукольной комедии // Легенда о докторе Фаусте / Сост. В. М. Жирмунский. М., 1978. С. 126–129.

См. также:

Арлекин, Комик-буфф, Лации, Паяц, Простак, Трюк, Фарс (II, III).

Гиньоль

От фр. guignol.

Англ.: guignol

Нем.: Guignol.

I. <u>Персонаж народного</u> французского <u>театра</u> кукол.

Маска Γ . была придумана во Франции лионским кукольником Л. Мурге в посл. четв. XVIII в. и к сер. XIX в. снискала уже нацио-

нальную популярность. Мурге (1745, по др. данным 1769—1844) модифицировал французского <u>Полишинеля</u> и явился автором первых, не сохранившихся <u>пьес</u> созданного им театра. Хитрый, лукавый, язвительный, дерзкий и вместе с тем на удивление простодушный и незлобивый, Г. Мурге имел шапочку, напоминающую смятую треуголку или ночной чепец, из-под которого выбивался хвостик, заплетенный в косичку, большие глаза, приплюснутый нос; облачен был в серую сутану. Обок с ним действовал неразлучный спутник, алкаш Ньяфон. Персонажами кукольных сценок также выступали: супруга Г. Мадлон, бахвал Пиффар, буржуа Канезу и др.

Жизнерадостный Г., невзирая на всю злокозненность судьбы и обилие жизненных передряг, предпочитающий всегда «плыть по течению» и «выходящий сухим из воды», остается традиционным любимцем французской детворы на представлениях под открытым небом кукольных передвижных театров и, по-прежнему, олицетворяет дух нации, подобно русскому Петрушке, немецкому Кашперлю, чешскому Кашпареку. Образ Г. продолжает привлекать деятелей театра. Балетмейстер С. Лифарь, напр., использовал маску Г. при постановке своего одноактного балета «Гиньоль и Пандор» на музыку Жоливе (Гран Опера, 1944; 1948). Демократическая родословная персонажа, которому в Лионе даже установлен памятник, привлекала внимание лидеров т. н. рабочего театра; французский режиссер М. Марешаль, мечтая о возрождении «народного театра», поставил в 1960–1980-е гг. ряд спектаклей с использованием образа Г.

II. Французское название театральной куклы «петрушечного», перчаточного типа и типа представлений передвижных кукольных театров.

В перчаточном театре Мурге «мистическая» подоплека героических деяний Полишинеля оттеснялась достоверностью бытовых ситуаций и комическим избытком «натуралистических» подробностей, главную особенность которых составляла разговорная народная речь, обильно уснащенная грубым жаргоном лионских ткачей, — этимологию имени персонажа также возводят к лионскому диалектизму «С'est guignolant!», что в переводе с языка каню означает: «Забавно!» Со временем легендарная неподцензурность — как «литературная», так и политическая, — передвижных театриков г., облюбовавших в Париже в сер. XIX в. для «постоянной прописки» Елисейские поля и сад Тюильри, породила

устойчивый *сюжет* в разыгрываемых сценках кукольных представлений: Г. и Жандарм.

Кукольная техника г. впервые стала предметом эстетического рассмотрения в кон. 1840-х гг.: Ж. Санд первой обозначила (в письме 1848 г. к А. де Бартольди) словом «г.» весь класс верховых перчаточных кукол, тем самым отделив их от традиционной театральной куклы-марионетки, — для романтиков марионетка символизировала подневольность человеческого бытия, в то время как г. ассоциировался с «живым началом», с произволом креативности художника.

III. <u>Жанр</u> и <u>стиль</u> литературного творчества и театральных представлений «литературного» театра.

Первые, несохранившиеся представления г., по-видимому, являли собой переделку бытовых фарсов и мещанской фрамы, распространенной в «живом» театре того времени. Эта связь кукольного театра г. с театром живых актеров культивировалась во 2-й пол. XIX в. среди т. н. «салонного» и «школьного» г., — здесь подвижная кукла-перчатка, сравнительно простая в изготовлении, использовалась зачастую как элемент пародии, не отменяющий пародируемое: типичнейшая «вторая моделирующая система» русских семиотиков.

Интерес к народному творчеству в сер. XIX в. проявился в разыскании <u>литературной основы</u> лионского г. Записи пьес, сценок и пастишей, изданные лионским юристом Ж. Онофрио, однако, на поверку оказались мистификациями. Между тем, по сборникам поздних переделок видно, как в представлениях первых кукольников «слабая» драматическая <u>интрига</u>, основанная на бытовых происшествиях, компенсировалась вербальными «<u>аттракционами</u>»: разговорными <u>импровизациями</u> с использованием жаргона и «шокирующими» деталями.

В парижских салонах сер. XIX в. расцвел тип домашнего кукольного театра (салоны М. и Ж. Санд, Erotikon Theatron; «Гиньоль и Пупацци» А. Лемерсье де Невиля и др.): здесь г., куклы-«петрушки», разыгрывали, как правило, памфлетные сатирические и пародийные сценки, сочиненные артистической и художественной богемой; в них часто высмеивались нравы высшего и среднего «света», реалии зарождающейся массовой культуры. Персонажами «салонного г.» выступали как сказочные герои, так и всевозможные политические и артистические знаменитости. Расцвет газетного жанра и карикатуры, наряду с другими персонажами «бульварной» хроники, привел в «салонный г.» создание А. Монье (1799 г., по др. данным 1805–1877 гг.) — знаменитого господина Прюдома (его русским аналогом может быть назван Козьма Прутков). Это воплощение чванливой тупости и мещанского самодовольства стало частым героем сатирических скетчей кукольного театра т. н. закрытого типа.

В конце века в учебных заведениях Франции распространился «школьный» г., давший миру папашу Убю, — А. Жарри, продолжая традицию гиньольного Прюдома, «рисовал» своего героя с реального гимназического начальства.

IV. Название популярного в 1-й пол. XX в. (1898—1963) парижского театра — «Гран Гиньоль» (Grand Guignol, «Большой Гиньоль»), породившего свой особый театральный стиль — «гран-гиньольный», т. н. театр ужасов.

В 1898 г. О. Метанье, один из создателей «Театра Либр» А. Антуана, организовал «театр ужасов» «Гран Гиньоль». Жанровая определенность маленького монмартрского театра предопределила «аттракционную», коммерческую установку практиковавшихся в нем зрелищ, в каком виде сыграла революционную роль в эстетике ХХ в. Тип представлений «Гран Гиньоль» включал в себя демонстрацию трех-пяти небольших пьес за вечер. Жанр постановок за годы существования театра претерпевал воздействие различных модных эстетик — от символизма и натурализма до поп-арта, — но всегда сохранял смеховые истоки, основанные на родстве эмоциональных аффектов: вас пугают и вам смешно.

Если при создании театра Метанье отталкивался от «натуралистических» пьесок, то уже в начале века эстетика модерна под «грангиньольностью» подразумевала и стилизованное изображение сцен Рая и Ада, быстро подхваченное театрами-кабаре, и картины изощренных убийств, зверских пыток и сексуальных девиаций, предлагаемых «большими» парижскими театрами. Репертуар строился как на инсценировках классики, так и на специальных «вещицах», создаваемых зачастую на основе газетных колонок происшествий; в 1910—1920-е гг. «гвоздями» в репертуаре «Гран Гиньоль» были пьесы А. де Лорда, прозванного «князем ужаса». В разное время монмартрский театр бывал то на гребне популярности, то считался «сомни-

тельным развлечением». Театр был закрыт в 1963 г. как не пользующийся более вниманием *публики*.

«Гран Гиньоль» дал толчок к созданию «театров ужасов» по всей Европе. В России свой «Гран Гиньоль» открылся уже в 1909 г. в Театре на Литейном. В 1920-е гг. левый театр, восприняв идеи г., предложил собственные концепции: С. М. Третьяков добавил г. монтажное строение и идеологическое содержание, результатом чего стал агитгиньоль «Слышишь, Москва!» (1923).

V. Эстетическая категория, характеризующая проявления смеховой стихии материально-телесного «низа».

Оставаясь эстетической идиомой, «г.» русский означает несколько отличные явления, чем, напр. «г.» французский. «Ужасное» в г. -- всегда ужас быта, заменившего Бытие, «ужас» существования без трансценденции, — это и рождает в гиньольных представлениях комизм — помимо традиционного, с первых представлений кукольных театров практиковавшегося нагнетания неприятных эмоций, саспенса и тремера, разрешающихся смеховым эффектом. Символом «ужасного» всегда считалась рука: пластика перчаточной куклы, повторяющая очертания руки кукловода, отчасти характеризует явление. Но все-таки символом «г.», эстетического явления, отличного от «ужасного», предстает нога: в статике гиньольная кукла-«петрушка», не приведенная в движение театральным артистом, наглядно демонстрирует эту нехватку, «недостачу существования». Эстетический феномен г., рожденный чудом театра, и зиждется на этом сочетании ужасного и гадкого, страшного, смешного и комичного.

Р. В. Кондратенко.

Литература:

Бархаш И. М. Гиньоль // ТЭ. Т. 1. Стлб. 1174—1175; Guignol // Cassell. P. 205; Guignol // Pougin. P. 410—414.

Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем: кукольный театр и театр живых актеров // Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973. С. 322; Бояджиев Г. Н. Театральный Париж сегодня. М., 1960. С. 15–21; Козинцев Г. М. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве // Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983, Т. 3. С. 139; Марешаль М. Путь театра. М., 1982. С. 170–174; Театр ужасов (Гиньоль). Пг., 1923. 93 с.; Delvau A.

Le Théâtre Erotique français sous le Bas-Empire. Paris, s. a.; *Ducret E.* Almanach des farceurs et des amis de la joie pour. 1878. Contenat: le Théâtre de Guignol: Drames, p ochades et comedies burlesques. I mites de Mourguet, Josserand, Villerme & C°. D'apres les traditions populates. Avec une notice historique et un glossaire du jargon lyonnais. Paris, [1877]; *Onofrio J.* Teatre lyonnais de Guignol. Lyon, 1865.

См. также:

Аттракцион, Балаган (II), Трюк, Фарс (II), Ярмарочный театр.

Грасьосо

От исп. Gracioso.

Нем.: der Gracioso.

Вар.: грасиозо, грациозо.

<u>Амплуа</u> слуги (шутника и балагура) в испанской <u>комедии</u> кон. XVI–XVII вв.

В более широком смысле — амплуа деятельного и остроумного <u>проказника</u>, лукавого <u>простака</u>, выходца из простонародья, обретшего изящество и лоск. В. Э. Мейерхольд называл его приметами легкость, стремительность, легкомыслие, бравирование.

Г. имеет ряд общих черт и сценических функций со Скарамуччей (напористым и энергичным дзанни в неаполитанском варианте комедии дель арте), комиком-простаком и комиком-буфф. В русском театре XIX и XX вв. актеры амплуа комика-буфф и комика-простака нередко выступали в амплуа г. (М. П. Садовский, К. А. Варламов, И. В. Ильинский). Амплуа г. свойственны подчеркнутое любование сценическим мастерством, прямые обращения в зрительный зал, актерские отсебятины, элементы игры с образом.

Женский аналог г. — *субретка*.

В <u>драматургии</u> наиболее типичные представители амплуа г. — Каталинон («Севильский озорник» Т. де Молины), Бенито («Сам у себя под стражей» П. Кальдерона), Фигаро («Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро» П. Бомарше).

В западноевропейских странах термин «г.» используется лишь в локальном своем значении — применительно к испанскому театру XVI—XVII вв. В русской традиции благодаря Мейерхольду, придавшему этому наименованию обобщающий характер и выдвинувшему в качестве критерия присущие г. действенные функции,

к разряду г. относят более широкий круг исторических и стилистических явлений.

А. П. Варламова

Литература:

Томашевский Н. Б. Грасьосо // ТЭ. Т. 2. Стлб. 127; Буффон // *Пави*. С. 31; Gracioso // Cassell. P. 199.

Амплуа актера. С. 6–7; *Давыдова М. Ю.* Испанский театр // Очерки. С. 120; *Молодиова*. С. 66; Режиссер Мейерхольд. С. 315–316.

См. также:

Дзанни, Интрига (III), Комик-буфф, Лации, Субретка, Фарс (III).

Д

Действующие лица

Англ.: character, dramatis personae.

Heм.: handelnde Personen. Фр.: dramatis personae.

Персонажи драматургических и театральных произведений. Первоначально сценическое представление (аттическая трагедия) представляла собой хор — поющий, танцующий и декламирующий. Следовательно, древнегреческий хор можно считать первым д. л. в истории театра. Появление персонифицированного д. л. также связано с античной трагедией. Актер вычленился из киклического хора в качестве запевалы, заводилы. Затем древнегреческая трагедия с одним актером сменилась трагедией, в которой участвовали два актера. Так в процессе развития античного искусства возникают д. л. в современном понимании этого термина, предполагающем действенный характер участника сценического представления пьесы, его драматичность. В этом состоит принципиальное отличие д. л. в театре от персонажей в литературе.

В театре Шекспира ставились <u>пьесы</u>, созданные непосредственно для <u>постановки</u> и потому не требующие указания персонажей специальным списком, необходимым в печатной публикации. В дальнейшем драматургические произведения вмещали в себя перечень д. л., предваряющий текст пьесы. Для театральных представлений составлялись <u>афиши</u> (программки), в которых указывались и их исполнители.

Д. Д. Кумукова

Литература:

Действующее лицо // ТЭ. Т. 2. Стлб. 345.

Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд. Ч. 1. С. 114–116, 120–123; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 103–104, 295.

См. также:

<u>Афиша, Герой / Героиня, Импрессионизм, Образ сценический (I), Партнер сценический, Персонаж.</u>

Декоративность

От фр. décoratif — служащий для украшения, картинный (от лат. decoro — украшаю).

Термин, обозначающий приукрашенность, цветистость, преувеличенную яркость, избыточно щедрую и эффектную разработку деталей и второстепенных элементов. Д. обладает свойством, роднящим ее с <u>театральностью</u>: она выражает и утверждает самоценность средств выразительности, самоценность <u>приема</u>. «Декоративность очень близка по своей сущности к орнаменту. <u>Театрализация</u> <u>вещей</u>, которой всегда имелось в виду обратить на них внимание, поставить их в поле ощущений людей, вела во многих случаях к орнаменту. Он в начальных стадиях своего развития не отделен от утилитарного предмета, он украшает этот предмет. Но впоследствии орнамент отделяется от вещной базы и становится сам себе целью» (Бруксон).

Как явление д. в той или иной мере в театральном искусстве всегда присутствовала, но отношение к ней менялось. Так, в русском *театроведении* 1920-х гг. этот термин обрел негативный оттенок, а само явление д. стало противопоставляться конструктивистским принципам, *действенности*, *сценичности*, игровой функциональности. Наиболее дальновидные и диалектически мыслящие теоретики настаивали на соединении «в одном *театральном предмете* сценического и декоративного назначения» (Соловьев).

Д. — качество, присущее не только <u>сценическому оформлению, костномам</u>, <u>аксессуарам</u>. Оно является определяющим для <u>амплуа</u> фата, гран-кокетт; черты д. В. Э. Мейерхольд находил в гротеске.

А. П. Варламова

Литература:

Бруксон Я. Б. Театр Мейерхольда. Л.; М., 1925. С. 83–84; Волков. Т. 2. С. 247; Марков П. А. Московская театральная жизнь в 1923—1924 годах // Марков. Т. 3. С. 159–160; Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 229; Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд. Ч. 1. С. 247; Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 58–59.

См. также:

«Большой спектакль», Вещественное оформление спектакля, Вещь в театре, Гран-кокетт, Декорация, Игра с вещью, Лацци, Театральность, Фат, Эффекты сценические.

Декорация

От фр. décoration (от лат. decoro — украшаю).

Англ.: scenery, decor, set.

Нем.: die Dekoration, das Bühnenbild, die Szenerie.

Фр.: décor.

Термин для обозначения сценического оформления.

Принадлежит к группе терминов, испытавших на протяжении XX столетия наиболее значительные изменения — как в своем содержании, так и в сфере применения. Особенно бурно это происходило в 1-й трети XX в. и в период «сценографического бума» 1960—1970-х гг. В настоящее время является устоявшимся и общеупотребительным, наряду с термином «сценография» и выражением «сценическое оформление». Не являясь полными синонимами, в определенных пределах эти три наименования взаимозамещаемы.

Колебания смысла и масштабов использования термина «д.» обусловлены революционными переменами в декорационном искусстве, происходившими одновременно с реформами <u>сценического пространства</u> на протяжении всей истории <u>театра</u>. Для отображения этих изменений в эпоху дорежиссерского театра достаточно менять уточняющие прилагательные, сохраняя сам термин: <u>симультанная</u> д., кулисо-арочная, павильонная (см. <u>Павильон</u>), живописная, архитектурная. Однако применительно к целому ряду <u>режиссерских направлений</u> 1-й трети XX в. и к некоторым старинным театральным системам (средневековый театр, <u>комедия дель арте</u>, <u>восточный театр</u>) этого оказалось недостаточно.

Унаследованный от европейского театра XVII—XIX вв. с его сиеной-коробкой термин «д.» и в нач. XX столетия в профессиональной театральной среде чаще всего использовался в узком значении. Под длодразумевались навесные расписанные холсты с изображением интерьеров, экстерьеров и пейзажей. Любые объемные детали сценического оформления именовались «пристановками к д.» (а не деталью д.). По поводу театральных систем, не связанных со сценой-коробкой, существовало расхожее мнение, что в них д. не использовались. Характерно высказывание В. Э. Мейерхольда о его спектакле «Жизнь

человека», поставленном «без декораций, как их обыкновенно принято понимать». В 1908 г. он же, анализируя спектакли жизнеподобного театра и избегая наименования «д.», употребил нетеатральный термин «интерьер». Так же поступал позднее и А. Я. Таиров, используя в этой ситуации слово «макет».

Театральные рецензенты (особенно старой закалки, недооценивавшие масштаб и необратимость происходящих в сценическом искусстве нач. ХХ в. реформ) еще какое-то время применяли термин «д.». Но сам факт его употребления в отношении принципиально различных типов сценического оформления невольно придал ему новый, нейтрально-обобщающий характер (такую окраску термин «д.», после всех своих злоключений, имеет и в настоящее время). Те же из режиссеров и исследователей, кто стремился осмыслить происходившие в театре 1-й трети XX в. процессы и поставить их в контекст основополагающих принципов сценического искусства различных эпох, приступили к поискам термина, адекватного новым задачам. Показательно, что ни один из «придуманных» в этот период терминов не стал главенствующим на долгое время. Связанный с каждым из них комплекс эстетической проблематики слишком резко очерчивал границы его применения. Эти временно использовавшиеся «сочиненные» термины послужили мощным стимулом в развитии театральной теории, но были неспособны перерасти самих себя, включив в поле своего притяжения новые театральные явления, добавочные значения и смыслы.

Термин «д.» выступал в этот период в странной двойственной роли. Он представал или в полемически заостренном виде с ярко выраженным негативным отпечатком; или в качестве всеобъемлющего наименования любых находящихся на сцене материальных объектов. Серьезную конкуренцию в этой второй ипостаси ему составляло никого не удовлетворявшее, но никого и не раздражавшее словосочетание «сценическое оформление» (им широко пользуются и по сей день, но оно так никогда и не возвысилось до статуса термина). На время почти утратило этот статус и слово «д.». Дело в том, что с отходом в 1920-е гг. от д. — живописных полотен, термин «д.» постепенно утратил и свое конкретное, идущее от театра XVII—XIX вв. содержание. Он превратился в незаполненную и потерявшую собственные очертания, но зато готовую вместить новое содержание лакуну. В то же время в смежной оперно-балетной области д. продолжала существовать в прежнем качестве, не давая о себе забыть и драматическому теат-

ру — как бы выпав из фокуса, но оставаясь в поле бокового зрения. Во 2-й трети XX в. благодаря сплетению различных причин (от объективных изменений, происходивших в сценической практике, до цензурных гонений на «нереалистическое» искусство и «формалистическое» искусствоведение — см. *Театроведение*) термин «д.» снова вышел на первый план, но уже в ином качестве. Вобрав в себя новые смыслы, подсказанные спектаклями, дискуссиями и историческими исследованиями 1920-х гг., термин «д.» стал обобщающим и многозначным (через аналогичные стадии прошел, хотя и в более ранний период и в более короткие сроки, термин «мизансцена»).

Новые испытания и новый виток полемики ожидали термин «д.» в 1960—1970-х гт. Молодой термин «сценография» и получившая второе дыхание «сценическая среда» стали бурно вытеснять «д.». В какой-то мере повторялась ситуация 1920-х гт., когда термин «д.» был на время отодвинут более яркими, но и более локальными по проблематике и сфере применения конкурентами. Отличие заключается в том, что категория «сценографии» оказалась достаточно жизнеспособной и постепенно переняла на себя значительную часть функций «д.». На сегодняшний день, когда «д.» возвратилась к своему статус-кво, а «сценография», напротив, несколько отодвинулась в тень, эти термины могут выступать как синонимы (хотя и не вполне безоговорочные).

Как ни парадоксально, но одна из причин такой устойчивости термина «д.» связана с его качеством, вызывающим одновременно и наибольшие претензии. Речь идет о явственном указании на «декоративность» как непременное свойство явления, обозначаемого словом «д.». «Декоративность», «декоративное» противопоставлялись «сценическому», театральной образности, возникающей исключительно в ходе драматического действия и игры актера. «Независимая» от них, самодостаточная эстетическая роль сценического оформления резко порицалась. Это делалось как в 1920-е гг. (В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, А. А. Гвоздев, В. Н. Соловьев и др.), так и в 1960—1970-е. Однако, несмотря на все декларации, д. в той или иной мере эти самостоятельные эстетические функции несла всегда, в том числе и в вышеуказанные периоды. Видимо, ее «избыточная» образность театру необходима.

В настоящее время термин «д.» и производный от него «театрально-декорационное искусство» являются устоявшимися в своем значении и прочно утвердившимися в театроведении и смежных гуманитарных областях.

Литература:

Мюллер В. Н. Декорация // ТЭ. Т. 2. Стлб. 364—371; Пожарская М. Н. Декорационное искусство // ТЭ. Т. 2. Стлб. 353—364; Декорация // Пави. С. 68—70; Декорация // ТС., 1900. С 12; ТС., 1911. С. 173; Décor, décoration // Pougin. P. 268—282.

Беляев М. Д. «Маскарад» и работа над его постановкой А. Я. Головина // «Маскарад». С. 39-43; Берковский Н. Я. Таиров и Камерный театр // Берковский. С. 340; Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 8, 62, 73-85, 154; Брехт Б. Об оформлении сцены в неаристотелевском театре // Брехт. Т. 5/2. C. 149-156; Гвоздев А. А. Декорация и плошадка (О театральном художнике) // Гвоздев. С. 128–131; Гвоздев А. А. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVII-XVII веков // О театре. Вып. III. Л., 1929. С. 103-104, 111, 118, 126, 128, 134; Геоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Вып. I. Л., 1926. С. 17, 27-28; Золя Э. Декорации и реквизит // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1966. Т. 25. С. 72-88; Лукомский Г. К. Старинные театры. [СПб.], 1913. Т. 1. Античные театры и традиции в исторической эволюции театрального здания. С. 47-48, 94-99; Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд. Ч. 1. С. 251-254; Михайлова А. А. Образ спектакля. М., 1978. С. 38-41, 82; Мягкова И. Г. В сторону декорации // Художник, сцена. М., 1978. С. 116-127; *Петров А. А.* Театральная техника. СПб., 1910. С. 44, 49, 32–34; Советские художники театра и кино: Сб. статей за 1975, 1976, 1977/78, 1979 и др. годы; Таиров А. Я. Записки режиссера // Таиров. С. 170; Эфрос А. В. О хорошей декорации // Художник, сцена. М., 1978. С. 21-22.

См. также:

Аксессуар, Атмосфера сценическая, Бутафория, Вещественное оформление спектакля, Вещь в театре, Двух- и трехмерность сценического оформления, Декоративность, Игра с вещью, Конструктивизм, Макет, Павильон, Пространство сценическое, Реквизит, Среда сценическая, Станок сценический, Сцена-коробка, Сценография, Фон.

Дивертисмент

От фр. divertissement (букв. — развлечение).

Англ.: divertissement, entertainment, incidental ballet.

Нем.: die Vergnügung, die Unterhaltung, das Zwichenspiel.

Вар.: дивертисман (устар.).

І. Вставной номер в оперном, балетном или драматическом <u>спектакле</u>, обычно не имеющий непосредственной связи с <u>сюжетом театрального представления</u> и демонстрирующий виртуозное мастерство исполнителей. Термин нередко употребляется как синоним слова «<u>интермедия</u>».

Д. был популярен в европейском театре XVII–XIX вв. В качестве д. могли представать одноактные комедии или отдельные сцены из драм и трагедий (в этом случае они игрались по завершении основного спектакля); особенно часто это практиковалось на бенефисах. Д., прерывающий ход драматического действия, обычно строился на жанровом контрасте по отношению к спектаклю (пение и танец в драматическом спектакле, напр.).

Уже к сер. XIX в. грань между д. как самоценным сиеническим эффектом и д. как содержательной паузой в развитии драматической интриги, позволяющей создать нужный эмоциональный фон, сценически воплотить глубинные мотивы произведения и характеристики персонажей, становится все более зыбкой. Так, сцены бала в «Горе от ума» и «Маскараде», иногда составлявшие дополнительный танцевальный акт, могли иметь сугубо зрелищную ценность (и в этом качестве исполнялись отдельно от произведений А. С. Грибоедова и М. Ю. Лермонтова), но могли становиться и значимым компонентом целостного сценического произведения (напр., мазурка Скалозуба). Еще теснее связаны с образной структурой пьесы романсы Ларисы в «Бесприданнице», предусмотренные фраматургом.

В эпоху режиссерского театра танцевальные, вокальные и цирковые вставные эпизоды стали частью партитуры спектакля, контрапунктически сопрягающейся с диалогом и событийным рядом (танцы и романс Нины в «Маскараде» В. Э. Мейерхольда, 1917; танец Эбраима Кабота на празднике рождения ребенка в «Любви под вязами» А. Я. Таирова, 1926). При помощи видовых и жанровых переключений в процессе спектакля образуются сложные сверхсюжетные связи, создается надтекст (джазовый танец в спектаклях А. А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека» и «Серсо»).

II. Программа, составленная из номеров различных <u>жанров</u> (танец, вокал, инструментальная музыка, короткие сценки) и показываемая в драматическом <u>театре</u> по окончании основного спектакля. Явление было распространено в европейском театре XVII—XIX вв.

А. П. Варламова

Литература:

Шнеер А. Я. Дивертисмент // ТЭ. Т. 2. Стлб. 433; Дивертисмент // Пави. С. 77; Дивертисмент // ТС., 1900. € 12; Divertissement // Pougin. P. 300.

Аверкиев Д. В. Театральная хроника // «Горе от ума». С. 362; Баженов А. Н. По поводу бенефиса г. Шумского // «Горе от ума». С. 359; В. У. [Ушаков В. А.] Русский театр // «Горе от ума». С. 78; Васильев С. [Флеров С. В.] Малый театр. «Горе от ума». Г-н Давыдов в роли Фамусова // «Горе от ума». С. 183; Стахович А. А. Клочки воспоминаний // «Горе от ума». С. 338.

См. также:

<u>Аттракцион, «Большой спектакль», Джига, Интермедия, Лацци, Парад актеров, Реализованная метафора, Фарс (I), Эффекты сценические.</u>

Дионисово действо в 100 аткжердося и оожноми о веказае

Οτ греч. τα Διονύσια.

Англ.: Dionysus.

Hем.: Dionysien. Фр.: Dionysiaques.

Вар.: Дионисии.

Культовое празднество в Древней Греции (VIII–VI вв. до н. э.) в честь бога Диониса.

Первоначально торжества проходили несколько раз в год: осенью, после сбора винограда (Сельские или Малые Дионисии); зимой, во время его переработки (Ленеи); и в конце зимы — начале весны в связи с церемонией открывания бочек с вином (Антестерии). Основу празднеств составляли шествия (комосы) вакханок, менад, нимф, сатиров и селенов, в эмоциональном возбуждении с песнями и танцами идущих к жертвеннику бога Диониса, несущих вино, плоды и ведущих на заклание козла. Высший эмоциональный подъем проявлялся в фаллической процессии с символическими изображениями Диониса как бога плодоносящих сил земли. Д. д. включало в себя пронзительное звучание авлоса (музыкального инструмента Диониса), ведение хороводов, участие ряженых в козлиных шкурах и масках. Под воздействием вина танцы могли переходить в оргии. Позже появились Городские или Большие Дионисии, ставшие грандиозными торжествами и включавшие, кроме ритуального шествия, звучание дифирамба — песни гимнического характера в честь Диониса. Исполнялся дифирамб «киклическим» (от греч. κυκλίος — круговой) хором, одновременно и танцующим вокруг алтаря. Пение-пляску хоревтов, число которых составляло от двадцати до пятидесяти человек, сопровождал авлет. Эмоционально-вдохновенное исполнение песни и танца, в быстром темпе и стремительном ритме, создавало оргиастическую атмосферу, объединявшую исполнителей дифирамба и <u>зрителей</u>, стоявших вокруг орхестры (на которой исполнялись пение и пляска). Параллельно дифирамбическому действу происходила церемония жертвоприношения козла, после чего хоревты исполняли «козлиную песнь» (греч. $\tau \rho \alpha \gamma \omega \delta i \alpha - mpazedus$, от $\tau \rho \dot{\alpha} \dot{\xi}$ — козел и $\dot{\omega} \dot{\eta}$ — песнь).

Постепенно один человек из хора становился ведущим запевалой, танцором и чтецом. Так появился актер, который самостоятельно вел свою партию, то солируя, то вступая в <u>диалог</u> с хором, то сливаясь с ним в унисон (в кульминациях). Кроме того, актер мог вести рассказ о Дионисе и изображать бога. Глава Афин Писистрат, учредивший Большие Дионисии, ввел в программу праздника театральное соревнование (агон), которое начиналось во второй день (в первый происходили шествия и исполнялся дифирамб). Состязались три автора; каждый представлял тетралогию — три *трагедии* и одну сатировскую драму, обычно имеющую комедийный характер. Так постепенно место дифирамба занимало театральное действо. Для зрителей агона вокруг орхестры выстраивали скамьи (полукругом), при этом каждый последующий ряд ставился выше предыдущего. Впоследствии система расположенных полукругом скамей стала называться «театрон» (греч. θέατρον, от θεάομαι — смотрю). Театральная терминология в целом во многом рождалась из названий и обозначений, связанных с Д. д.

<u>Режиссер</u> и теоретик Н. Н. Евреинов, исследовавший истоки Д. д., утверждал, что все составные элементы культового праздника, проводимого в честь Диониса, имеют азиатское, в частности, семитское происхождение.

К опыту Д. д. обращались символисты, писавшие о необходимости преобразования \underline{meampa} . К примеру, В. И. Иванов считал, что \underline{xop} надо восстановить в его «древнем полнокровии, и, соответственно тому, как это было в Древней Греции», «толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом».

Д. Д. Кумукова

Литература:

Ярхо В. Н. Дионисии // ТЭ. Т. 2. Стлб. 445–446; Лосев А. Ф. Дионис // Мифологический словарь. М., 1990. С. 190; Дионисии // Словарь античности / Сост. Й. Ирмшер, Р. Йона. М., 1994. С. 185; Dionysus // Cassell. P. 139–140; Dionysiaques // Pougin. P. 294–295.

Аврелий [Брюсов В. Я́.]. Вехи ІІ. Искания новой сцены // Весы. 1906. № 1. С. 74; Волков. Т. 1. С. 216; Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 72–76, 178–187; *Евреинов Н. Н.* Азазел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924. С. 58–71; *Иванов В. И.* Вагнер и Дионисово действо // *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 35–36; *Deuhner L.* Attische Feste. Berlin, 1956.

См. также:

Аполлонийское и дионисийское, Соборное действо.

Дистанция между актером и образом

Hем.: die Distanzierung, der Bruch.

Осмысленное несовпадение <u>актера</u> и его <u>персонажа</u>, очевидный «зазор» между ними, заполняемый тем или иным «<u>отношением</u> <u>к образу</u>».

Понятие, сложившееся в <u>театроведении</u> 1920-х гг., в настоящее время сохраняет в себе известную терминологическую путаницу: в нем «<u>образ</u>» тождественен «персонажу», «<u>роли</u>». Однако само по себе оно оказалось столь содержательным и удобным, что не допустило никаких изменений устоявшейся формулы. Его современное употребление подразумевает дистанцию между актером и ролью.

Дистанция эта имеет давнюю традицию в *театре*, в разных его формах. Древнейшее дистанцирование воплощено в *маске*. В современном театре может обыгрываться отношение актера и маски, ее наличие обращает внимание *зрителя* на несовпадение образа исполнителя и его роли.

В XX в. д. м. а. и о. — существенный параметр сценических концепций, противостоящий идентификации актера с ролью — идеалу т. н. реалистического театра, на практике полностью невоплотимого: актер не только действующее лицо, но и автор роли, и исполнитель. Как можно более полное перевоплощение на основе переживания стоит во главе угла в Системе Станиславского (феномен артисто-роли), в своем пределе эта тенденция развита в лабораторных экспериментах Е. Гротовского («внутреннее бытие», «телосуть»), уже выходящих за грань искусства сцены.

В режиссерском театре поворот к обобщенному, символистски значимому, философски насыщенному <u>действию</u> приводит к переосмыслению драматического образа. Содержание роли выходит за эмпирические рамки конкретных индивидуализированных персонажей, перерастает их. Усиливается роль интеллектуального начала

в актерской работе. Так, в театре В. Э. Мейерхольда психологическое <u>вживание</u> в образ заменяется более масштабным взглядом на персонаж, где острый психологический <u>рисунок</u> может быть одним из компонентов.

В <u>эпическом театре</u> Б. Брехта д. м. а. и о. — ключевой момент <u>структуры спектакля</u>. <u>Апарты</u> старого театра переосмыслены: в специально организованных выходах из образа, в <u>зонгах</u> актер впрямую обращается в зал от лица <u>театра</u>. Программное, последовательное и развитое отчуждение артиста от персонажа означает активное критическое отношение к нему и к драматической ситуации; подобное отношение должен разделить с актером и зритель в зале.

Столь рациональное обоснование коренной и органически присущей театральному искусству двойственности сценического существования артиста в роли так же, как максималистская попытка преодолеть эту двойственность, — полюса современного театра, между которыми располагается богатая и разнообразная практика сцены, извлекающая драматическую энергию из соотношения актера и его создания, включающая структурированный сценический образ в сложную систему драматических связей спектакля.

Н. А. Таршис

Литература:

Алперс Б. В. Конец эксцентрической школы // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 290—294; Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 43—54; Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения» // Брехт. Т. 5/2. С. 102—115; Дидро Д. Парадокс об актере. Л.; М., 1938. С. 50, 55; Калмановский Е. С. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. Л., 1984. С. 88; Коклен-старший. Искусство актера. Л.; М., 1937. С. 58—59; Песочинский Н. В. Актер в театре Мейерхольда // Актерское искусство. С. 109—111; Смирнов-Несвицкий Ю. А. О многообразии сценических решений. М., 1964. С. 47.

См. также:

Актер, Апарт, Артисто-роль, Зонг, Комедия дель арте, Контрольный аппарат актера, Маска, Образ сценический (I), Остранение, Отношение актер / образ, Роль, Театр в театре, Театр представления, Эпический театр (I).

Драматург-режиссер

Термин с узким спектром применения, обозначающий специфическое явление в эпоху дорежиссерского театра — $\underline{\partial pamamypza}$, руководившего $\underline{nocmanoskoŭ}$ собственных \underline{nbec} .

Сочиняя репертуар для определенного <u>театра</u>, с учетом особенностей дарования конкретных <u>актеров</u>, технического устройства <u>сцены</u> и размеров театрального зала, драматург руководствовался, согласно формуле С. С. Мокульского, «разрешением не литературной, а чисто сценической проблемы». Д.-р. занимался не только распределением <u>ролей</u> (собственно, это «распределение» осуществлялось еще на стадии написания пьесы или <u>сценария</u>), но и пополнением <u>труппы</u> актерами, обучением молодых исполнителей, помогал опытным актерам осваивать новые приемы <u>игры</u>, связанные с новизной драматургического материала, а также разрешением сугубо постановочных задач.

Термин введен в научный обиход театроведами ленинградской школы в 1920-е гг. — период, когда велись активные дискуссии вокруг трех взаимосвязанных проблем. 1. Понимания режиссера как полноправного автора спектакля. 2. Осознания, что основным каркасом спектакля в XX в. является режиссерская партитура, а не пьеса. 3. Убеждения, что предметом театроведения является изучение не произведений драматургии (которые могут быть весьма слабо связаны со сценическим искусством своего времени), а свидетельств, связанных с самой театральной практикой. Являясь последователями М. Германа, ученые ленинградской школы положительно отвечали на все три вопроса. Это помогло им увидеть режиссерские функции в деятельности ряда драматургов прошлого.

Специфические качества, присущие режиссерскому мышлению, драматург может проявить и помимо работы в театре. В своем докладе «Пушкин-режиссер» В. Э. Мейерхольд отмечает, что через высказывания и саму драматургическую организацию пьес в Пушкине «проглядывает организатор спектакля». «В пушкинские времена театр не знал режиссерского искусства. И драматурги того времени были не просто драматургами, а д.-р.». Пушкин «в своих пьесах предсказывал все, что нужно будет режиссеру для преодоления сценических недочетов своего времени, подсказывал технические особенности, которые будут впоследствии утверждаться режиссером будущего». «Замечания его по адресу актеров — то же самое, что мы, режиссе-

ры, говорим актерам. Это не язык драматурга, это язык драматургарежиссера».

В театральном искусстве 2-й пол. ХХ в. понятие «д.-р.» приложимо к т. н. альтернативным (авангардистским) театрам, хотя сам термин при этом практически не использовался. Причем в роли «д.-р.» мог выступать весь коллектив театра, совместно работающий и над текстом, и над сценическим воплощением (что было характерным для 1960–1970-х гт.).

А. П. Варламова

Литература

Мейерхольд В. Э. Пушкин-режиссер // Мейерхольд. Ч. 2. С. 421–423; Мокульский С. С. Карло Гольдони // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 60–61, 90; Рехельс М. Л. Режиссер — автор спектакля. Л., 1969. С. 41–44.

См. также:

<u>Автор спектакля, Инсценировка, Коллективность театра, Режиссер, Режиссура, Решение режиссерское.</u>

Душевный натурализм

Hем.: geistige Durchdringung; psychologische Durchdringung.

Термин, подразумевающий предельную натуральность воплощения душевной жизни персонажа, вплоть до вскрытия подсознательных пластов психики. Возник в нач. 1910-х гг. в связи с поисками К. С. Станиславского: новое качество психологической проработки образов актерами, насыщенность действия говорили о возникновении нового явления.

Одно из первых печатных употреблений термина принадлежит самому Станиславскому: осенью 1913 г. в дни пятнадцатилетия МХТ он размышлял о приближении искусства его театра к «новому <u>реализму</u> <...> внутренней правды» — «д. н.». Однако в историю <u>театра</u> термин вошел применительно к <u>спектаклям</u> Первой <u>студии</u>.

Термин внутренне противоречив. Физиологическая точность воспроизведения душевной жизни персонажа не была здесь самоцелью; определяющей оставалась «жизнь человеческого духа». Начиная с «линии интуиции и чувства» в раннем Художественном театре (постановки пьес А. П. Чехова) и позже, в постановках Первой студии, отчетливо звучала глобальная философская идея этого искусства, пронизывающая деятельность и руководителя студии — Л. А. Сулержицкого, и все творческие искания Станиславского: мак-

сималистская идея тотальной одухотворенности мира человеческих связей и, более того, физического мира в целом. Т. о., натуральное воспроизведение душевного мира человека подчинялось гуманистической <u>сверхзадаче</u> обнаружения (не декларации) этой пандуховности мира, захватывающей и <u>зрителя</u>.

Сам Станиславский называл «ультранатуральное» состояние душевной и физической природы актера нормой, необходимой для дальнейшего творчества, единственно возможной для подлинного, органического, творческого чувства: когда естественное, живое человеческое переживание и чувство достигают своего полного развития, кончается ультранатуральное и начинается отвлеченное. Другими словами, по Станиславскому, и разнообразные «утонченности» в духе новейших направлений в искусстве нач. ХХ в., и самый резкий гротеск возможны для воплощения на сцене и имеют право на существование лишь на основе полной органики актерского творчества.

Н. А. Таршис

Литература:

Рудницкий. Ч. 2. С. 177, 180—183; Станиславский К. С. О Художественном театре (наша беседа) // Театр. 1913. 13 окт. С. 9—12; Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 351.

См. также:

<u>Новая драма, Органичность, Панпсихизм, Переживание, «Подводное течение», Психологический театр, Сверхзадача, Сопереживание, Среда сценическая, Четвертая стена.</u>

E

«Если бы...»

Нем.: schöpferisches «Wenn», magisches «Wenn».

Основополагающий принцип <u>психотехники</u> в <u>Системе Станиславского</u>, <u>манок</u> к <u>переживанию</u> и <u>перевоплощению</u>. С его помощью материалом <u>роли</u>, <u>образа</u> становится область личных, человеческих чувствований <u>актера</u>, что и делает этот манок ключом к слиянию с образом, к достижению феномена «<u>артисто-роли</u>».

Для работы, действенности «магического "если бы..."» нужны вера, воображение и наивность, необходимые качества драматического *артиста*.

Критики Системы часто выбирают мишенью этот основополагающий принцип: «магическое "если бы..."», считают они, игнорирует масштаб художественного обобщения классических образов, подводит их под мерку конкретного человека — актера. Между тем в Системе Станиславского идет речь об органическом освоении материала роли душой артиста. Эта норма не отменена, напр., и у М. А. Чехова, хотя в его толковании степень объективированности образа была более значительной. «Если бы...», как вся психотехника в целом, делает душу артиста гибкой, открытой для всевозможных модуляций «в образе».

Н. А. Таршис

Литература:

Станиславский К. С. Искусство актера и режиссера // Станиславский. Т. 6. С. 281; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 381; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский. Т. 3. С. 435; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 5, 98–103, 113, 116, 133.

См. также:

<u>Артисто-роль, Манок, Перевоплощение, Переживание, Психотехни-ка, Система Станиславского</u>.

Задача

Φp.: tâche.

Импульс к <u>действию</u>, определяющий каждый очередной его «кусок». Термин <u>Системы Станиславского</u>.

К. С. Станиславский, придавая большое значение определенности и действенности з., предлагал формулировать з. глаголом. Ставя перед собой и выполняя з., актер должен задать себе вопрос: «чего я хочу», «к чему стремлюсь» в этой сцене. Станиславский различал физический, психологический и творческий аспекты з., говоря об их взаимосвязи. Осуществление той или иной з. представляет собой звено сквозного действия.

В процессе работы над <u>ролью</u> мелкие з. постепенно объединяются в меньшее число более крупных з., которые, в свою очередь, определяя фарватер сквозного действия, подчинены воплощению <u>сверхзадачи спектакли</u>.

Положение Системы Станиславского о з. лежит в основе <u>этиодного метода</u> работы над ролью и <u>спектаклем</u>.

Н. А. Таршис

Литература:

Асмус В. Ф. Эстетические принципы театра К. С. Станиславского // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 633; Станиславский К. С. Искусство актера и режиссера // Станиславский. Т. 6. С. 284—285; Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 102—139, 315—323; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 211—222, 364—365, 442—443.

См. также:

<u>Метод физических действий, Психотехника, Сверхзадача, Сегмент</u> <u>действия, Система Станиславского, Этюдный метод</u>.

Занавес

Англ.: curtain. Нем.: der Vorhang.

Фр.: rideau.

Материальная декорированная подвижная преграда (чаще всего — между *сценой* и зрительным залом), обычно изготовленная из ткани.

Т. н. передний (варианты наименования: театральный, основной, постоянный, антрактный) з. в случае <u>сцены-коробки</u> расположен между <u>авансценой</u> и первым планом сцены в портальной раме, закрывает зеркало сцены от колосников до планшета. Специальные з., предназначенные для определенного <u>спектакля</u>, могут находиться и на других участках <u>сценического пространства</u>, в том числе в зоне <u>просцениума</u> или внутри сцены-коробки, и иметь самые разные размеры и конфигурацию.

Функции з.:

- 1. Знаковая. Обозначает разделительную линию между сценой и зрительным залом или между тем, что известно персонажам и зрителю, и тем, что еще от них скрыто. В обоих случаях это связано с ожиданием раскрытия некоей тайны и коррелирует с аристотелевским «узнаванием», а также способствует движению интриги и развитию фабулы.
- 2. Технологическая. **3.** служит для скрытой от глаз зрителей подготовки сценической площадки, <u>декораций</u>, <u>аксессуаров</u>, а иногда и <u>мизансцен</u> к началу спектакля или к началу нового <u>акта</u>, <u>картины</u>, эпизода.
- 3. Эстетическая. Вне зависимости от того, используется постоянный з. или же предназначенный для конкретного спектакля, он является своеобразной визуальной увертюрой и финальным аккордом сценического представления; отсюда стремление привлечь к нему внимание, декоративно оформить, избрать определенный ритм его открытия и закрытия. Активное применение з. делает наглядным не только разделение пространства на различные зоны, но и сегментацию, прерывистое строение самого драматического действия, «квантированность» сценического времени отмечая начало и завершение каждого акта или эпизода.

Использование з. всегда входит в общее ритмическое и действенное построение спектакля. В классицистском и условном те-

<u>атре</u> применялся плоский, как бы «жесткий» з., подчеркнуто резко акцентировавший портальную раму и границу между пространствами сцены и зрительного зала. В театральных направлениях, для которых ключевыми являлись понятия «<u>атмосфера</u>», «<u>настроение</u>», предпочитали мягкий, свободно драпирующийся, как бы «трехмерный» з., раздвигаемый вручную, «живой» (МХТ, А. А. Васильев).

В 1920-е гг., в связи с полемикой вокруг принципов «иллюзионистского» театра и традиционной сцены-коробки, с появлением конструктивистских установок (см. станок сценический) и стремлением к обнажению сценической условности и сценического приема, произошел временный отказ от переднего з. Вторая волна отказа от з. приходится на 1960—1990-е гг., что связано с варьированием взаиморасположения игровой площадки и зрительских мест, а также со стремлением к созданию сценической среды, плавно видоизменяющейся в течение спектакля и требующей постепенного, нерезкого воздействия на зрительское восприятие.

В режиссерском театре нередко происходит инверсия функций различных компонентов спектакля. Так, функцию «увертюры» при отсутствии з. берет на себя сама декорация. В свою очередь, з. может выступать в качестве аксессуара в <u>«игре с вещью»</u> или даже быть своеобразным <u>партнером</u> сценических персонажей (движущийся з. в «Гамлете» Ю. П. Любимова).

А. П. Варламова

Литература:

Мюллер В. М. Занавес // ТЭ. Т. 2. Стлб. 737–740; Занавес // *Пави*. С. 104–105.

Базанов В. В. Техника и технология сцены. Л., 1976. С. 65 – 85; Беляев М. Д. «Маскарад» и работа над его постановкой А. Я. Головина // «Маскарад». С. 39–42; Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 66, 67, 72; Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала ХХ века. Л., 1984. С. 8; Волков. Т. 1. С. 184; Гвоздев А. А. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVII—XVII веков // О театре. Вып. III. Л., 1929. С. 114–115; Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. М., 1976. С. 101; Мейерхольд В. Э. Студия на Бородинской. Класс Вс. Э. Мейерхольда // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 13; Михайлова А. А. Всеволод Мейерхольд и художники // Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 29–30; Экскузович И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем. Л., 1930. С. 134.

См. также:

Атмосфера сценическая, Декоративность, Диалог сценический, <u>Диалог театральный, Замыкание, Оформление сценическое, Приемы режиссерские / постановочные, Пространство сценическое, Рампа, Решение режиссерское, Сегмент действия, Среда сценическая, «Точки» режиссерские, Узнавание, Хронотоп сценический, Четвертая стена, Эффекты сценические.</u>

Заражение

Англ.: carry one's audience with oneself.

Нем.: die Ausstrahlungskraft; mitreißendes Temperament; die Fähigkeit.

Термин, существующий на стыке эстетики и психологии восприятия искусства и означающий акт сотворчества художника и <u>зрителя</u> в процессе исполнения и восприятия художественного произведения. Если в психологии з. рассматривается как неосознаваемый и непроизвольный процесс, то в театральной сфере содержание данного понятия сложнее и шире.

В отличие от страха и сострадания, испытываемых зрителями в связи с развитием драматических событий, и от <u>сопереживания</u>, связанного с эмоциональным состоянием, душевными процессами и размышлениями сценического <u>персонажа</u>, з. тесно связано со <u>знаковой</u>, символической и образной системой произведения, с <u>поэтикой</u>, <u>стилем</u>, <u>ритмом</u>. Поэтому применение этого термина не ограничено рамками <u>психологического театра</u> (или, шире, <u>театра переживания</u>), но возможно и по отношению к <u>условному театру</u>, <u>театру</u> представления, <u>агитационному театру</u> и др.

Термин появился на рубеже XIX и XX столетий. Одним из его родоначальников можно считать Л. Н. Толстого. В статье «Что такое искусство» (1897/1898) он определил художественное творчество как «человеческую деятельность, состоящую в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками, передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их». Н. Д. Волков в 1920-е гг. подчеркивал, что «это определение искусства <...> остается существенным в применении к *театру* вообще и особенно к театру-трибуне, который стремится построить Мейерхольд».

К нач. XX в. относятся и опыты театральных постановок, использовавших «эффект заражаемости» (см. 3. Фрейд, «Психология масс и анализ человеческого "Я"») — непроизвольную и неконтролируе-

мую передачу эмоционального состояния от человеческих масс к индивиду с последующим вовлечением его в самое массу, приводившим либо к растворению, либо к острейшему конфликту человека и массы. Под воздействием эмоциональной заражаемости может многократно возрасти внушаемость человека. Т. о., описываемый эффект может служить «несущей волной» для передачи мысли.

Использованная М. Рейнхардтом в «Царе Эдипе» (1910) массовка в 300 человек, изображавшая фиванцев, по единодушному признанию критиков, заражала своим страхом и отчаянием не только главного героя трагедии, но и респектабельную публику, непроизвольно начинавшую идентифицировать себя с мечущейся толпой. Эффекту во многом способствовало само театральное пространство: расположенная на сцене-арене массовка без видимой границы смыкалась с первыми рядами зрителей. Стремительное психологическое вовлечение зрителей с первого же эпизода спектакля в его «поле» не только способствовало точно рассчитанному восприятию ими происходящего, но и имело содержательную сторону: весь свой дальнейший путь Эдип проходил под пристальным взглядом народатолпы, из героя царь превращался в заложника безликой человеческой массы, в ее жертвенное животное.

Особую роль з. играет в актерском искусстве. «Актеру еще больше, чем другим служителям искусства, необходимо это свойство заражать, волновать, очаровывать. Между произведением поэзии и публикой актер поставлен, как волшебник, как маг, как медиум. Он должен сам первый слиться с поэтическим вымыслом, чтобы своим переживанием, своим восторгом, своим экстазом убедить публику, заставить ее принять <u>иллюзию</u> и упиться ею» (Кугель).

В отличие от родившихся позднее в гештальтпсихологии понятий «замыкание», «инсайт» (означающих озарение, мгновенное постижение), з. — процесс продолжительный во времени, частично поддающийся рефлексии и допускающий наслаждение творимыми и воспринимаемыми образами.

3. тесно связано с понятиями <u>экстатическое</u> и <u>дионисийское</u>. А. П. Варламова

А. В. Сергеев

Литература:

Бруксон Я. Б. Театр Мейерхольда. Л.; М., 1925. С. 37; *Волков*. Т. 1. С. 85–86; *Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство // *Иванов В. И.* Дионис

и прадионисийство: Сб. СПб., 1994. С. 263; *Кугель А. Р.* П. С. Мочалов // *Кугель* С. 86; *Немирович-Данченко В. И.* Письмо К. С. Станиславскому, окт. 1910 г. // *Немирович-Данченко В. И.* О творчестве актера. М., 1984. С. 76; Положение о научно-исследовательском институте Государственных высших театральных мастерских // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 35; *Симонов П. В.* Психофизиологический подход к проблеме актерской одаренности // Наука о театре. Л., 1975. С. 321–323; *Таиров А. Я.* Записки режиссера // *Таиров*. С. 120.

См. также:

<u>Аполлонийское и дионисийское, «Здесь, сегодня, сейчас», Массовая</u> сцена, <u>Остранение, Сопереживание, Хронотоп сценический, Экспрессионизм, Экстатическое.</u>

«Здесь, сегодня, сейчас»

Условие творческого состояния $\underline{apmucma}$ — по К. С. Станиславскому.

Так же, как <u>«если бы...»</u>, в <u>Системе Станиславского</u> словесная формула «з., с., с.» являет собой ключ, <u>манок</u> к верному творческому самоощущению артиста на <u>сцене</u>, оберегающий его от <u>наигрыша</u>, будящий его волю и воображение: «я в <u>предлагаемых обстоятельствах</u>, здесь, сегодня, сейчас». В работу вводится «органическая природа с ее подсознанием». Акцент на сиюминутности происходящего стимулирует органическое существование артиста в жизни <u>роли</u> и в мире <u>пьесы</u>, помогает «найти себя в роли и роль в себе».

Н. А. Таршис

Литература:

Гротовский Е. Театр и ритуал // Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М., 2003. С. 114; Калмановский Е. С. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. Л., 1984. С. 87; Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 331–332; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский. Т. 3. С. 438–440, 474.

См. также:

«Если бы...», Предлагаемые обстоятельства, Психотехника, Система Станиславского, Хронотоп сценический.

«Зерно»

Англ.: kernel, essence.

Нем.: das «Samenkorn», emotionale Triebkraft, der Hauptcharakterzug. Фр.: grain.

Основной мотив, творческая идея, вызвавшая к жизни и питающая <u>драму, роль, образ</u>. «З.» — характерный термин <u>Системы Станиславского</u>, с ее максималистской установкой на органическую природу работы <u>актера</u>. Актеру надлежит найти верное з., глубоко с ним сжиться, взять его в свою душевную работу и затем прорастить его в работе над образом. В известном смысле актер тут вживается в творческий процесс, пройденный автором <u>пьесы</u>.

Из творческого з. (К. С. Станиславский употреблял иногда и образ «корня») развивается <u>сквозное действие</u>, воплощающее <u>сверхзадачу спектакля</u>. В каждом <u>артисте</u> этот непрерывный процесс выращивания образа из з. органичен и индивидуален, и все участники спектакля объединены процессом рождения сквозного действия из единого з. пьесы.

В. И. Немирович-Данченко возводил образ з. к евангельской притче (Иоанн, гл. XII, 24). В несколько суженном виде понятие «з.» предстает у последователей автора Системы. По А. Д. Попову, з. — это темперамент спектакля, сверхзадача — цель, на которую он направлен, а сквозное действие — путь, по которому идет актер к своей цели. У Попова з. предстает и как «индивидуально неповторимая форма», образная доминанта роли и спектакля. По убеждению Г. А. Товстоногова з. роли — та «изюминка», что «создает неповторимость образа и помогает процессу перевоплощения»: беда театра, «если артист останавливается на "я в предлагаемых обстолятельствах"».

«Зерно спектакля — это его мысль, выраженная в образной форме», — полагал М. Л. Рехельс.

кипод отолет и мизжен , в Н. А. Таршис

Литература:

Астангов М. Ф. Образ большевика на сцене // Михаил Астангов: Статьи и воспоминания. М., 1971. С. 65; Гротовский Е. Театр и ритуал // Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М., 2003. С. 119;

Немирович-Данченко В. И. Заметки о творчестве актера // Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера. М., 1984. С. 201–205; Попов А. Д. О художественной целостности спектакля. М., 1957. С. 177, 183–186; Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Попов А. Д. Творческое наследие: [В З т.]. М., 1979. Т. 1. С. 349; Рехельс М. Л. Режиссер — автор спектакля. Л., 1969. С. 71–74; Станиславский К. С. Искусство актера и режиссера // Станиславский. Т. 6. С. 275–276; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский. Т. 3. С. 294–295; Товстоногов Г. А. Работа с актером // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 229; Топорков В. О. К. С. Станиславский на репетиции. М.; Л., 1949. С. 175.

См. также: мен мология йынынбарт эрблоди эпироверния

Внутренний образ, Образ сценический (I), Перевоплощение, Посыл, Сверхзадача, Система Станиславского, Сквозное действие.

Зоны молчания

Англ., фр.: silence.

Нем.: das Schweigen.

каждом армисте этот непрерывымй процесс им

Специфические моменты в сценическом существовании <u>актера</u>, когда действенная природа его искусства выражена подспудно, вне слов и поступков. Термин А. Д. Попова, развивающий положения <u>Системы Станиславского</u>.

Акцент на з. м., составляющих большую часть сценического времени артиста в роли, преследует цель обеспечить непрерывность жизни в роли, цельность сценического образа. Попов, считая з. м. наименее разработанной областью в актерском творчестве, признавал их важнейшими в процессе актерского восприятия, накопления эмоциональной энергии, настаивал на особой сосредоточенности и действенности, верном и точном физическом самочувствии в эти моменты, предупреждал об опасности «прозевать» возбудители, идущие от партнера, говорил о том, что «темпо-ритм осваивается в з. м. легче и скорее, нежели в тексте роли».

В з. м. актер ведет <u>подтекст</u>, <u>внутренний монолог</u> — следовательно, его жизнь в эти моменты впрямую связана со <u>сквозным действием</u> и «<u>зерном</u>». Разделяя повышенное внимание Попова к з. м., его ученик Г. А. Товстоногов делал упор на интеллектуальной значимости з. м. в работе актера, на умении выразить в них

индивидуальный стиль мышления: «Без этого умения напряженно мыслить на \underline{cuene} искусство артиста современным быть не может». H.~A.~Tapuuc

Литература:

Молчание // Пави. С. 189-191.

Калмановский Е. С. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. Л., 1984. С. 116—117; Π onoв А. Д. Воспоминания и размышления о театре // Π onoв А. Д. Творческое наследие: [В 3 т.]. М., 1979. Т. 1. С. 299—303; Toвстоногов Γ . А. Работа с актером // Toвстоногов T. А. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 225.

См. также:

Внутренний монолог, Действие, «Диалог второго порядка», <u>Пауза</u> драматическая, <u>Подтекст, Сквозное действие, Темпо-ритм.</u>

Containing Conexcent mentilians for peddenticated effortierands in those as mile

И

Инсценировка

От лат in — на + scaena — сцена.

Англ.: adaptation, dramatization, stage version.

Нем.: die Dramatisierung, die Bühnenbearbeitung, die Bühnenfassung.

I. Переработка недраматургического литературного произведения для <u>meampa</u>; <u>nьеса</u>, написанная по эпическому или лирическому произведению (произведениям).

Приспособление в качестве <u>литературной основы спектакля</u> недраматического (в основном — прозаического) текста наблюдается в европейском театре лишь с XIX в. Возникновение такого феномена может быть объяснено самой сутью существовавшей театральной системы, видевшей себя продолжением литературного творчества <u>драматурга</u> и, следовательно, логоцентрической по сути. Ситуация, в которой <u>театр</u> «продолжал» литературу, неминуемо должна была привести к прорыву на <u>сиену</u> недраматических текстов.

Технологически перевод прозы в драму выглядит весьма просто и конкретно: повествовательная форма заменяется диалогической. Однако в силу тождественности формы и содержания изменение первой предопределяет изменения второго. Между тем подавляющее большинство авторов инсценировок видели (и продолжают видеть) своей задачей сохранение для театра фабулы первоосновы и ее идейно-содержательного плана; в некоторых случаях прослеживается стремление сохранить поэтику литературного первоисточника. Цели эти в полной мере недостижимы, что подтверждает история. Получавшиеся драматургические формы не имели вовсе или имели минимальное драматическое содержание. Стремление же сделать и фактом драматического искусства уводило инсценировщика и от проблематики первоисточника, и от его поэтики. Примером тому может служить и «Воскресения» Л. Н. Тожстого — «Катюша Маслова», — с большим успехом шедшая на российских столичных и провинци-

альных сценах на рубеже XIX и XX вв. В ней социально-психологический роман Толстого превратился в незатейливую мелодраму — мелодраму в высшей степени театральный, но определивший сохранение в и. связи с романом лишь на событийном уровне и то с усечением большого числа сюжетных линий.

Переработка прозаического произведения в драму самим автором традиционно считается пьесой. Такой терминологический нюанс выдает бытующее отношение к чужим переработкам как к литературному творчеству второго сорта: полноценная пьеса может быть создана только профессиональным литератором, а и. -- любым литературным поденщиком. Однако такое формальное деление на авторское (пьеса) и безлико-чужеродное (и.) безосновательно, поскольку не затрагивает ни литературных, ни драматических качеств текста. Авторская переработка прозы может оказаться несостоятельной в драматическом отношении (напр., «Закон Дикаря» М. П. Арцыбашева по одноименному роману), а сторонняя — в том же отношении крайне выигрышной. В такой ситуации возникает вопрос об авторстве драматического содержания, обычно в связи с и. не дебатируемый: традиционно автором (что и сегодня закреплено действующим в России авторским правом) считается автор первоисточника, автор и. выступает в роли литературного чернорабочего. Очевидно, что при художественной ценности и самостоятельности и. такое положение вещей не может удовлетворять. Подобные противоречия становятся особенно заметны, когда за труд инсценировщика берется крупный драматург. Э. Олби на основе романа В. В. Набокова создал пьесу «Лолита». Однако считать ее полностью самостоятельным произведением нельзя, как и нельзя признать полностью производной от романа. В данной ситуации вопрос о том, кто автор, и следовательно, что это — пьеса или и., решается в пользу драматурга. Но мотивы такого решения лежат не в плоскости качества текста, а в плоскости литературно-драматургической иерархии «соперничающих» авторов.

Форма литературного перевода прозы в драму сохраняется и сегодня. Ее отличительная особенность — создание литературного текста, который может быть положен в основу *спектаклей* различных театров, фактическое бытование и. на правах пьесы.

<u>Режиссерский театр</u> предложил принципиально иной тип и., ведущий свое начало от «Братьев Карамазовых» В. И. Немировича-Данченко (1910). Литературное произведение — роман Ф. М. Досто-

евского — перерабатывалось для сцены изначально театральным методом: текст, звучавший в спектакле, формировался в процессе <u>репетиций</u>. Из массива романа опытным путем выбирались сцены, необходимые будущему спектаклю. Такой способ позволил изменить традиционные иерархические отношения роман — и. — спектакль, включить текст Достоевского в <u>сценический текст</u> на правах сопрягаемого <u>элемента структуры</u>: театр не играл Достоевского, а вел с ним <u>диалог</u>. В данном случае и. оказалась начисто лишена какой бы то ни было самоценности, ее смыслы проявлялись только во взаимодействии слова, <u>актеров</u> и <u>режиссерского решения</u>. Фактически, она перестала быть частью литературы, став сугубо театральным явлением, не имеющим иной формы существования кроме сценической.

Данный вид **и.** встречается значительно реже первого (литературного), что объясняется и эстетическими причинами (большинство режиссеров, особенно жизнеподобного театра, продолжают видеть в основе спектакля пьесу, законченное литературное драматургическое произведение), и технологическими (создание **и.** таким способом многократно увеличивает продолжительность репетиционного периода: Немирович-Данченко провел более ста репетиций).

И., созданную содружеством актеров и режиссера, отличают две особенности. Первая — невозможность воплощения ее в другом театре, поскольку она является составной и детерминированной частью конкретного спектакля. Вторая — видимое отсутствие одного автора, в чьей роли выступает театр: в <u>афишах</u> такое положение вещей часто находит выражение в формуле «и. театра».

А. В. Сергеев

Литература:

Дубинская А. И. Инсценировка // ТЭ. Т. 2. Стлб. 884–888; Шифрина А. Н. Авторизованная инсценировка // ТЭ. Т. 1. Стлб. 62; Шифрина А. Н. Авторская инсценировка // ТЭ. Т. 1. Стлб. 63.

См. также:

<u>Автор спектакля, Драма, Драматург, Драматургия, Драматургия</u> спектакля, Интерпретация, Коллективность театра, Постановка, <u>Пьеса, Спектакль.</u>

II. В 1900–1920-е гг. выражение «и.» использовалось как частичный синоним понятий «постановка», «сценическое решение», «режсиссерокое решение». В отличие от них, «и.» означала не столько конкретное образное воплощение, сколько приспособленность к сце-

нической технике определенной эпохи, к форме сценической площадки, ориентацию на определенный комплекс театральных приемов. В случае авторской *режсиссуры* — «и.» связывалась с принадлежностью спектакля к циклу, объединенному единством манеры, *приема* и сценического *стиля*. Термин применялся как в отношении режиссерского, так и дорежиссерского театра.

Впервые (около 1907) этот термин употребил В. Э. Мейерхольд — возможно, позаимствовав его из немецкого (inszenieren ставить пьесу, режиссировать; Inszenierung — постановка, создание спектакля).

Под и. Мейерхольд понимал единство <u>сиенического рисунка</u>, как порожденное авторской режиссерской трактовкой произведений <u>новой драмы</u>, так и возникающее благодаря <u>стилизации</u> традиционных театральных форм. Обращение Мейерхольда к термину «и.» связано, с одной стороны, с неудовлетворенностью словом «постановка»—в то время оно связывалось скорее с декорационной стороной спектакля, чем с его режиссерской трактовкой. С другой— с неутвердившимся, дискуссионным в ту пору положением режиссера в театре, непризнанием его полноправным <u>автором спектакля</u>. И., в отличие от утвердившегося позднее выражения «режиссерское решение», не провоцировала лишних нападок, но на принципиальную новизну «и.» по сравнению с «постановкой» все же намекала. Не случайно Мейерхольд использовал в газетных интервью именно это слово. (Аналогичным образом слово «стилизация» в это время нередко служило эвфемизмом при разговоре о режиссуре.)

В несколько ином значении использовали слово «и.» в 1920-е гг. ленинградские театроведы. Обратились они к этому термину, скорее всего, под влиянием не только Мейерхольда (чьи взгляды во многом разделяли), но и благодаря трудам родоначальника *театроведения* немецкого ученого М. Германа. Термин «и.» применялся ими в основном по отношению к дорежиссерскому театру с его каноническими, унифицированными *приемами* сценического *воплощения*. Причина обращения к этому слову в 1920-е гг. была противоположна причинам 1900-х. Теперь им пользовались с целью не завуалировать, а полностью исключить всякий намек на авторскую режиссуру в понимании XX в. Характерны такие выражения, как «церковная и.» (обыгрывающая архитектуру храма и использующая церковную одежду и утварь), «и. в стиле оперных спектаклей XVIII в.». В данном

контексте «и.» означает прежде всего <u>приспособление</u> к определенной сценической технике и пространственным условиям, или же к самым общим, деиндивидуализированным эстетическим принципам той или иной эпохи, а не личностное художественное решение.

С утверждением понятий «режиссура», «режиссерская концения спектакля», а также с развитием и углублением терминов «постановка» и «спектакль» (которые применяются в отношении и дорежиссерского, и режиссерского театра), надобность в термине «и.» практически отпала. В современном театроведении он встречается преимущественно в переводах немецкоязычных текстов.

А. П. Варламова

Литература:

Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 114, 116; Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 12; Головин А. Я. Встречи и впечатления // Головин А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.; М., 1960. С. 112; Мейерхольд В. Э. Мах Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907 г.) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 164; Мейерхольд В. Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд. Ч. 1. С. 252–253; Мокульский С. С. Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма // О театре. Вып. ІІІ. Л., 1929. С. 44–97; Мокульский С. С. Карло Гольдони // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 97; Примечания [Фрагмент интервью В. Э. Мейерхольда Петербургской газете, 1908 г.] // Мейерхольд. Ч. 1. С. 338.

См. также:

Автор спектакля, <u>Аранжировка</u>, <u>Драматург-режиссер</u>, <u>Интерпретация</u>, <u>Мизансцена</u>, <u>Постановка</u>, <u>Решение режиссерское</u>, <u>Спектакль</u>, <u>Стилизация</u>.

Интермедия

От фр. intermède (от лат. intermedius — находящийся посреди). Англ.: intermezzi, interlude.

Нем. das Intermezzo, das Zwischenspiel, der Zwischenakt, das Intermedium Комическая или музыкально-танцевальная сценка, которая исполняется между *актами пьесы* (иногда в ходе пьесы).

И. ведет свое начало от бытовой сценки в <u>мистериях</u> XV в. Танцевальные и., т. н. выходы масок, были известны уже с XIV в. — они стояли у истоков <u>придборного театра</u> Европы. И. мистериального театра именовались фарсами, в Англии — интерлюдиями (от лат.

inter — между, ludus — <u>игра</u>). К кон. XV в. и. заняли заметное место в театральном искусстве эпохи: комические, галантно-танцевальные, вокально-инструментальные и. вставлялись между действиями античных <u>трагедий</u> и <u>комедий, пасторалей, представлений комедии дель арте, исполнялись во время <u>антракта</u> (в Англии получили наименование «развлечение во время антракта»). Во 2-й пол. XVI — нач, XVII в. английская интерлюдия обрела самостоятельную и законченную литературную форму под пером Дж. Гейвуда. В Испании и. достигла высокого художественного уровня в творчестве М. Сервантеса, Л. де Веги, П. Кальдерона. И. входила в состав высокой трагедии (В. Шекспир) и высокой комедии (Ж.-Б. Мольер). В России в XVII в. и. сопровождали исполнение «школьных драм»; как самостоятельная пародийная или сатирическая комедия была в <u>репертуаре</u> городского демократического театра XVIII в.</u>

Традиция сопровождать основную серьезную пьесу и. сохранилась вплоть до XX в., хотя место и задачи и. сузились. В нач. XX в. и. появились в стилизаторских режиссерских опытах (дореволюционное творчество В. Э. Мейерхольда, «Дом интермедий» 1910), да и позже к и. прибегали как к одному из приемов стилизации. В советском театре и. призваны были повысить публицистическое звучание агитационных постановок или внести «злобу дня» в спектакли по классическим пьесам и старинным комедиям (и. Н. Р. Эрдмана к спектаклям Театра им. Е. Б. Вахтангова, И. А. Бонди к водевилю Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин»). И. занимала скромное место в театральном искусстве кон. ХХ в., хотя и сохраняла свое значение как стилизаторский прием и как способ осовременить звучание спектакля. И. продолжает выполнять свою первоначальную функциональную задачу: заполнять паузу во время перестановки <u>декораций</u> вставными комическими сценами или музыкальными номерами.

В. М. Миронова

Литература:

Интермедия // ТЭ. Т. 2. Стлб. 885–886; Интермедия // Пави. С. 123–124; Сайнет // Пави. С. 297; Интермедия // ТС., 1900. С 15; Чернышев А. Интермедия // СЛТ. С. 107–108; Порфирьева А. Л. Интермедия // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь: XVIII век: В 5 кн. СПб., 1996. Кн. 1. С. 403–407.

Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 162; [Тексты интермедий] // *Берков П. Н.* Русская народ-

ная драма XVII — XVIII вв. М., 1953. С. 72—112; В. У. [Ушаков В. А. Русский театр] // «Горе от ума». С. 78; Гвоздев А. А. Оперно-балетные постановки во Франции XVII—XVII вв. // Очерки по истории европейского театра. Античность, Средние века и Возрождение. Пг., 1923. С. 209; Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л., 1931. С. 658—659; Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. Л., 1979. С. 38—51; Миклашевский. С. 109; Мокульский С. С. Карло Гольдони // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 76; Старк Э. А. Старинный театр. Пг., 1922. С. 46—47; Ступников И. В. Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века. Л., 1986. С. 231—237; Эрдман Н. Р. [Интермедии] // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 171—224.

См. также:

«Большой спектакль», Дивертисмент (II), Лацци, Реприза, Фарс (I).

Интрига

От фр. intrigue (от лат. intricare — запутывать).

Англ.: plot; story; intrigue.

Нем.: die Intrige, die Verwicklung; die Handlung.

І. В широком смысле — весь внешнесобытийный ряд драматического произведения. В этом значении сближается с упрощенным истолкованием понятий «сюжет» и «фабула». С появлением новой фрамы термин «и.» обрел ярко выраженную негативную окраску и стал употребляться в противопоставлении внутреннему действию, «подводному течению», «диалогу второго порядка» и др. ключевым понятиям новой драмы. Термин был реабилитирован В. Э. Мейерхольдом, в статье «Балаган» (1912) назвавшим и. в числе «первоэлементов театра» и увидевшим в ней носительницу занимательности и игрового начала.

II. Один из способов организации <u>действия</u> в драматическом произведении, основывающийся на сложных <u>перипетиях</u>; определяет <u>композицию</u> произведения, его <u>жанр</u>, <u>ритм</u>, набор <u>персонажей</u>.

И. создается либо сознательными усилиями одного или нескольких <u>действующих лиц</u> (<u>трагедия</u> и., <u>комедия</u> и., <u>мелодрама</u>, <u>салонная пьеса</u>), либо в результате случайного стечения обстоятельств и непредвиденно возникающих <u>препятствий</u> (комедия положений), либо путем сочетания того и другого (<u>водевиль</u>, <u>хорошо сделанная пьеса</u>). В завуалированной и усложненной форме и. присутствует

в каждой пьесе, являясь родовым признаком драматического искусства (см. <u>Активность драматическая, Перипетия, Сверхзадача, Препятствие</u>).

III. Метод действия, избранный драматическим персонажем; предполагает наличие определенной цели, точного расчета, обдуманности в поступках, предприимчивости, умения использовать в своих интересах даже неожиданно возникающие обстоятельства (Тартюф, Яго, Ричард III, Молчалин). Наиболее наглядно и. как метод действия проявляется у представителей таких амплуа, как Арлекин, Интриган, Неизвестный, Проказник (Проказница), Скапен.

А. П. Варламова

Литература:

Сахновский-Панкеев В. А. Интрига // ТЭ. Т. 2. Стлб. 887; Интрига // Пави. С. 126—127; Intrigue // Pougin. P. 435.

Берковский Н. Я. Комедия империи // Берковский. С. 523; Берковский Н. Я. Мариво, Мольер, Салакру и пантомима // Берковский. С. 457; Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 213; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 229; Стриндберг А. О современной драме и современном театре // Стриндберг А. Полн. собр. соч.: [В 4 т.]. М., 1908. Т. 1. С. 4–5, 19.

См. также:

<u>Активность драматическая, Действие, Скапен, Событие, Сюжет, Фабула.</u>

K

Картина сценическая

I. Англ.: scene. Heм.: das Bild. Фр.: tableau.

Вар.: Картина, сцена.

Структурная единица <u>пьесы</u> или <u>спектакля</u>, обычно более короткая (реже — более продолжительная), чем <u>акт</u>, и отделенная не <u>антрактом</u>, а <u>паузой</u>, перерывом для смены <u>декораций</u> (в том числе <u>чистой перемены</u>) или <u>интермедией</u>. **К. с.** состоит из одного и более явлений либо <u>эпизодов</u>, объединенных общим местом <u>действия</u>, а в эпоху <u>новой драмы</u> — и общим <u>настроением</u>. В <u>классицистском театре</u> с его принципом единства места такая <u>композиция</u> была невозможна, и в данном значении термин не употреблялся.

К. с. как элемент композиции появилась в эпоху романтизма и была тесно связана с поэтикой романтической драмы и мелодрамы. К. с. сложным образом соотносилась с поактным строением драматического произведения. Создалась двойная иерархия принципов построения и восприятия пьесы и спектакля. Зыбкость композиции в театре XVIII-XIX вв. резко отличает его от предшествующих эпох — античного театра с его канонической структурой, средневекового и елизаветинского театров с последовательно выдерживаемым методом поэпизодного строения, классицистского театра с его правилом трех единств. Это отражает глубинные процессы постижения драматического действия и драматического конфликта, происходившие в фраматургии и сценическом искусстве в период, предшествовавший появлению новой драмы. В новой драме *атмосфера* и настроение для развития драматического действия более важны, чем внешнесобытийный ряд. Так, в четырехтактных пьесах А. П. Чехова акт и к. с. фактически совпадают.

Литература:

Картина // ТЭ. Т. 2. Стлб. 1162; Картина // Пави. С. 138-139.

См. также:

Композиция спектакля, Пьеса, Структура спектакля.

II. Англ., фр.: tableau; tableau vivant.

Нем.: das Bild; das Tableau; lebendes Bild, stumme Szene.

Вар.: картина, декоративная картина; немая сцена.

Во французской и русской традиции термин к. с. может обозначать как весь комплекс <u>сиенического оформления</u>, так и статичную <u>мизансиену</u>, выразительно расставленную группу <u>действующих лии</u>, предстающую на <u>сиене</u> при открытии <u>занавеса</u> или по ходу спектакля. Принадлежит к группе понятий, родившихся в эпоху классицизма и связанных с изобразительным искусством не только этимологически, но и содержательно.

Выражение «к. с.», на первый взгляд, свидетельствующее лишь о поверхностной аналогии между произведением живописи и заключенной в портальную раму визуальной композицией на сцене, имеет более глубокий смысл. И в явлении, и в термине отразились сущностные принципы классицистской эстетики. К ним относится стремление провести отчетливую пограничную линию между художественным пространством на сцене (или в живописном полотне) и внехудожественным пространством зрительного зала. Причем эта пограничная линия нередко акцентируется при помощи другого вида искусства. В произведениях живописи возникает «рамповое» освещение переднего плана картины и театральная аффектация жестов и поз. В театральном искусстве — портальная «рама» и намеренная плоскостность фронтально развернутых мизансцен. Не менее характерным свойством классицистского сознания была равно актуальная и для изобразительного, и для театрального искусства способность глубоко «вчитываться» в зрительные впечатления, постигать смысловую наполненность визуальных образов. К. с. создавали зримые экспозиции и пластические формулы драматических коллизий, предстающие перед <u>зрителем</u> в начале спектакля в целом и каждого его акта в отдельности. Присущая им статичность отнюдь не входит в противоречие с <u>поэтикой театра</u>, что подтверждается театральной практикой последующих эпох вплоть до символистского неподвижного театра и сценических опытов XX столетия. Многие наиболее драматические и философские моменты в эпоху *режсиссерско- го театра* нередко воплощаются в застывших мизансценах.

А. П. Варламова

Литература:

Картина // Пави. С. 138-139.

Берковский Н. Я. Таиров и Камерный театр // Берковский. С. 342-343; Брехт Б. Об оформлении сцены в неаристотелевском театре // Брехт. Т. 5/2. С. 152-153; Гвоздев А. А. Германская наука о театре // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 6, 17-19, 23; Гвоздев А. А. Декорация и площадка (О театральном художнике) // Гвоздев. С. 128; Гвоздев А. А. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVII-XVII веков // О театре. Вып. III. Л., 1929. С. 111, 132, 138; Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 35; Гвоздев А. А. Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 18-20, 39; Линдау П. Режиссерские принципы Мейнингенского театра // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX веков / Под ред. А. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 185; Лихачев Д. С. Слово и сад // Finitis duodecim lustris: Сб. статей к 60-летию профессора Ю. М. Лотмана. Таллинн, 1982. С. 59; Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С. 43; Мокульский С. С. Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма // О театре. Вып. III. Л., 1929. С. 79-80, 87, 96-97; Режиссер Мейерхольд. С. 90, 122-123.

См. также:

Двух- и трехмерность сценического оформления, Декоративность, Декорация, Замыкание, Изобразительность, Мизансцена, Неподвижный театр, Образ спектакля, Ожидание, Оформление сценическое, Рампа, Сегмент действия, Символистский театр, Сцена-коробка, Сценография, Условность сценическая, Четвертая стена, Чистая перемена.

Клака

Англ., нем., фр.: claque.

Группа людей (клакёров), специально нанятых и обученных, чтобы по окончании *спектакля*, а также в определенные моменты по его ходу (конец *акта*, *картины*, *сцены*, *эпизода*, *монолога*, *куплета* и др.) аплодировать, кричать «браво» и «бис», свистеть и т. п.

Явление это было известно еще в Древнем Риме. В *прологе* «Амфитриона» Плавт устами Меркурия и повелением Юпитера предложил приравнять «наемных хлопальщиков» к «превышающим должности», т. е. уголовным преступникам.

Клака всегда существовала в условиях, когда насыщенная театральная жизнь становилась заметной частью жизни общественной, когда дело доходило до деления зрителей на «партии», а влияние драматургов и актеров на умы и сердца публики в целом и известных высокопоставленных зрителей в отдельности превосходило все мыслимые пределы. Пережив период расцвета в театре XVII—XIX вв., клака как явление в наши дни сохранилась преимущественно в оперно-балетном театре.

Наличие клакёров никогда не было тайной. Более того, существует устойчивая версия, что обычная публика знала, где именно в зрительном зале рассажены клакёры, и во многом ориентировалась на них, выбирая «нужный» момент для выражения своего одобрения или неодобрения. Мейерхольд уподоблял их «дирижерам» зрительного зала. «Оркестру нужен дирижер. <...> Публике нужен клакер. <...> А коли не подсажен клакер, смотрите: осторожнее управляйте всеми рычагами театральных машин и театральных акцентировок ваших, чтобы не сбить зрителя с толку». По мнению Ю. М. Юрьева, «не случайно, что клакеры — традиция французского театра: несомненно, пьесы писались в расчете на них (или, точнее, с учетом их)». «Посмотрите внимательней, как построены сцены и отдельные монологи пьес хотя бы того же В. Гюго, каково их архитектурное построение. Каждая сцена, каждый монолог всегда идет crescendo, а в конце непременно следует эффектный аккорд, причем он так рассчитан, чтоб актер, произнося свою тираду, мог бы встать в живописную позу и тут же, замерев, ожидать аплодисментов сначала со стороны клакеров, а потом, по инициативе их, и всего зрительного зала».

Т. о., помимо других своих функций, к. была своеобразным постановочным эффектом, театральным приемом, который подобно опусканию занавеса или режиссерской «точке» сигнализировал о завершении какой-либо композиционной единицы спектакля или фазы в развитии сценического действия, о наличии особенно значимого или блистательно исполненного элемента спектакля (аплодисменты в адрес декораций, мизансцен, световых и звуковых трюков, ансамблевой сыгранности актеров, их пластики, жестов, удачных реприз, ритмико-фонетических разработок текста, танцевальных номеров и даже отдельных элементов танца в балете; взятия трудной ноты в опере и т. д.).

Кроме того, к. — самоценный <u>аттракцион</u>, проявление <u>театрализации</u>, охватывающей не только то, что происходит на <u>игровой площадке</u>, но и в зрительном зале (поскольку сами зрительские реакции, выражаемые публично, во многом аффектированы, театрализованы). <u>Ритуал</u> выходов и уходов создателей спектакля, неоднократного опускания и поднятия занавеса, преподнесения цветов во время финальных (или по ходу <u>представления</u>) поклонов публике также может быть в той или иной мере инсценирован, иногда целиком поставлен режиссером; может включать импровизированные или заранее подготовленные <u>лации</u>, комедийные мимические сценки и т. п.

А. П. Варламова

Литература:

Клака // ТЭ. Т. 3. Стлб. 59–60; Аплодисменты // Пави. С. 24; Клакер // ТС., 1900. С 16; Claque // Pougin. P. 177–178; Claque (chef de) // Pougin. P. 178–179; Claqueurs // Pougin. P. 179–180.

Бобылева А. Л. Андре Антуан и Поль Фор // Очерки. С. 414; Мейерхольд В. Э. К возобновлению «Грозы» А. Н. Островского на сцене Александринского театра. Речь режиссера к актерам // Мейерхольд. Ч. 1. С. 290; Режиссер Мейерхольд. С. 238–239, 241, 433; Финкельштейн Е. Л. Фредерик-Леметр. Л., 1968. С. 85–87; Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 178–179.

См. также:

<u>Акт, Диалог сценический, Диалог театральный, Зритель, Игра, Куплет, Монолог, Отношение сцена / зал, Публика, Сегмент действия, Театрализация жизни, «Точки» режиссерские, Трюк, Эффекты сценические.</u>

Комедия дель арте

От итал. Commedia dell'arte — профессиональный театр.

Итал., англ., нем., фр.: Commedia dell'arte.

Итал.: Commedia dell improviso, Commedia popolare, Commedia a soggetto (от итал. soggetto — сюжет), Commedia di zanni (от итал. zanni — слуга).

Φp.: Comedie italienne.

Вар.: комедия масок, импровизированная итальянская комедия.

Профессиональный итальянский <u>meamp</u> XVI—XVII вв. Театральная система, в основе которой лежат импровизационный принцип <u>игры</u> и определенный набор <u>масок-образов</u>.

Первые профессиональные *трупны* появились в 1570—1580-х гг. на севере Италии. Позднее — на юге, в Неаполитанском вице-коро-

левстве. В состав первых трупп входили как профессионалы — наследники средневековых <u>буффонов</u>, так и дилетанты — из ученой комедии. Руководители трупп — капокомико — были, как правило, выходцами из буржуазных слоев. Они объединяли в себе функции ведущего <u>актера</u>, директора, иногда — сценариста. Труппы состояли поначалу из 10–12 человек.

Маска являлась обобщенным образом. В каждой области Италии были свои характерные типы, воплотившиеся в маски. Наиболее просвещенная, с сильной литературной традицией тосканская область дала к. д. а. Влюбленных. Это были поэтические персонажи, говорившие на тосканском наречии — литературном языке нации, единственные, кто не носил масок. Венеция воплотила свой сатирический тип в образе купца Панталоне. Болонья, с ее университетами, породила маску Доктора, изъяснявшегося на смеси болонского диалекта и вульгарной латыни. Бригелла и Арлекин были выходцами из Бергамо, итальянской провинции, славящейся грубостью и неотесанностью языка; существенной характеристикой этой пары был еще один нюанс происхождения: первый из них родился и вырос в горах, второй был жителем долин. К. д. а. — театр диалектов, доступный и понятный жителям всех областей Италии.

Северный, «венецианский», и южный, «неаполитанский», варианты театра различались характерами и названиями масок, темпом и организацией действия, композицией представлений. Венецианская традиция держалась определенного драматургического канона, в основе которого лежала романтическая история. Неаполитанская отличалась значительно большей драматургической свободой, приводя тем самым форму спектакля к череде лацци — комических сценок, закрепленных в сознании нескольких поколений актеров. Сценическая композиция на юге была более рыхлой, актерские выступления тяготели к сольным номерам, связи между персонажами были менее крепки. Темп действия убыстрялся, функции комических стариков, сопротивлявшихся соединению Влюбленных и тем тормозящих действие, сводились на нет.

«Венецианский квартет» комедии масок — Панталоне, Доктор, Бригелла, Арлекин. «Неаполитанский» — Кавиелло, <u>Пульчинелла, Скарамучча</u>, Тарталья. Обособленно стоят важнейшие маски, встречающиеся и в северном, и в южном вариантах: <u>Капитан</u>, из которого вырос Скарамучча, Фантеска (служанка) и Влюбленные. Бригелла

и Кавиелло — первые <u>дзанни</u>, Арлекин и Пульчинелла — вторые. Дзанни — слуги — двигающая сила действия. Они противостоят двум старикам, с которыми ведут борьбу в интересах своих молодых господ, влюбленных друг в друга. Парность персонажей — один из композиционных принципов комедии масок.

Маска — постоянная величина. Часто актер воплощал ее всю жизнь, нередко идентифицируясь с ней в сознании <u>зрителя</u>. Менялись <u>сиенарии</u>, т. е. обстоятельства, но обобщенная, как правило, острохарактерная маска и импровизационная игра с ней оставались неизменными.

В истории к. д. а. выделяют три периода. Господство на сцене группы «благородных персонажей», к которой относились Влюбленные (Атогозі), купец Магнифико, т. е. Великолепный, Педант, Тиран и др. Затем — комических стариков, в которых постепенно трансформировались Капитан, Доктор и Панталоне. В третий период сценой завладели слуги — дзанни, оказавшиеся единственными «вечными» масками этого театра.

К. д. а. — утверждение <u>коллективного</u> начала в творчестве. Сюжетная канва придумывалась всей труппой, <u>мизансцены</u> выстраивались <u>артистами</u> сообща.

Характерной особенностью к. д. а. является отсутствие написанной пьесы как таковой. Драматургическое произведение как плод литературного труда отвергалось. Раз и навсегда был установлен примат *театра*, действие было главным в представлении. Содержание его актуализировалось, приобретая остросовременные и часто сатирические черты. Актеры играли, не заучивая свои роли, а следуя сценарию, представлявшему собой перечень и последовательность сцен — актерских выходов. Сюжеты могли быть заимствованы из Ученой комедии, обрабатывавшей в свою очередь античные произведения, но это был лишь один из многих источников, среди которых не последнее место занимали современная новеллистика, сюжеты площадного фарсового театра, карнавала, сказания и легенды, драматургия Испанского Возрождения, общественно-политические события. Сюжеты по преимуществу брались комические, но встречались трагические, трагикомические и пасторальные.

<u>Импровизация</u> являлась отличительной чертой существования актеров. У каждого исполнителя имелся свой набор <u>монологов</u>, <u>ти</u>

<u>рад</u>, любовных признаний, лацци. Оперируя ими как своего рода заготовками, актер выстраивал роль в конкретном представлении. Сценический и литературный материал для маски актеры заносили в специальные тетради, из которых сложились дзибальдоне — сборники монологов и диалогов.

<u>Декорации</u> не менялись на протяжении представления и носили скромный и утилитарный характер, хотя и использовали главное достижение живописи Итальянского Возрождения — прямую перспективу. <u>Сцена</u> представляла обычно площадь или улицу, вдоль которой симметрично располагались домики; окна, балконы и двери активно использовались.

В к. д. а. впервые на равных с мужчинами играли женщины.

Самыми значительными из трупп к. д. а. Были: «Gelosi» («Джелози» — «Ревностные»), «Desiosi» («Дезиози» — «Желанные»), «Confidenti» («Конфиденти» — «Уверенные»), «Uniti» («Унити» — «Объединенные»), «Ассеsi» («Аччези» — «Воспламененные»), «Fedeli» («Федели» — «Верные») (2-я пол. XVI — 1-е десятилетия XVII в.).

Среди актеров были теоретики сценического искусства, оставившие трактаты, посвященные проблемам актерского творчества (П. М. Чеккини, 1625; Н. Барбьери, 1634; А. Перуччи, 1699). Наиболее знаменитые актеры к. д. а.: А. Ганасса, бр. Дж. и Т. Мартинелли, И. и Ф. Андреини, работавшие в XVI в., Т. Фьорилли, А. Костантини, Д. Бьянколелли — XVII в., К. Бертинацци, Ф. д'Арбес, А. Сакки — XVIII в. Многие из них гастролировали по разным странам, сделав к. д. а. достоянием европейского и мирового театра. Европейские дворы, в том числе и русский, считали необходимым держать труппу, представляющую итальянскую импровизированную комедию. Наиболее яркие формы к. д. а. приобрела при французском дворе, в Париже с 1540-х гг. и по 1780 г. существовал Театр Итальянской Комедии (Comedie Italienne), последние десятилетия имевший уже очень мало общего с к. д. а. С сер. XVII в. начался упадок к. д. а. Отсутствие литературного текста ощущалось просветителями XVIII столетия как серьезный тормоз, а статичность и неизменность маски — как преграда на пути психологически углубленного характера, в технике актеров они видели одни лишь штампы. К. Гоцци вернул к. д. а. былую славу, хотя его фьябы трудно считать слепком со сценариев к. д. а. Реформатор итальянской сцены К. Гольдони, пытаясь вытеснить старый репертуар,

не избежал влияния к. д. а., примером чему служит его пьеса «Слуга двух господ».

После векового забвения к. д. а. воскресла в творчестве романтиков. Новая волна интереса к театру нелитературному нарастала постепенно и достигла своего пика в нач. ХХ в. Стремившаяся к самоопределению режиссура, порывая с зависимостью от фраматургии и ища нежизнеподобных форм, увидела в к. д. а. своеобразный театральный идеал. Наиболее последовательно и плодотворно опыт итальянской комедии был осмыслен в творчестве В. Э. Мейерхольда эпохи трафиционализма, в режиссерской деятельности А. Я. Таирова. Традиционализма вернул театру маску как тип образа, привел к осознанию импровизационной составляющей природы актерского творчества, сформировал представления о потребной новому театру новой актерской технике, базирующейся на игре с маской и требующей от актера совершенного владения собственным телом.

С к. д. а. связаны и новые для XX в. композиционные принципы и решения. В первую очередь — утверждение игровых принципов спектакля, в полной мере проявленное в вахтанговской «Принцессе Турандот» (1922).

Позднее театральное сообщество мифологизировало в своем сознании к. д. а., превратило реально существовавшую театральную систему в образ идеального *игрового театра* с всевластием радостного актера-импровизатора. Поэтому регулярные современные обращения театра к к. д. а., ее внешним приметам, являются, скорее, использованием мифологемы, чем продолжением диалога театральных систем нач. XX в.

Л. С. Овэс А. В. Сергеев

Литература:

Бояджиев Г. Н. Комедия дель арте // ТЭ. Т. 3. Стлб. 150–154; Commedia dell arte // *Пави*. С. 154–155; Commedie [La] dell'arte // *Pougin*. P. 224–226.

Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 20–22; Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: [В 2 т.]. СПб., 2001. Т. 2. С. 495; Дживелегов. 288 с.; Миклашевский. 144 с.; Мокульский С. С. Карло Гольдони // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 68–84, 88; Молодиова. 219 с.; Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 27–31; Режиссер Мейерхольд. С. 151–152, 156, 171–173, 208; Аройопіо М. Storia della Commedia dell'arte. Milano, 1930; Heck Th. F. Commedia dell arte: A guide to the primary. N.-Y.; L.,

1988; *Taviani F.* Influenza della Commedia dell'arte // Enziclopedia del teatro dell'900. Milano, 1980.

См. также:

Амплуа, Арлекин, Архетип, Бригелла, Влюбленный / Влюбленная, Дзанни, Доктор, Игра с вещью, Импровизация, Капитан, Коломбина, Комический отец, Лации, Маска, Маски комедии дель арте, Обыгрывание, Отсебятина, Панталоне, Пантомима, Полишинель, Скапен, Скарамуш, Сценарий (I), Традиционализм, Труффальдино, Трюк.

Комедия-балет

От фр. comédie-ballet.

Англ.: ballet-comedy.

Нем.: die Ballettkomödie.

Сценический <u>жанр</u>, органично соединяющий театральное <u>действие</u>, <u>диалоги</u>, музыку, танец и <u>пантомиму</u>.

Создателем жанра к.-б. был Ж.-Б. Мольер совместно с композитором Ж.-Б. Люлли. В цикл из тринадцати к.-б., сочиненных Мольером, входят лирические <u>пьесы</u> на <u>пасторально</u>-мифологические темы («Принцесса Элиды», «Психея») и <u>комедии</u> сатирической направленности («Брак поневоле», «Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве» и др.). Мольер стремился сюжетно объединить комедию с балетом, излюбленным видом придворных увеселений, связать его с <u>интригой спектакля</u>. Оперно-балетные <u>элементы придворных постановок</u>, включенные в комедийное действие, драматизировались, танец приобретал пантомимический характер. Со своей стороны танец и музыка, введенные в пьесу, способствовали ритмизации всего комедийного действия. К.-б. Мольера и Люлли исполнялись на придворных празднествах в Версале, на торжествах в честь короля Людовика XIV <u>актерами труппы</u> Мольера, в балетных <u>сценах</u> принимали участие придворные любители.

К.-б. Мольера и Люлли подготовили рождение нового музыкального жанра — комической оперы, языком которой стала ритмическая проза **к.-б.** Мольера. Много позже балетный *театр*, создавая собственные балетные комедии уже по иным эстетическим законам, заимствовал *сюжеты* и *характеры* из комической оперы.

В. М. Миронова

Литература:

Ильин А. А. Комедия-балет // ТЭ. Т. 3. Стлб. 154; Комедия-балет // Пави. С. 147–148; Comédie-ballet // Pougin. P. 195–196.

Гвоздев А. А. Оперно-балетные постановки во Франции XVII-XVII вв. // Очерки по истории европейского театра. Античность, Средние века и Возрождение. Пг., 1923. С. 230–233; История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. С. Мокульского: [В 8 т.]. М., 1956. Т. 1. С. 639; Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. Л., 1979. С. 121–130; Разумовская М. В. У истоков нового жанра: комедии-балеты Мольера на музыку Люлли // Литература и музыка. Л., 1975. С. 32–52.

См. также:

Интермедия, Придворный театр.

Контрольный аппарат актера

Определение постоянной работы актерского самосознания, регулирующего сценическое поведение. С. М. Михоэлс ввел этот термин в прямой полемике с мхатовскими представлениями о технологических, прикладных функциях актерского самоконтроля, («мышечный контролер»).

Творческая самоотдача <u>артиста</u> не исключает постоянного профессионального самоконтроля — это признается и по-разному преломляется в разных театральных системах. К. С. Станиславский, сосредоточенный на процессе сценического существования артиста, посвятивший жизнь разработке <u>психотехники актера</u>, говоря о «раздвоении» актера, имел в виду прежде всего регулирование элементов актерского <u>самочувствия</u>; такое регулирование происходит автоматически, параллельно «жизни <u>роли</u>». Актерский самоконтроль сводится в основном к «самопроверке мышечного напряжения» и дальнейшему обеспечению творческого состояния, борьбе с «зажимом».

В. Э. Мейерхольд в период существования ГЭКТЕМАС при Театре им. Вс. Мейерхольда предложил формулу актера, где «А2 есть материал и А1 — конструктор, контролер, а N есть совокупность этих двух элементов в работе». Он же говорил о мыслительном аппарате актера, всегда составляющем «прелестную терцию» к его игре. Необходимость для актера сознательно «зеркалить», видеть себя со стороны, связана у Мейерхольда с акцентом на синтезирующем начале, представлением о целостной сценической композиции, которой должно соответствовать всеми своими четкими фиксированными параметрами создание актера. Здесь он, в проти-

воположность актеру Станиславского, не отождествляется с изображаемым лицом. Соответственно, актер Мейерхольда «видит» *персонаже* «более определенным, четким, себя самого человек так определенно и четко может видеть только в зеркале». Отсюда «интерес у мейерхольдовской школы к зеркалу не только как к элементу *сценической обстановки*, но и как к некоему подспорью в актерской работе» (Громов).

М. А. Чехов говорил о параллельном переживанию в роли видении актером себя со стороны, как в зеркале, подчеркивая творческий характер такого умения, — что также связано с объективированным, целостным представлением о создаваемом сценическом образе.

А. Я. Таиров писал о необходимости развивать у актера «кинетическое чувство». «Актер должен уметь себя видеть (без зеркала), слышать (без звука). <...> Поговорка — "не увидишь, как своих ушей" — для актера не действительна. Должен видеть свои уши, себя, улыбку, движение, все, даже с закрытыми глазами, — упражнять это».

Михоэлс, рассуждая о значении актерского самоконтроля для создания художественного содержания образа, настаивал на непрерывной связи к. а. а. с концепцией образа, что акцентирует интеллектуальное начало актерской работы. В отличие от регулятора творческого самочувствия, «мышечного контролера» в толковании Станиславского, «к. а. а. регулирует и проверяет все — и вкусовые моменты актерской игры, и ритмическую кривую актерской работы».

А. Д. Попов также говорил о «контрольно-режиссерских функциях» в сознании актера, о необходимости воспитывать актера с ощущением целого и с навыками режиссерского самоконтроля.

Н. А. Таршис

Литература:

Громов П. П. Открытие таланта // Громов. С. 144; Мейерхольд В. Э. Доклад о системе и приемах актерской игры. Институт истории искусств (Ленинград). 23 сентября 1925 г. // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 44–45; Михоэлс С. М. Из записной книжки // Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 315; Михоэлс С. М. О мизансцене // Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 274–275; Михоэлс С. М. Труд актера // Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. Статьи

и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 294; Попов А. Д. Творческий путь Театра Революции // Попов А. Д. Творческое наследие: [В 3 т.]. М., 1980. Т. 2. С. 71–72; Станиславский К. С. Искусство актера и режиссера // Станиславский. Т. 6. С. 281; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 185–202, 406–407; Чехов М. А. О технике актера // Чехов. Т. 2. С. 249–252.

См. также:

<u>Дистанция между актером и образом, Зажим, Отношение актер/образ, Целостность спектакля.</u>

Критика театральная

От греч. криткή — сужу, выношу приговор.

Англ.: theatre criticism.

Нем.: die Theaterkritik.

Φp.: critique théatrale, critique dramatique.

Обсуждение современного театрального процесса в средствах массовой информации, на публичных собраниях, в театральных коллективах, в письменной и устной форме театроведами или журналистами, специализирующимися на театральной тематике.

Первоначально термин «критика» использовался при обсуждении библейских и литературных тем (в европейских странах — с XVII в., в России — с сер. XVIII в.), а затем и по отношению к драматическому искусству. По определению А. С. Пушкина, «критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы». «Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений».

Содержанием к. т. являются определение художественного своеобразия спектакля и его места в театральном процессе, анализ театральных явлений на разных уровнях их организации, выявление и оценка тенденций театральной жизни, изучение творческой индивидуальности и художественного метода людей разных театральных профессий. Другими словами, критик объясняет свои художественные впечатления. К. т. адресована зрителям и театральной общественности, она может создавать профессионально-грамотное общественное мнение о театральных явлениях, формировать эстетический вкус, общественный идеал в области драматического искусства.

Еще в античной Греции, до появления особого понятия, критика в области драматического искусства достигла высокой степени развития, входя в состав поэтики, риторики и др. наук. Примером служит «Поэтика» Аристотеля. В XX в. к. т. в значительной степени самоопределилась, обособилась от других областей знания.

На протяжении своей истории к. т. становилась трибуной для распространения и утверждения определенных художественных идеологий и вкусов. Различие позиций в отзывах об одних и тех же художественных явлениях или на близкие темы создает почву для критической полемики. Подходы и методы к. т. многократно менялись, иногда обозначались как определенные «школы» (такие классификации часто условны). Подходы к спектаклю и к театральному процессу в к. т. чрезвычайно различны, в зависимости от философских учений, эволюции театральных художественных методов и творческой индивидуальности критика.

К. т., появившаяся значительно раньше, чем научное <u>театроведение</u>, имела целью информирование о событиях театральной жизни и рецензирование спектаклей для широкого круга читателей. Она является одним из непосредственных истоков театроведения, но принципиально отличается от него неизбежной субъективностью, отсутствием развернутой аргументации, достаточностью чисто оценочного подхода к произведению искусства или простого пересказа (описания) отдельных его моментов. В этих же параметрах к. т. продолжает существовать параллельно с театроведением, не являясь его частью, но как самостоятельная сфера творчества, как часть журналистики или других форм массовой информации.

Основные жанры к. т.: рецензия на спектакль; творческий портрет (актера, режиссера, драматурга, театрального педагога, театрального художника, композитора, режиссера по пластике и др. создателей спектакля); отзыв о любой части спектакля (роли, пространстве, музыкальной композиции и др.); обзор ряда театральных событий; тематическое исследование; эссе (свободные размышления критика по поводу художественного явления); фельетон; дискуссия о театральном произведении или процессе; интервью с театральным деятелем, сконцентрированное на творческих вопросах; реплика по частному художественному вопросу; рейтинг (табляца оценки критиками) спектаклей. Театрально-критические материалы публикуются в общих и специальных журналах, газетах,

сборниках статей, монографиях, передаются по радио и телевидению, критики устно выступают в профессиональной среде.

В то же время не всякая публикация по вопросам театра может быть отнесена к области профессиональной к. т. Отсутствие внимания к художественной стороне театральных явлений может быть критерием для исключения опубликованного материала из сферы к. т. Информационные материалы о новостях театра; изложение фактов биографии театральных деятелей или описание их жизни, не сосредоточенное на их творчестве; выступления по организационным или кадровым вопросам; анонсы спектаклей, основанные на сюжетах пьес; интервью с актерами и режиссерами, не содержащие в вопросах творческой проблематики; не комментированное изложение мнений зрителей о театральных впечатлениях; публичные выступления создателей спектаклей о своих работах; самодостаточное развитие политических идей, воспринятых из спектакля; реклама (часто основанная на обыгрывании популярности занятых в спектаклях актеров); обсуждение финансовых аспектов работы театра и др. подобные материалы не являются театрально-критическими, даже если они принадлежат авторам, постоянно занимающимся к. т.

В России, в отличие от многих стран, к. т. в средствах массовой информации начиная с 1920-х гг. занимаются театроведы, получившее специальное высшее образование, параллельно изучающие и академические темы. Это определяет точность отражения и понимания сценического текста, существенность проблематики, обсуждаемой в критических выступлениях, основательность критериев, аргументированность оценок, развернутость мотивировок высказываемых мнений. В то же время критиками могут быть журналисты, люди различных творческих профессий, педагоги.

К. т. обращена за пределы своего профессионального сообщества, в литературной форме она становится частью словесности.

Критика можно назвать «писателем о театре».

Н. В. Песочинский

Литература:

В. Бр. Театральная критика // ТЭ. Т. 5. Стлб. 135–147; Критика театральная // Пави. С. 167; Critique théatrale et musicale // Pougin. P. 259.

Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 111; Золя Э. Критика и публика // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1966. Т. 25. С. 46–52; Кугель А. Р. Два критика //

Кугель. С. 344—364; Мейерхольд В. Э. Доклад о «Ревизоре» 24 января 1927 года // Мейерхольд. Ч. 2. С. 133; Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века. Л., 1979. 327 с.; Очерки истории русской театральной критики. Конец XVIII — первая половина XIX века. Л., 1975. 383 с.; Театральная критика 1917—1927 годов. Л., 1987. 171 с.

См также:

Театроведение.

Круги внимания

Мера творческой сосредоточенности актера.

Термин <u>Системы Станиславского</u>, характеризующий профессиональное умение актера регулировать свое <u>сценическое самочувствие</u> и варьировать концентрацию творческого внимания в зависимости от потребности сценического <u>действия</u>. Предельная концентрация внимания в самом тесном «круге» — «<u>публичное одиночество</u>». Навык переходов от малого к. в. через средний к большему и обратно при сохранении сценической сосредоточенности — существенный элемент <u>психотехники</u> актера, позволяющий гибко следовать потребностям сценического действия, менять <u>объекты внимания</u>, не теряя творческой концентрации.

К. в. защищают актера от «рассеивающей обстановки публичного творчества» («защищают нас плотнее на подмостках, чем в жизни», — замечал К. С. Станиславский).

А. В. Эфрос, называя положение Системы Станиславского о «к. в.» «законом», делал акцент на одновременном сочетании «волнения» (от присутствия публики) и «выключения» фактора публики, вызванных подсознательным ощущением границы «круга», и считал необходимым элемент публичности и в репетиционный период.

Н. А. Таршис

Литература:

Станиславский К. С. Искусство актера и режиссера // Станиславский Т. 6. С. 278; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский Т. 2. С. 158–167; Эфрос А. В. Профессия: режиссер // Эфрос А. В. [Избранные произведения: В 4 т.] М., 1993. Т. 2. С. 178–179.

См. также:

Объект внимания, Психотехника, Публичное одиночество актера, Самочувствие сценическое.

Куплет

От фр. couplet — сдвоенная строфа, повторяемая часть песни; речь, тирада (couple — пара; от прованс. codla, исходное значение — «связка»).

Англ.: couplet.

Hем.: das Couplet, das Scherzlied.

Структурный элемент <u>водевиля</u> и оперетты, являющийся модификацией <u>обращенного к публике монолога</u> или развернутой реплики <u>апарт</u>. К. представляет собой рифмованный текст с рефренами, поющийся или произносимый своеобразным речитативом. Обычно сопровождается музыкой и танцевальными <u>движениями</u> исполнителя. К. — исторический предшественник <u>зонга</u>.

Первоначально к. назывались парные рифмованные стихи, с XVI в. — злободневные сатирические песенки с повторяющимся припевом, часто построенным на <u>игре</u> слов. С 1-й пол. XVIII в. такие песенки прочно утвердились в <u>репертуаре</u> французских <u>ярмарочных театров</u>, позднее вошли в водевиль, а в 1860-е гг. — в оперетту. В России слово «к.» появилось в нач. XIX в.

В староанглийском и <u>елизаветинском театре</u> функции к. исполняла т. н. <u>джига</u> (jig) — короткая комическая <u>интермедия</u> (часто сочинявшаяся не автором основного текста <u>пьесы</u>, а специальным jig-maker'ом), во время которой <u>шуты</u> пели либо скандировали ритмизованный текст и танцевали джигу. К. же именовались рифмованные двустишия, заключавшие <u>реплику</u>, монолог или целую <u>сиену</u> и резко отличавшиеся по своей метрике и <u>темпо-ритму</u> от предшествующего текста.

По словам П. А. Маркова, «к. был центральной частью водевиля, его зерном и отличительным признаком». К. прерывал логическое течение <u>интриги</u> и строился на прямом общении актера со <u>зрителем. Дистанция между актером и играемым персонажем</u> особенно явственно ощущалась в выходных к., где саморекомендация персонажа публике сопровождалась музыкальной характеристикой, и в к. завершительных, «окончательно разоблачавших <u>условность</u> законченной игры». Содержание водевильных к. могло быть как ироническим, так и лирическим. К.-романсы и к.-элегии являлись своеобразными предшественниками «<u>театра настроения</u>», моментами чистого <u>лиризма</u>, выводящими за пределы сюжетно-событийной логики. Любая разновидность к. — будь то демонстрация игровой природы <u>театра</u> и процесса сотворения <u>спектакля</u> «здесь и сейчас»,

или же непосредственное вторжение лирической стихии — создавала особый поэтический пласт спектакля.

А. П. Варламова

Литература:

Дмитриев Ю. А. Куплет // ТЭ. Т. 3. Стлб. 334—335; Куплеты // ТС., 1900. С. 18; Никонов В. Куплет // СЛТ. С. 171; Куплеты // Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966. С. 255; Речитатив // Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966. С. 429 — 430; Couplet // Pougin. P. 251—252.

Алперс Б. В. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. С. 295–302, 571–572; Альтицуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968. С. 127–129; Марков П. А. Александринский театр в эпоху «либеральных» реформ // Марков. Т. 1. С. 175–179; Марков П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века // Марков. Т. 1. С. 56–59; Марков П. А. Эпоха накануне Малого театра // Марков. Т. 1. С. 33–34.

См. также:

<u>Апарт, Водевиль, Диалог сценический, Диалог театральный, Дистан-</u> ция между актером и образом, <u>Зонг, Игра с образом, Монолог, Мюзикл,</u> <u>Остранение, Парад актеров.</u>

M

Макет

От фр. maquette (из итал. macchietta — набросок).

Англ.: model, set model.

Нем.: das Modell, Bühnenbildmodell.

Уменьшенная трехмерная модель <u>декораций</u> и <u>обстановки</u> драматического или оперно-балетного <u>спектакля</u>, сделанная с учетом размеров и технических возможностей <u>сцены</u> конкретного <u>театра</u>. Служит для проверки композиции <u>сценического пространства</u>, для решения вопросов, связанных с технологией изготовления и <u>монтировки</u> декораций, а также в качестве выставочного, музейного или учебного экспоната.

В XVIII–XIX вв. м. имел сугубо подсобное назначение, никогда не выставлялся и даже не сохранялся, т. к. разбирался на части на этапе его передачи в цеха театра.

Новое качество м. обрел на рубеже XIX-XX столетий, с рождением режиссерского театра. Первоначально к м. обращались представители жизнеподобного театра. Режиссеры, вступившие с этим направлением в полемику (напр., В. Э. Мейерхольд и А. Я. Таиров), в 1900-1910-е гг. негативно относились к м. В этот период термин нередко выступал как метонимия, обозначая эстетику жизнеподобного театра в целом (как сукна служили обозначением эстетики условного театра). Возвращение к м. на качественно новом уровне произошло на рубеже 1910-1920-х гг. и особенно активно - в 1920-е гг., когда режиссура осваивала трехмерное пространство сцены с помощью станков (установок) конструктивистского толка (Мейерхольд) и восходящих к идеям А. Аппиа архитектурных объемных композиций, «взламывающих» планшет сцены (Таиров). Особое значение м. приобрел в творчестве Таирова, намечавшего на м. мизансцены будущего спектакля, еще до начала репетиций с актерами. В целом м. стал показывать не только пространственное решение будущей по $\underline{cmaнoвкu}$, но и возможности использования сценической установки в uzpe актеров.

С кон. 1930-х гг. после насильственного утверждения в советском театре метода соцреализма м. вновь обрел преимущественно жизнеподобный характер, сохранявшийся на протяжении 1940—1950-х гг., а отчасти — и позднее. Наиболее интересные работы театральных художников в этот период связаны не с м., а с эскизами.

В 1960-1980-е гг. с ослаблением цензурного давления театральные традиции 1-й трети XX в. оказались в поле зрения ведущих режиссеров и художников; м. пережил творческое возрождение. Он демонстрировал не только пространственное, но и цветовое, световое и фактурное решение декорации, стал эмоционально адекватен спектаклю. В эти десятилетия в отечественном искусствоведении и критике утверждались понятия «сценография» и «сценическая среда», значительно потеснившие термины «декорация» и «сценическое оформление». Поиск ярких пластических решений, бурное развитие сценографии и м. объясняются как тенденциями в режиссуре, так и творческими устремлениями художников, реализация которых вне театра была невозможна по цензурным условиям. В эти десятилетия м. превратился в самостоятельное произведение искусства. В ряде случаев художественный уровень сценографии и м. оказывались выше остальных компонентов постановки. Создавались и сугубо выставочные варианты м. Иногда в процессе подготовки спектакля режиссер и художник пользовались эскизами и набросками, а м. изготавливался специально для выставок уже после премьеры. Гипертрофия эстетической самодостаточности м. в 1960-1980-е гг. очевидна. (Роль м. как автономного от спектакля произведения искусства изредка проявлялась и ранее. Иногда сомнительной оказывалась как раз служебная функция м. как средства апробации будущих декораций. Так случилось с Э.-Г. Крэгом во время работы над «Гамлетом» в МХТ, когда эскизы и м. ширм имели мало общего с реальной декорацией спектакля).

Со 2-й пол. 1980-х гг. отношения художника и <u>театра</u>, м. и спектакля входят в естественное русло, определяясь не внешними причинами, а потребностью авторов спектакля работать с м. или, напротив, с эскизами. Двойственная природа м. как предмета, имеющего утилитарное назначение и одновременно способного обладать собственной эстетической значимостью, в настоящее время не вызывает сомнений.

А. П. Варламова

Литература:

Макет театральный // ТЭ. Т. 3. Стлб. 628–629; Макет // ТС., 1900. С. 19; ТС., 1911. С. 175.

Базанов В. В. Техника и технология сцены. Л., 1976. С. 187–189, 253–254; Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 163–165; Волков. Т. 1. С. 205; Гарин Э. П. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 47; Гвоздев А. А. Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 13–15; Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов. С. 42; Извеков Н. П. Сцена: В 2 ч. М., 1935. Ч. 1. Архитектура сцены. С. 138; Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 107–108, 129; Режиссер Мейерхольд. С. 57; Рудницкий. Ч. 1. С. 321; Таиров А. Я. Записки режиссера // Таиров. С. 128–130, 157–160; Титова. С. 124, 160.

См. также:

<u>Выгородка (II), Двух- и трехмерность сценического оформления,</u> <u>Пекорация, Конструктивизм, Пространство сценическое, Среда сценическая, Станок сценический, Сценография.</u>

Малая сцена

Дополнительная *игровая площадка* в *meampe*, рассчитанная на небольшую зрительскую аудиторию.

Ближайшими предшественниками м. с. были камерные театры нач. ХХ в., существовавшие во многих странах мира, в том числе и в России. Первоначально м. с. называлось филиальное помещение театра, которое давало возможность обеспечить работой актеров, мало занятых в основном репертуаре. Позже этот термин употреблялся по отношению к *постановкам* экспериментального характера, не находившим себе места на большой сцене. Современные м. с. начинались со спектаклей в фойе театров в кон. 1960-х гг.: один из первых — «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя с А. А. Калягиным в главной роли в фойе московского Театра им. М. Н. Ермоловой. Как и камерные театры нач. XX в., м. с. были рождены потребностью в жанровом разнообразии, в обновлении театрального языка, в сближении сцены и зрительного зала. В становлении и бурном росте м. с. значительную роль сыграли кино и особенно телевидение с его крупными планами, «эффектом присутствия», тенденцией к «одомашниванию» искусства. Высказывалось даже мнение, что м. с. — это промежуточное звено между большой сценой, с одной стороны, кино и телевидением, с другой.

М. с., как правило, лишены *рампы*, границы сцены и зала подвижны, расположение мест для *зрителей* легко изменяемо, а инте-

рьер зала включается в <u>действие</u> неизмененным или с добавлением нескольких сценических <u>аксессуаров</u>. М. с. как эстетический феномен со своей спецификой предлагает определенные условия <u>игры</u>, провоцирует <u>режсиссера</u>, актера, художника на поиски новых <u>решений</u> — пространственной <u>структуры</u> каждого конкретного спектакля, взаимоотношения его отдельных <u>элементов</u>, <u>стиля</u> актерской игры, соответствующего особенностям м. с. М. с. выдвигает на первый план автора и актера, восполняет дефицит общения между <u>публикой</u> и <u>театром</u>. Объединяя сцену и зал в едином игровом пространстве, м. с. приближает зрителя к происходящему настолько, что он становится чуть ли не его участником.

К кон. XX в. движение м. с. стало необходимой частью современного театрального процесса. М. с. сохраняют и свои прежние функции — филиального помещения театра, экспериментальной площадки для апробации новых драматургических произведений, реализации новаторских режиссерских идей и т. д.

В. М. Миронова

Литература:

Дмитриевская Е. Р., Дмитриевский В. Н. Малая сцена. Границы и возможности // Театр. 1980. № 7. С. 79–86; О малой сцене размышляют // Современная драматургия. 1985. № 3. С. 220–240; Поюровский Б. М. Зачем нужна малая сцена?.. // Театр. 1985. № 4. С. 142–150; Роев Ю. Без рампы // Театр. 1980. № 7. С. 68–78; Смелков Ю. С. Малые сцены. М., 1984. 48 с.; Фролов В. В. На малых сценах. (Обозрение московских постановок) // Вопросы театра. № 11. М., 1987. С. 43–77.

См. также:

<u>Игоровая площадка, Пространство спектакля, Пространство сценическое, Студия (I), Сцена, Театр-лаборатория.</u>

Манок

Нем.: das Lockmittel, der Anreiz, das Stimulans.

Термин из области актерской <u>психотехники</u>, обозначающий стимулы-возбудители <u>эмоциональной памяти</u>, повторных чувствований.

Термин <u>Системы Станиславского</u>, взятый из охотничьего лексикона («Наше артистическое чувство пугливо, как лесная птица <...> его никак не найдешь в засаде. В этом случае надо положиться на м.»). Изучая творческую природу <u>артиста</u>, К. С. Станиславский искал пути косвенного, но действенного способа заставить работать

в нужном направлении подсознательные эмоциональные пласты актерской души.

- **М.** главные рычаги актерской психотехники. «Артист должен уметь непосредственно откликаться на м. <...> и владеть ими, как виртуоз клавишами рояля. <...> Надо знать, что чем вызывается, на какого "живца" что клюет».
- М. может стать любой элемент <u>сценического самочувствия</u> и <u>сценической партитуры</u>. Так, <u>«если бы...»</u>; верный <u>темпо-ритм</u> <u>роли, предлагаемые обстоятельства, объекты внимания</u> влекут с собою нужное переживание. То же можно сказать о физических действиях, о <u>задачах</u>, о <u>мизансцене</u> и т. д. <u>Сквозное действие</u> и <u>сверхзадача</u> генеральный м. для <u>актера</u>. Фактически весь состав роли может стать такими м., ибо в процессе работы над ролью закрепляются связи всех ее элементов. Дело актера умножать свое «психотехническое богатство» и уметь им пользоваться.

Н. А. Таршис

Литература:

Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский. Т. 3. С. 381; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 295–317.

См. также:

<u>Аффективная память, Психотехника, Самочувствие сценическое,</u> Система Станиславского.

Мариводаж

От фр. marivaudage (от фамилии французского комедиографа П. К. де Шамбле де Мариво, 1688–1763).

Сценическое воплощение <u>стиля</u> рококо, «рокайная» <u>игра</u> любовного чувства, ставшая в сочетании меланхолии, иронии, тонких психологических нюансов содержанием комедийного театра Мариво. Также принято и более узкое понимание м. как особого стиля диалога — тонкой салонной «болтовни».

Определение м., данное Л. Н. Лунцем (1920), — «игра в любовь, попарно разыгрываемая господами и их слугами», — существенно расходится с формулой самого Мариво, вынесенной им в названии своей самой известной <u>пьесы</u>: «Игра любви и случая». Тонкость феномена м. и залог его длительного существования в культуре —

в глубоком единстве философских, эстетических, психологических посылок. Не кокетство и не способ времяпрепровождения («игра в любовь»), а целостный мир, способ отношений героя и жизни. <u>Персонажи</u> не ведут игру, а существуют в ней, потому-то и справедливо дальнейшее утверждение Лунца, что «вся пьеса состоит из этой игры, вне ее нет ничего, и средства для своего развития эта игра черпает из себя самой». Отсюда компактность, герметичность пьес, обходящихся минимумом персонажей.

Герои пьес Мариво восходят к традиционным персонажам французской и итальянской комедии (начиная с имен); при этом автор внес серьезный вклад в эволюцию классических масок, по-новому интерпретируя отношения «лица» и «маски». Театральность, игровая природа <u>действия</u> — неотъемлемая и сокровенная суть м. <u>Арлекины</u> Мариво, так же, как знаменитые Арлекины А. Ватто, выражают эту театральную суть м., противостоящую предшествующей, барочной театральности своей интимностью.

Новаторство и вместе с тем соответствие театра Мариво эстетическим запросам времени было столь отчетливым, что его художественная марка стала нарицательным обозначением явлений, находящихся и вне эстетической сферы. Вместе с тем м., при бросающейся в глаза замкнутости, локальном спектре своих художественных средств и возможностей, оставил значительный след в истории европейского театра, был связан с открытиями, востребованными уже в последующие эпохи.

Интимизация диалога, психологическая нюансировка могут быть уподоблены позднейшей игре светотени. В *репликах* «в сторону», «про себя», то и дело мастерски и приоткрывающих, и затеняющих порывы героев, историки *театра* видят прообраз *подтекста*, который станет актуальным в *драматургии* и театре много позднее.

Новейшие прикосновения $\underline{cueны}$ к этому $\underline{penepmyapy}$ культивируют высокие требования к стилю исполнения и подтверждают живое обаяние **м**.

Н. А. Таршис

Литература:

Marivaudage // Pougin. P. 502-503.

Егошина О. В. Французский театр // Очерки. С. 211; *Лунц Л. Н.* Мариводаж // Московский наблюдатель. 1997. № 1–2. \mathfrak{C} . 5–7; *Молодцова*. С. 86–94.

См. также:

Диалог сценический, Комедия, Подтекст, Салонная пьеса.

Мейнингенство

От нем. Meininger Theater.

Термин обозначает высокий уровень постановочной культуры, направленной на историческую точность антуража, на организацию и детальную разработку массовых сцен в постановке спектакля.

В узком значении — это историко-театральный термин, отсылающий к феномену конкретного театра в Мейнингене, возглавляемого герцогом Георгом II с 1866 г. Имея склонность к художественно-оформительской деятельности в *театре*, являясь автором эскизов *декора- уйй* и *костюмов*, герцог привлек к сотрудничеству Л. Кронека, работавшего здесь с 1866 по 1891 г. В театре был проведен ряд сценических реформ. Нормой стало большое количество *репетиций*, чем достигалась слаженность всех компонентов спектакля. *Репертуар* состоял главным образом из классики (В. Шекспир, Г. Шиллер, Г. Кляйст). В театре был свой штат *статистов*, с которыми тщательно прорабатывались детализированные массовые сцены, для чего участники таких сцен разбивались на группы.

Театр сознавал свою реформаторскую миссию, многократно гастролировал. Сами гастроли были также новацией, позволяли окупить небольшое количество весьма затратных постановок. В 1885 и 1890 гг. театр играл в России. О большом впечатлении от мейнингенцев, о влиянии на него этих гастролей писал К. С. Станиславский. Но он же первый указал на слабое звено в м.: реформы не касались актерского искусства. Ансамблевость, слаженность спектаклей становилась самоцелью, усредняла уровень актерской игры. Именно в применении к м. прозвучал упрек в режиссерском деспотизме—из уст Станиславского. Трагедийный репертуар прежде всего демонстрировал постановочную культуру.

Когда реформаторская миссия мейнингенского театра была исчерпана, «м.» стало синонимом самоцельной дотошности постановочного антуража, бескрылого увязания в «достоверных» частностях сценической обстановки.

Т. о., термин «м.» употребляется для обозначения конкретного исторического этапа становления режиссерского театра и для подчеркивания специфической односторонности, ставшей анахронизмом

в последующий период. Во втором, расширительном смысле упрек в м. получил в свое время и Станиславский, действительно испытавший влияние м., начиная с репертуара (шекспировский «Юлий Цезарь»). В дальнейшем термин употребляется применительно к современным театральным явлениям с метафорическим смыслом избыточной материализованной дотошности.

Н. А. Таршис

Литература

Мейнингенский театр // ТЭ. Т. 3. Стлб. 776-777.

Барнай Л. Отрывки воспоминаний. У мейнингенцев // Библиотека Театра и искусства. 1904. Кн. 22. С. 1–7; Барнай Л. Отрывки воспоминаний. У мейнингенцев // Библиотека Театра и искусства. 1904. Кн. 23. С. 3–11; Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 25–30; Веселовский А. Н. Представления мейнингенской труппы // Артист. 1890. № 7. С. 138–144; Мейерхольд В. Э. Бенуа-режиссер // Мейерхольд. Ч. 1. С. 272; Островский А. Н. Соображения и выводы по поводу мейнингенской труппы // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 297–301; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 186–189; Театр мейнингенцев // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX веков / Под ред. А. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 175–216.

См. также:

Натуралистический театр, Режиссура.

Мелодрама

От фр. mélodrame или нем. das Melodram (из греч. μέλος — песня, мелодия + δράμα — действие, драма).

Англ.: melodrama.

Нем.: pseudoromantisches Schauerstück.

Производный термин: мелодраматизм, мелодраматическое.

І. Одно из наименований оперы в XVII—XVIII вв. Во 2-й пол. XVIII в. содержание термина локализовалось. По инициативе Ж.-Ж. Руссо м. стали называть не оперу вообще, а новый жеанр: музыкально-драматические произведения, в которых монологи и диалоги не пелись, а декламировались (иногда — с музыкальным сопровождением, чаше — после оркестровых эпизодов, задававших их эмоциональный тонус). К сер. XIX в. эта разновидность музыкально-драматических спектаклей сошла со сцены. Ее сменил концертный вариант жанра — мелодекламация, пользовавшаяся популярностью во 2-й пол. XIX — нач. XX в.

II. В драматическом театре м. — жанр *пьесы* или спектакля. Характеризуется преувеличенным драматизмом событий и переживаний, обилием сюжетных поворотов, длинными лирическими излияниями действующих лиц, аффектированным выражением эмоций. И сам жанр, и обозначающий его термин генетически связаны с оперной м. Наиболее патетические эпизоды в м. кон. XVIII — 1-й пол. XIX в. часто предварялись или сопровождались музыкой, а монологи произносились речитативом или даже заменялись пением романсов (ср. куплет в водевиле). Эстетика мелодраматического спектакля во многом была близка оперной. Декорации и постановочные эффекты полностью подчинялись задаче эмоционального созвучия переживаниям персонажей. Избрание экзотических мест действия, многократная и зачастую контрастная смена сценической обстановки вытеснили классицистский принцип единства места и существенно изменили архитектонику спектакля, сделав базовым элементом композиции не акт, а картину. Монолог стал строиться по законам оперной арии. Взамен отточенных словесных формулировок и сложных синтаксических конструкций, выражавших сомнения, размышления и самоанализ классицистских героев, возобладало свободное кантиленное излияние стихийных, порой иррациональных душевных движений. Содержанием монолога стали уже не утонченная рефлексия, а жалоба, мольба, протест, проклятие, страстная исповедь. При этом такие качества, как пространность, преувеличенный пафос, сложная ритмико-мелодическая разработка, являются общими и для классицистского, и для мелодраматического монолога.

М. унаследовала ряд признаков и от других жанров. От готического романа и «*трагедии* мести» — нагромождение ужасов и злодеяний (особенно в такой разновидности м., как пьесы «черного жанра»). От слезной *комедии* и мещанской драмы — занимательность *интриги*, сильные эмоциональные переживания, *амплуа* злодея, интригана, *благородного отиа* и невинной страдающей возлюбленной (*инженю*).

В свою очередь, **м.** явилась переходной формой к <u>романтической</u> драме, обратившись к иррациональному в человеческой природе, противоречивости человеческой натуры, теме двойничества и создав <u>образы</u> одинокого страдающего героя, невинного преступника и амплуа <u>Неизвестного</u>.

Основные достижения м. связаны не с <u>драматургией</u>, а со сценическим искусством. Этот жанр, наряду с водевилем, утвердил бе-

зоговорочный примат театрального над литературным. Несмотря на избыточное многословие персонажей, текст в м. ограничивается функциями сценария, прочерчивая лишь приблизительную схему. Содержание драматического действия воплощается не вербальными, а сугубо сценическими средствами. Мимика и интонационный рисунок всегда важнее словесных формулировок, а в ключевые моменты действия высказываниям действующим лиц обычно предшествуют немые сцены (ср. Предыгра). Эмоциональные переживания и процесс мышления выражаются не через речь, а при помощи актерской игры. В предельном варианте это оборачивалось полной девербализацией. Немые персонажи, часто становившиеся героями м. кон. XVIII — нач. XIX вв., выражали свои чувства и мысли пантомимически (при этом в пьесах «реплики» и «монологи» немых героев были изложены словесно, но взяты в скобки в знак того, что со сцены этот текст не произносится). С м. связаны крупные актерские достижения в театре XIX-XX вв.

Экспрессивные (хотя и по-прежнему застывшие) <u>мизансцены</u>, пришедшие на смену строгим лаконичным композициям классицистского театра, и разнообразные постановочные эффекты передавали <u>драматическое напряжение</u> точнее и ярче, чем примитивно выстроенная пьеса. Благодаря м. постановочные эффекты трансформировались из вставного <u>дивертисмента</u> в полноправный структурный <u>элемент спектакля</u>, а декорации превратились в активный эмоциональный <u>фон</u> (ср. <u>Атмосфера, Среда сценическая</u>). Сценическое произведение стало демонстрировать свою независимость от драматургии. Утратил актуальность <u>драматург-режиссер</u>, который был в равной степени озабочен проблемой <u>сценичности</u> пьесы и поиском ее адекватного театрального <u>воплощения</u>. Напротив, возросла и качественно изменилась роль постановщика световых, шумовых, декорационных эффектов, превратившегося в проводника отдельных элементов режиссуры в эпоху дорежиссерского театра.

Для м. характерно отсутствие <u>дистанции между актером и образом</u>. Ее действующие лица, в отличие от героев трагедии, никогда не поднимаются над собой, над <u>перипетиями</u> своей судьбы и, соответственно, элемент <u>остранения</u> отсутствует в самой структуре образа. Заразительная эмоциональность персонажей, <u>исповедальность</u> как основное качество мелодраматических монологов всегда способствовали отождествлению в зрительском восприятии <u>актера</u> и <u>роли</u>.

М. породила такие модификации актера-<u>трагика,</u> как <u>актер нутра</u> и <u>неврастеник</u>, контакт которых со зрительным залом всегда носил особо эмоциональный, почти гипнотический характер.

Однако зрительское сопереживание персонажам м. имело сложный характер. В одном спектакле соседствовали различные типы сопереживания. Если инженю и благородный отец вызывали однозначное сочувствие, то зрительское отношение к протагонисту было драматически противоречивым, экзотическая обстановка и невероятные ситуации уже сами по себе погружали зрителя в хаос незнакомых ему переживаний, а центральный герой с бушующими в нем страстями и стихией иррационального, обычно являвшийся изгоем общества или невинным преступником, ввергал в смятение, притягивая и отталкивая одновременно.

В сер. XIX в. м. практически растворилась в хорошо сделанной и салонной пьесе («Дама с камелиями», «Адриенна Лвкуврер»). Постепенно она утрачивала качества, роднившие ее с оперой и романтической драмой, и обращалась к менее экзотическим сюжетам, перенося внимание с сильных душевных движений на более тонкие переживания и нюансировку чувств. Во 2-й пол. XIX в. м. предвосхитила некоторые тенденции Новой драмы (трактовка темы рока; появление амплуа неврастеника). В связи с эволюцией жанра изменились содержания понятий «мелодраматизм» и «мелодраматическое». Первоначально термин м. указывал на чрезмерный пафос, «оперный» характер бурных лирических излияний героев, нагромождение невероятных сюжетных поворотов, экзотику, использование откровенно зрелищных постановочных аффектов. Позднее он стал употребляться как синоним слов «сентиментальное», «трогательное», «чувствительное». Это значение преобладает в понимании термина в русском и европейских языках в настоящее время.

Применительно к драматическому театру слово «м.» изначально употреблялось с оценочно-негативной окраской (как и др. уподобления драматического спектакля оперному — см. <u>Вампука</u>). Оно нередко служило синонимом выражений «бульварное», «безвкусное», «рассчитанное на дешевый эффект». Характерно, что в XIX в. авторы обычно называли свои произведения драмами, романтическими хрониками, историческими трагедиями, но не м.

В XX в. слово «м.» использовалось в двух значениях: как безоценочный термин, обозначающий определенный жанр, и в качестве эпитета, выражающего пренебрежительное или насмешливое отношение к рецензируемому произведению. Аналогичная ситуация наблюдается и у практиков театра: драматурги и режиссеры применяли слово «м.» как авторское наименование жанра, однако могли придать ему иронический или эпатирующий оттенок. Это объясняется двойственным отношением к жанру м., сохранившему значимость и популярность до наших дней, но окончательно так и не реабилитированному. Долгожительство жанра и определенная «второсортность» мелодраматических произведений связаны с тем, что м. всегда служит переходным этапом к новым типам драматургии и театра. Не скованная строгими стилистическими рамками, м. пластична по самой своей природе. Предугадывая трагические коллизии современности, являясь первой — непосредственной и острой — реакцией на их зарождение, она выражает их сумбурно и безотчетно. М. выступает предтечей более глубокого художественного осмысления эпохи и созидания новых форм. Но сама она, по большей части, остается замкнутой в пределах локального исторического периода, быстро превращаясь в анахронизм. Это касается даже лучших образцов мелодраматического таких, напр., как драматургия и театр экспрессионизма. Исключение составляет лишь наиболее приглаженная и усредненная разновидность м., связанная с «хорошо сделанной пьесой».

А. П. Варламова

Литература:

Финкельштейн Е. Л., Рудницкий К. Л. Мелодрама // ТЭ. Т. 3. Стлб. 787–790; Мелодрама // Пави. С. 174–175; Чернышев А. Мелодрама // СЛТ. С. 205; Mélodrame // Pougin. P. 510–512.

Алперс Б. В. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. С. 151–155; Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 182–203; «Горе от ума» на петербургской сцене // «Горе от ума». С. 127–128; Марков П. А. Александринский театр в эпоху «либеральных» реформ // Марков. Т. 1. С. 170–171; Марков П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века // Марков. Т. 1. С. 70–86; Марков П. А. Эпоха накануне Малого театра // Марков. Т. 1. С. 28–33; Финкельштейн Е. Л. Фредерик-Леметр. Л., 1968. С. 9, 39–41, 52, 200, 221–223.

См. также:

Актер «нутра», Аффект, Аффектация, Бульварный театр, Вербальное / Невербальное, Заражение, Лиризм, Мелодекламация, Мюзикл, Немая игра, Пантомима, Пафос, Романтизм, Салонная пьеса, Сопереживание, Трагедия, Трагик, Трагикомедия, Хорошо сделанная пьеса, Экспрессионизм.

Миметизм

От греч. μίμος — жанр пластических представлений.

Однокоренные понятия — мим, пантомима.

Раздел <u>биомеханики</u>, включающий овладение <u>актерами</u> техникой сценического <u>движения</u>.

М. в качестве отдельной дисциплины входил в курс биомеханики в Мастерских при Театре им. Вс. Мейерхольда и включал следующие темы:

- «а) Изучение актером мышечных движений (направление, сила, производимое движением давление или тяга, протяжение — длина пути, скорость).
- б) Движение туловища, рук, ног, головы (центр равновесия, ракурс).
- в) Рационализация движений.
- г) Знак отказа.
- д) Темпы движений.
- e) Legato, staccato.
- ж) <u>Жест</u> как результат движения.
- з) Большой и малый жест.
- и) Законы координации тела и <u>предметов</u>, вне его находящихся; тела и предметов в руках актеров (жонглирование), тела и наряда, его облекающего.
- к) Законы координации времени и пространства.
- л) Геометризация.
- м) Законы чета и нечета.
- н) Законы конструкции.
- о) Танец.
- п) Акробатика.
- р) Шутки, свойственные театру.
- с) Эксцентризм.
- т) Concepts manuels ("ручные понятия").
- у) Слово-движение» (1922).

Идея «чистого» движения, освобожденного от психологизма и сюжетности, коренится в <u>ритуале</u>, древних истоках <u>театра</u>. В отличие от <u>пластики</u> в <u>психологическом театре</u>, м. не связан с <u>переживанием</u>; не требует мотивации <u>действия</u>, связанной с <u>характером персонажа</u>, основывается на законах рефлекторной психофизиологии, воздействует на <u>зрителя</u> как <u>пластиче</u>

ская форма; имеет тенденцию к <u>беспредметности</u>. М. близок иррациональной концепции движения в танце <u>буто</u>. Именно такая концепция движения впоследствии была развита <u>авангардным театром</u> (<u>абсурдизм</u>, <u>спектакли</u> Р. Уилсона, театры пластической <u>импровизации</u> и др.).

Н. В. Песочинский

Литература:

Мейерхольд В. Э. План курса по «биомеханике» [1922] // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 27; Мейерхольд В. Э. Студия на Бородинской. Класс Вс. Э. Мейерхольда // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 14; Barba E., Savarese N. A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer. L., 1991; Gordon M., Law A. Eisenstein, Meyerhold and biomechanics. McFarland, 1996. Р. 124–128; Pesocinsky N. La biomeccanico, dubbi ecirtezze // Vsevolod Meyerhold. L'attore biomeccanico. Milano, 1993. Р. 15–53.

См. также:

<u>Биомеханика, Внешний рисунок роли, Игра ракурсами, Пантомима,</u> <u>Пантомимическая игра, Пластика актерская.</u>

Миракль

Фр.: miracle (от лат. miraculum — чудо).

Англ.: miracle play.

Нем.: das mirakel, das Mirakelspiel, das Legendenspiel, geistliches Spiel.

Жанр средневековой религиозной драмы и спектакля.

Возник в нач. XIII в. во Франции, затем распространился в других странах Европы. В Англии термин м. использовался и по отношению к мистерии. Основой сюжета м. были христианские легенды и жития святых, а кульминационным моментом являлось чудо, сотворенное Богородицей или каким-нибудь святым: Дева Мария или святой появлялись в самом конце драмы, чтобы заставить грешника раскаяться, наказать порок и наградить добродетель (ср. «Бог из машины»). В м. проникала и социальная критика в адрес рыцарства («Миракль о Роберте Дьяволе») и духовенства («Спасенная аббатиса»). Ранние м. сочинялись поэтами городского сословия («Игра о Теофиле» Рютбефа), были невелики по объему и обычно объединялись в циклы — цикл французских м. о Деве Марии, «Миракль Нотр-Дам». Первоначально м. игрались в храмах, позже — на открытых площадках, где в качестве исполнителей, кроме священнослужителей, привлекались и миряне.

М. создавались также на сюжеты латинских авантюрных повестей, эпических поэм, городских фаблио (коротких стихотворных повестей). Авантюрные и семейно-бытовые мотивы, новые <u>персонажи</u>, увеличение реалистических мотивов способствовали превращению м. в бытовую религиозно-назидательную драму (итальянский м. XV в. «Представление о Стелле»). Со временем м. уступил свое место другим драматическим жанрам — <u>моралите</u> и фарсу. В XVII—XVIII вв. м. в своем каноническом виде сохранялся только в Испании в <u>репертуаре</u> школьных иезуитских <u>театров</u>.

М., явившись этапом эволюции средневекового театра от церковного к светскому, оказал большое влияние на драматургию Возрождения и Нового Времени.

Жанр м. и близкого к нему ауто (одноактной драмы на религиозную тему) использовали испанские драматурги Л. де Вега, П. Кальдерон, Т. де Молина. Интерес к религиозным жанрам, мистерии, мираклю, моралите возродился в кон. XIX — нач. XX в. в символистской литературе: «Чудо Святого Антония» М. Метерлинка, «Благовещение» П. Клоделя, «Бесовское действо...», «Трагедия об Иуде, принце Искариотском», «Действо о Георгии Храбром» А. М. Ремизова. Заинтересованное внимание к средневековым сагам и м. характерно для литературы и кинематографа 2-й пол. XX в. (фэнтези и неоготика).

В. М. Миронова

Литература:

Бояджиев Г. Н. Миракль // ТЭ. Т. 3. Стлб. 843–844; Миракль // *Пави*. С. 188; *Михайлов А.* Миракль // СЛТ. С. 216–217; Miracle play // Cassell. P. 304; Miracle // *Pougin*. P. 521.

Блок А. А. Действо о Теофиле (Le miracle de Théophile) Рютбефа (Rutebeuf), трувера XII–XIII столетия // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1981. Т. 3. С. 243–264; Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л., 1931. С. 399–405; История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. С. Мокульского: [В 8 т.]. М., 1956. Т. 1. С. 42–53; История французской литературы: [В 4 т.]. М.; Л., 1946. Т. 1. С. 163–166; Миракль: [Тексты] // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского: В 2 т. М., 1953. Т. 1. С. 97–108; Романова О. П. Средневековый французский миракль: проблемы жанра: Автореф. дис. <...> канд. иск. СПб., 2000. 22 с.

См. также:

Народный театр, Символистский театр, Фольклорный театр.

Моноспектакль

От греч. μόνος — один + лат. spectaculum — зрелище.

Англ.: one-man show. Heм.: der Soloabend.

Сценическое произведение, исполняемое одним <u>актером</u>. Драматургической основой может быть развернутый <u>монолог</u> одного <u>действующего лица</u>. К м. также причисляют композиции «<u>Театра одного актера</u>», родоначальником которого в 1920-е гг. стал В. Н. Яхонтов. Они объемны, полифоничны по <u>структуре</u>, нередко перерастают рамки традиционных выступлений актеров-чтецов, построенных по концертно-номерному принципу. В 1960—1980-е гг. в России получили популярность м. на стыке драматического <u>театра</u> и искусства художественного слова, обладавшие внутренней цельностью, полноценной <u>режиссурой, сценографией</u>, нередко — интересным музыкальным решением. Их актуальность была также продиктована потребностями времени, акцентировавшими личностное начало, особый тонус общения с залом. М., с которыми выступали С. Ю. Юрский, В. Э. Рецептер, Е. А. Камбурова, Н. И. Дробышева, А. Г. Филиппенко, А. Т. Шагинян и др., раздвинули границы репертуара, обогатили жанр м. и открыли новые театральные приемы.

М. именуют также выступления эстрадных актеров-трансформистов (Дж. Гримальди в Англии, Э. Петролини в Италии, А. И. Райкин в России и др.).

В. М. Миронова

Литература:

Калмановский Е. С. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. Л., 1984. С. 183–186; Катышева Д. Н. Литературный театр. М., 1982. С. 45–61; Крымова Н. А. Владимир Яхонтов. М., 1978. 316 с.; Яхонтов В. Н. Театр одного актера. М., 1958. С. 175–451.

См. также:

<u>Гастролер, Исповедальность, Литературный театр, Мелодеклама-</u> <u>ция, Монодрама, Монолог, Публичное одиночество актера, Самовыраже-</u> <u>ние, Театр одного актера, Трансформация.</u>

Монтаж аттракционов

От фр. montage — сборка + attraction — притяжение.

Выдвинутая С. М. Эйзенштейном теория, поставившая целью *театрального представления* спланированное воздействие на зрительный зал.

Идеи м. а. разрабатывались Эйзенштейном в период постановки «Мудреца» в Первом рабочем театре Пролеткульта (1923). После премьеры режиссер сформулировал основные положения своей теории в одноименной статье. Исходной точкой рассуждений стал зритель, объявленный «основным элементом театра». Создавалась зрителецентристская концепция спектакля, в которой все прочие составляющие имели ценность лишь в связи с их способностью воздействовать на публику. Результатом этого стал отказ от эстетических критериев для оценки любого элемента театральной <u>постановки</u> и введение единого параметра — воздействия. «Орудие обработки все составные части театрального аппарата ("говорок" Остужева не более цвета трико *примадонны*, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей)». Спектакль, как он трактовался теорией м. а., представлял собой организованную систему воздействий на эрителя; цель воздействия — внушение определенной идеи («конечного идеологического вывода»).

Воздействующий элемент получил название аттракциона. Аттракцион Эйзенштейна, в отличие от циркового, характеризуется не отточенным мастерством исполнителя, а выверенным влиянием на зрителя и точно предсказуемой реакцией последнего. По прошествии двух десятков лет Эйзенштейн, комментируя свою юношескую теорию, применил терминологию И. П. Павлова, назвав м. а. «теорией художественных раздражителей». Это безусловно указывает на осознанное желание режиссера воздействовать непосредственно на зрительское подсознание.

Способом объединения аттракционов в цельный спектакль объявлялся монтаж, заимствованный у цирковой и мюзик-холльной программ: прием, сочленяющий фабульно несвязанные между собой элементы драматургии спектакля.

Теория Эйзенштейна пересмотрела природу драматического <u>действия</u>, которое теперь оказалось приравненным реальному физическому действию на <u>сцене</u> — <u>движению</u>. Движение становилось самоценным. Объявлялась война фиктивности на сцене: <u>актеры</u> движение не изображали, а доподлинно его совершали. Более того, в театральной практике движения актеров в подавляющем большинстве могли быть исполнены только при наличии акробатических навыков и умений (в «Мудреце» присутствовали аттракционы с исполь-

зованием перша или канатов, натянутых как горизонтально над зрительным залом, так и со сцены на балкон). Фетишизация движения выдвинула акробатику доминирующим элементом актерской техники. Это цирковое искусство, в силу своей специфичности и самоценности, до предела упрощало взаимоотношения актер — роль, а в некоторых ситуациях (баланс на канате над зрительным залом) и вовсе ее уничтожало — при исполнении смертельно опасного аттракциона зритель неминуемо сопереживал непосредственно актеру, не воспринимая создаваемый таким путем художественный образ. Воздействие на зрителя, в первую очередь на его подсознание было необычайно сильным, но использование таких аттракционов провоцировало утрату художественности.

Реальное физическое действие на сцене вплотную подводило «Мудреца» к границе между <u>театром</u> и жизнью, что в контексте идей активного воздействия на зал, изменения сознания зрителя являлось абсолютно закономерным. М. а. — одна из теорий театрального футуризма, видевшего своей задачей уничтожение театра как вида искусства путем слияния искусства с жизнью и последующую организацию нового образования искусство-жизнь на основах футуризма.

С точки зрения действия, наиболее близко теория **м. а.** находится к концепции *производственного искусства*, но не совпадает с ней в вопросе о зрителе, поскольку не ставит своей целью вовлечение его в производственные процессы. Принципиально **м. а.** противостоит концепции *творческого театра* и всей *символистской* театральной утопической традиции, поскольку, сближая искусство и жизнь, видит в зрителе не со-творца, а «материал для обработки».

М. а. стал наиболее безоглядной попыткой утвердить самостоятельность театра относительно $\underline{\partial pamb}$, но парадоксальным образом, обнажив суть театрального действия, тут же вывел театр за его собственные границы.

Несмотря на тупиковость предложенного пути, теория м. а. дала мощный импульс для дальнейшего развития искусства. С одной стороны — она совершенно отчетливо предвосхитила опыты *томального театра*, с другой — заявленное в ней активное воздействие на зрителя было подхвачено теорией интеллектуального монтажа, которая ввела понятие третьего монтажного смысла и превратила монтаж из приема в метод, но по сути не пересмотрела монтируемые элементы — аттракционы.

В современном <u>театроведении</u> термин м. а. часто употребляется для описания фактуры действия — чередования на сцене различного рода <u>трюков</u> и <u>эффектов</u>.

А. В. Сергеев

Литература:

Васильева Ю. А. Эйзенштейн: концепция «агрессивного искусства»? // Киноведческие записки. Вып. 3. М., 1989. С. 205–209; Пастор И. Цирк и мюзик-холл в советском театре // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 49; Ромм М. И. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Кинематограф сегодня. М., 1967. С. 61–82; Режиссер Мейерхольд. С. 228 –229; Сергеев А. В. Проблема циркизации театра в русской режиссуре 1910-х — 1920-х годов: Автореф. дис. <...> канд. иск. СПб., 1998. С. 21–22; Сергеев А. В. Театр — цирк — кино: один из путей театрального авангарда 1920-х годов // Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 36–41; Февральский А. В. С. М. Эйзенштейн в театре // Вопросы театра. М., 1967. С. 89–95; Эйзенштейн С. М. [Б. н.] // Как я стал режиссером. Рига, 1946. С. 290; Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн. Т. 2. С. 269–273; Юренев Р. Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод: В 2 ч. М., 1985. Ч. 1. С. 56–76.

См. также:

<u>Авангардизм, Аттракцион, Монтаж, Отношение сцена / зал, Трюк, </u> <u>Циркизация театра, Эксцентризм</u>.

H

Направления режиссерские

Характерные типы режиссерских систем, выделяемые на основе общих эстетических и структурных принципов, проявленных в построении *спектаклей постановщиками* одной или разных эпох.

Как и любые систематизации в искусстве, классификации <u>режиссуры</u> условны. Однако принципиальное различие режиссерских методов очевидно с начала истории этой профессии.

В. Э. Мейерхольд был первым, кто в 1907 г. противопоставил в эстетическом плане два основных типа режиссерского театра: 1) условный театр; 2) натуралистический театр и театр настроения. Им же впервые была выдвинута структурная классификация режиссуры по способу донесения режиссером образа спектакля до зрителя. Эти типы театра Мейерхольд определял как «театр прямой» и «театр-треугольник». Последующая история театра заострила это различие: в первом случае режиссер является автором спектакля, т. е. именно он средствами своего искусства создает воспринимаемую зрителем композицию действия; во втором случае роль режиссера транслирующая: он воплощает структуру, созданную драматургом.

Режиссура первого типа имеет эстетические корни в традиционной *театральности* как специфическом видовом языке своего искусства (условный театр); режиссура второго типа ориентируется на пропорции целостного человеческого образа межличностных отношений, жизненной ситуации (*реализм*).

П. А. Марков подразделил в сер. 1920-х гг. русский режиссерский театр на следующие н. р.: психологический театр; эстетический театр; революционный театр. Позднее, в 1930-е гг. у Маркова можно обнаружить расширенный вариант этой классификации — он писал о таких определяющих театральные направления принципах, как бытовизм, студийность, эксцентризм, эстетизм, поэтическое построение, театрализованный психологизм, социальный психологизм.

В целом же советское <u>театроведение</u> вернулось, как это ни парадоксально, к делению, предложенному Мейерхольдом: условный и натуралистический типы превратились в формализм и реализм.

Современная наука о театре видит в классификации Мейерхольда основания для выделения двух архетипов режиссерского мышления и, следовательно, двух архетипических групп н. р.: 1) поэтический театр (иначе синтетический, или условный); 2) прозаический театр (иначе аналитический, или театр прямых жизненных соответствий). Существенно различным в этих н. р. является внутренняя организация спектакля — ассоциативная или последовательная.

Границы **н. р.** взаимопроницаемы. Однако использование <u>приемов</u> или элементов противоположного направления обычно не меняет структурообразующих механизмов художественной конструкции, относящейся к одному из двух вышеназванных архетипов.

Заметные театральные методы, для которых были выработаны свои режиссерские модели (композиция спектакля, способ работы с актером) можно считать н. р.: 1) символизм; неподвижный театр; традиционализм; конструктивизм; театр эмоционально-насыщенных форм; экспрессионизм; эпический театр; театр Жестокости; абсурдизм; театральная антропология; театр разомкнутой структуры; игровой театр; 2) историко-бытовой театр; линия интуиции и чувства К. С. Станиславского; метод физических действий; метод действенного анализа, психологический реализм, соцреализм и мн. др.

Закономерна преемственность конкретных режиссерских школ. Так, при всех индивидуальных отличиях, бесспорно единство основных принципов режиссуры внутри школы Московского художественного театра, эпического театра и др.

Н. В. Песочинский

Литература:

Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 87–112; Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов. С. 118–123, 137–140; Марков П. А. Вл. И. Немирович-Данченко // Марков. Т. 2. С. 25–58; Марков П. А. Новейшие театральные течения // Марков. Т. 1. С. 255–321; Марков П. А. О Станиславском // Марков. Т. 2. С. 5–24; Марков П. А. О Таирове // Марков. Т. 2. С. 76–111; Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков. Т. 2. С. 59–75; Мейерхольд В. Э. О театре // Мейерхольд. Ч. 1. С. 103–257; Рудницкий. Ч. 1. 384 с.; Рудницкий. Ч. 2. 279 с.; Станиславский К. С. Искусство переживания // Станиславский. Т. 6. С. 78–96; Станиславский К. С.

Искусство представления // Станиславский. Т. 6. С. 65–77; Станиславский К. С. Смешанные направления // Станиславский. Т. 6. С. 97–104.

См. также:

Автор спектакля, Аналитический тип сценического образа, Ассоциативный монтаж, «Большой спектакль», Диалог театральный, Драматург-режиссер, Инсценировка (II), Интерпретация, Композиция спектакля, Концепция режиссерская, Мейнингенство, Монтаж, Монтировка, Музыкальный реализм, Новая драма, Отношение сцена / зал, Постановка, Поэтический театр, Психологический театр, Режиссер-драматург, Режиссерский театр, Режиссура, Решение режиссерское, Синтетический спектакль, Сквозное действие, Способы организации действия, Структура спектакля, Театр переживания, Театр представления, Театр прямых жизненных соответствий, Театр синтезов, Театр типов, Текст сценический, Условный театр, Хронотоп сценический, Элементы спектакля, Этюдный метод, Язык театральный.

Неподвижный театр

Φp.: théâtre statique.

Вар.: статичный театр, статический театр.

Термин, принадлежащий М. Метерлинку и используемый теоретиками <u>театра</u> как исходная формула <u>сценического символизма</u>. В широком смысле — театр, лишенный внешней событийности.

Разработан в трактате Метерлинка «Сокровище смиренных» (1896). Н. т. — проявление «высшей психологии» на сцене. Истоки н. т. он видел в античности: «Большая часть трагедий Эсхила — трагедии неподвижные». Метерлинк отрицал театр «новой эры» (после античности), т. к. в нем объектом стали людские страсти, а «природа несчастия» не может быть главным предметом театра; истинный смысл жизни — явлений и предметов — раскрывается помимо внешнего действия. Конкретными театральными приемами н. т. драматург называл молчание, диалог второго порядка. На практике осуществить принципы н. т. стремились П. Фор, О. М. Люнье-По, Э. Г. Крэг, В. Э. Мейерхольд и др. режсиссеры, связанные с эстетикой символизма.

Принципы **н. т.** способствовали постановке вопроса о собственно театральных основаниях <u>спектакля</u> и потому послужили для Мейерхольда ступенью к созданию метода условных <u>постановок</u>. По Мейерхольду, техника **н. т.** рассматривает <u>движение</u> как «пластическую музыку», предполагает звуковое решение текста, где слово не равно

себе, а выступает как «эхо невидимого действия». Актер н. т. играет на неглубокой полоске сцены, на фоне <u>декоративного</u> панно, и стремится переживать сценическую форму, а не эмоции <u>персонажа</u>. Н. т. — это <u>театр синтезов</u>, где персонажи воспринимаются комплексно, в едином <u>синтетическом образе</u>. Плоскостное построение <u>сценической картины</u> подчинено ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен.

Первоначально опыты по созданию условного театра Мейерхольд подчинил проблеме трагического спектакля, форму которого он и нашел у Метерлинка: в концепции н. т., как и у древних, «рок и положение Человека во Вселенной — ось трагедии». Новые «трагедии рока» Мейерхольд сочетал с идеей соборного театра В. И. Иванова, и потому обозначил сценический жанр пьес Метерлинка как мистерию, поставил иконописную задачу в декоративном оформлении спектакля и в разрешении статуарных мизансцен. Принципы н. т. как театра-храма осуществились Мейерхольдом в ритуальной форме спектаклей «Смерть Тентажиля» Метерлинка в Театре-студии на Поварской (1905), «Сестра Беатриса» Метерлинка и «Вечная сказка» С. Пшибышевского в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (1906).

Е. А. Кухта В. И. Максимов

Литература:

Бобылева А. Л. Морис Метерлинк // Очерки. С. 370–371; Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов. С. 35; Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 124–125; Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. Полн. собр. соч.: [В 4 т.]. Пг., 1915. Т. 2. С. 70–74; Режиссер Мейерхольд. С. 83–85, 87; Таиров А. Я. Записки режиссера // Таиров. С. 153.

См. также:

«Диалог второго порядка», Беспредметность, Действие, Зоны молчания, Символистский театр.

O

Образ спектакля

Англ., фр.: image.

Нем.: das Bild; die Bühnengestalt, szenishe Gestalt der Aufführung.

Понятие эстетического, художественного бытия, возникающее в процессе восприятия театрального произведения.

О. с. складывается на основе диалектической совокупности и сопоставления пространственно-временных сценических слагаемых, подчиненных единому целому, и преломления этого целого в обобщенном виде у воспринимающего.

Как правило, о. с. не может быть выражен в однозначной, конкретной, четко зафиксированной форме. О. с. постоянно развивается, усложняется, наполняется новыми смыслами. О способности о. с. видоизменяться, как о неотъемлемом его свойстве, писали теоретики и практики театра (П. П. Громов, К. Л. Рудницкий, П. Брук, А. А. Васильев и др.). Можно сказать, что процесс становления о. с. и есть его бытие. Образ возникает, формируется, становится как бы на пересечении и при взаимодействии различных элементов сценического представления. Громов определял о. с. как «своеобразное целостное идейно-художественное явление, не исчерпывающееся чисто иллюстративными задачами». К примеру, о. с. «Маскарад» Мейерхольда Рудницкий характеризовал как фантомность мира, маскарад жизни, скрывающий разницу между подлинным и мнимым, двусмысленность бытия. «Когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц маскарада — не понять. Так слиты грани: маскарада, страшной жизни, "света"». Многократное изменение сценического пространства в постановке Мейерхольда создавало впечатление призрачности происходящего, фантасмагории (разработанная система занавесов позволяла то увеличивать сцену в глубину, то ее сокращать, а облик просцениума изменялся посредством использования ширм). В результате каждая из десяти картин спектакля обретала свое индивидуальное пространство, тем самым воплощая образ переменчивости жизни, ее неподлинности.

В постановке Ю. А. Завадского «Петербургские сновидения» (по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») декорационное решение также многое определяло в становлении о. с. Выстроенные на сцене буквой «П» три высокие стены цвета ржавчины, поделенные на прямоугольные ячейки — места обитания людей, — создавали образ страшного двора-колодца, ямы, из которой нельзя выбраться. Замкнутый двор, разбитый на клетки, мгновенные переносы действия из глубины ячейки-комнаты на просцениум, повторы сцены убийства в снах героя давали обобщенный образ атмосферы, породившей идеи Раскольникова и, как следствие, его внутреннее смятение. Так, сочетая различные средства своего языка, театр рождает конкретный, целостный о. с.

В формировании о. с. участвует общественно-исторический опыт зрителя, включающий контекст художественной культуры, сумму знаний, эстетические и нравственные ориентиры, а также представление о спектакле, основанное на предшествующих восприятиях и отношении к литературному источнику. Потому образная содержательность одного театрального произведения получает множество вариантов восприятия и теряет возможность однозначной конкретизации. При этом субъективизм видения все же ограничен рамками объективной схемы образов. К примеру, параметры временной протяженности и собственно у спектакля, и у зрительского процесса восприятия одни и те же.

Терминологический статус понятию «о. с.» дала А. А. Михайлова в монографии «Образ спектакля» (1978), определяя зрительский образ как стадию существования произведения в психическом акте воспринимающего его человека и как процесс перехода объективной реальности (произведения) в субъективный образ-восприятие. Кроме образа, возникающего при непосредственном восприятии спектакля *публикой*, Михайлова выделила и другую разновидность о. с., которая предполагает итоговое представление о произведении, сформированное после его просмотра и хранящееся в сознании зрителей. В данном случае результатом каждого субъективного восприятия будет являться свой индивидуальный итог-представление. Так, категория о. с. может иметь два различных значения и, соответственно, определения.

Д. Д. Кумукова

Литература:

Образ // Пави. С. 204-205.

Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра // Берковский. С. 272; Бояджиева Л. В. Рейнхардт. Л., 1987. С. 53; Брук П. Метафизика театра // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 1999. С. 42; Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970. С. 180; Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов. С. 60, 68; Зись А. Я. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. М., 1975. С. 105, 155; Михайлова А. А. Образ спектакля. М., 1978. 247 с.; Попов А. Д. О художественной целостности спектакля. М., 1957. С. 183–193; Раппопорт С. Х. Художественное представление и художественный образ // Эстетические очерки. Вып. 3. М., 1973. С. 45–94; Смирнов-Несвицкий Ю. А. О многообразии сценических решений. М., 1964. С. 35; Таиров А. Я. Лекция 2 января 1931 г. // Таиров. С. 207; Реасоск R. The art of drama. L., 1957. Р. 10–11.

См. также:

<u>Волнение «от сущности», «Зерно», Зрелищность, Ожидание, Целостность спектакля.</u>

Образ сценический

I. Англ.: character.

Нем.: die Figur, die Person, die Rolle, die Gestalt, die Rolleninterpretation, die Bühnengestalt.

Создание актера на сцене.

В таком значении термин употребляется по крайней мере с XIX в. Первоначально под «о. с.» понимался <u>персонаж</u>. В <u>реалистическом театре</u> XIX в. считалось, что актер воплощает на сцене своего героя, создает его образ. Следовательно, художественным, сценическим являлся образ персонажа. Однако с развитием <u>режиссерского театра</u> возникли сложные структуры, в которых персонаж входил в о. с. составной частью. На равных правах с ним стали существовать и образ актера-человека — либо заимствованный из общественной жизни <u>артиста</u> (Ю. А. Завадский в <u>роли</u> Калафа использовал собственный образ первого красавца-сердцееда Москвы), либо творимый непосредственно на сцене (театральная система Б. Брехта), — и ретроспективный образ персонажа, существующий в сознании <u>зрителя</u> (Вершинин в «Трех сестрах» П. Штайна соотносился с Вершининым — Станиславским, зримо присутствовавшим на сцене, в виде старой фотографии покойного главы дома Прозоровых), и, наконец, образ

актера-творца, художника, демиурга, на глазах зрителей «открытым приемом» создающего своего <u>героя</u> (С. С. Дрейден в «Немой сцене»).

В современном понимании о. с. — сложная структура, обязательно включающая в себя актера и <u>роль</u>, связи между которыми устанавливаются, исходя из как индивидуальных особенностей актера, так и <u>режиссерской концепции</u> спектакля.

А. В. Сергеев

Литература:

Сценический образ // ТЭ. Т. 4. Стлб. 1145.

Астангов М. Ф. Образ большевика на сцене // Михаил Астангов: Статьи и воспоминания. М., 1971. С. 65–66; Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 55–86, 113–135; Барбой Ю. М. Теория перевоплощения и система сценического образа // Актер, персонаж, роль, образ. Л., 1986. С. 24–63; Владимиров С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. С. 30–31; Зись А. Я. К. С. Станиславский. Эстетика сценического реализма // Художники социалистической культуры: Эстетические концепции. М., 1981. С. 77–78; Иванова В. В. Актер — роль и персонаж (К вопросу о диалектике взаимоотношений в сценическом образе) // Актер, персонаж, роль, образ. Л., 1986. С. 5–23; Коклен-старший. Искусство актера. Л.; М., 1937. С. 92–93, 95; Кугель А. Р. Режан // Кугель. С. 333; Кухта Е. А. В. Ф. Комиссаржевская // Актерское искусство. С. 14, 38–40; Чехов М. А. О технике актера // Чехов. Т. 2. С. 249–251.

См. также:

Актер, Аналитический тип сценического образа, Артисто-роль, Вживание, Двуплановость образа, Дистанция между актером и образом, Игра с образом, Иероглиф, Маска, Остранение, Отношение актер / образ, Персонаж, Роль, Саморежиссура роли, Синтетический тип сценического образа, Структура спектакля.

II. Художественный образ, воплощенный на сцене театральными средствами; эстетическая категория, описывающая законченную и воплощенную на сцене художественную мысль; средство театрального мышления; единица театральной системы; наиболее общий вид художественного обобщения на любом уровне театральной содержательной структуры: спектакль в целом или его часть (пласт), персонаж, пространство, смысловая связь и др.; смысловая связь, создаваемая театральным приемом.

В таком понимании термин употребляется лишь с нач. XX в., когда произошел прорыв режиссерского театра к осознанию слож-

носоставной природы спектакля и, как следствие, сложносоставной природы его образного ряда. Введение термина в научный обиход было совершено представителями русской формальной школы, скорректировавшей философское, психологическое и филологическое понимание «образа» с учетом специфики каждого вида искусства. На общеэстетическом уровне были разделены «образ» как средство мышления (способ объединять вещи в группы) и художественный образ, который в свою очередь, тяготеет к прозаическому либо поэтическому типу. Художественный образ, по мысли формалистов, служит основной задаче искусства: «Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание "виденья" его, а не узнавания», следовательно «остранение есть почти везде, где есть образ» (Шкловский). О. с., система образов являются средствами перевода внехудожественного материала в форму, воспринимаемую эстетически. Одним из путей создания художественного образа в таком понимании является изменение привычного контекста, в котором явление существует, — и делается это специфическими средствами каждого искусства.

О. с. не только строится, но и воспринимается зрителем в сложном действенном соотношении с другими театральными <u>элементами спектакля</u>.

О. с. и система образов театрального произведения находятся за пределами литературной конструкции спектакля и за пределами его фабулы, но становятся частью сценического сюжета. Театральный образ непременно участвует в действии, взаимодействует с другими образами спектакля, становясь более многозначным. О. с. побуждает зрителя к ассоциациям и окончательно реализуется в воображении зрителей. Здесь проявляется то, что В. Э. Мейерхольд, ссылаясь на А. Шопенгауэра, назвал «основным законом искусств»: «Художественное произведение должно не все давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово».

<u>Спектакль поэтического типа</u> является системой о. с. в сложной иерархии, частных и общих, воплощенных в действии и формирующихся лишь в воображении зрителя. О. с. поэтического типа, в отличие от <u>прозаического</u>, не может иметь точного словесного толкования. О. с. поэтической природы образуют синтез и воспринимаются в синтетическом единстве. Примером театральной систе-

мы, построенной исключительно на связях о. с. поэтического типа, являлся «Ревизор» Мейерхольда, в котором, по словам П. А. Маркова, режиссер перешел к «самостоятельной лепке своих замыслов на сцене через живое тело актера, свет, цвет и звук». В первом эпизоде спектакля, описанном критиком, зафиксированы о. с. и их взаимосвязи, композиция более общих о. из более частных: о. с. созданы сочетанием красок, цветов, костюмов и света, («Холодное великолепие кажется мертвенным и от этого особенно тревожным»); звуков и шумов («Мрак, <...> тревожный звук гонга, стрекочущий шум мотора»); композицией пространства («Декорации подаются сверху и с боков — и перед зрителем возникает почти застывшая картина»), мизансценами («В неподвижных позах сидят действующие лица»), игрой света, пространства и мимики актеров («Свечи дают отблеск еще большей тревоги, и их неверные тени играют на лицах, на красках и покрое костюмов, на простых лицах. <...> Свет подчеркивает мертвенность и холодность пышного великолепия "мертвых душ"»). Особенную технику организации о. с. в этом спектакле, решенном методом «музыкального реализма», пояснял Э. М. Каплан: «Музыка слышится, потому что видится» — «в беззвучной пантомиме, в мизансценах, в ритме произносимого текста, интонациях, в построении диалогов». Итог восприятия образных систем спектакля Марков передал как «представление об искривлении любви, о душевной пустоте и о внутренней катастрофе — тема об искривлении человека», «ощущение катастрофичности».

О. с. прозаического типа относительно более самостоятелен, имеет более прямые причинно-следственные связи с другими элементами спектакля и часто является сценической трактовкой (интерпретацией). К такому типу образности можно отнести способ произнесения словесного текста, изменение пространства спектакля в зависимости от событий пьесы и т. д. Например, в «Трех сестрах» В. И. Немировича-Данченко (1940) о. с. последовательно связывались в воплощении сверхзадачи не столько «тоски по лучшей жизни» (как говорил режиссер), а в соответствии с реалиями спектакля — стремлением и готовностью к лучшей жизни: светлые платья, аллея белых берез (вместо старых елей по ремарке А. П. Чехова и в постановке 1901 г.) в конце, гармонические просветленные интонации сценической речи, отсутствие усталости и тревоги на лицах персонажей, исключение «бессмысленных» реплик Чебутыкина, отсутствие

неразрешимых мотивировок страдания персонажей, постоянный психологический мотив готовности к любви.

О. с. — наиболее общее понятие для определения средств театрального мышления. О. с. бывает разного качества, природы и сложности. Другие (более конкретные) понятия из того же ряда типов театрального обобщения — обозначение, метафора, символ.

Понятие «образность» с уточняющими эпитетами может употребляться для характеристики свойств системы о. с. спектакля или театра или производимого ими эмоционального впечатления («яркая образность», «пластическая образность», «поэтическая образность», «героическая образность», «трагическая образность», «музыкальная образность» и т. п.) или для констатации наличия в сценическом произведении либо его части специфических театральных свойств, апеллирующих к воображению зрителя.

Н. В. Песочинский

Литература:

Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 194; Зись А. Я. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. М., 1975. С. 135; Каплан Э. М. Режиссер и музыка // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 336; Михоэлс С. М. Моя работа на «Королем Лиром» Шекспира // Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 89; Песочинский Н. В. Актер в театре Мейерхольда // Актерское искусство. С. 107–111; Попов А. Д. О художественной целостности спектакля. М., 1957. С. 98–116; Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика: Сборник по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 105.

См. также:

Ассоциативный монтаж, Беспредметность, Внутренний образ, Знак театральный, Интерпретация, Маска, Метафора театральная, Монтаж, Образ спектакля, Реализованная метафора, Режиссура, Роль, Символ в театре, Синтетический спектакль, Сюжет, Театральность, Текст сценический, Фабула, Язык театральный.

Обстановка

Англ.: background, scenery, setting.

Hем.: das Bühnenbild, die Szenerie; die Situation.

Φp.: ameublement; atmosphère; climat; situation.

Термин, широко использовавшийся в XIX в. Первоначально обозначал комплекс <u>элементов постановки</u>: планировку <u>сценического пространства</u>, мебель, <u>реквизит</u>, <u>костюмы</u>, сценическую ма-

шинерию и сценические эффекты, т. е. практически всю визуальную сторону спектакля за вычетом навесных живописных декора-<u>иий</u>. В качестве составной части входил в ныне устаревшее понятие «антураж», подразумевавшее не только вышеперечисленные элементы, но и третьестепенных сценических персонажей (т. н. аксессуарные роли). Постепенно термины «антураж» и «о.» слились, став синонимами. С появлением режиссуры понятие «о.» стало включать также световую *партитуру спектакля*: «Говоря "о.", я имею в виду все, что видит наш глаз: свет, костюмы и декорации» (Крэг). В натуралистическом театре, где важную роль играла тема влияния обстоятельств и условий жизни (наглядно выражаемых в предметном окружении человека и при помощи второстепенных персонажей), о. начала обретать действенные функции и восприниматься как единое целое, предвосхищая появление понятий среда и атмосфера. В современном *театроведении* термин «о.» почти полностью вытеснен этими более глубокими и содержательными понятиями и используется преимущественно в отношении натуралистического и жизнеподобного театра.

А. П. Варламова

Литература:

Берковский Н. Я. Таиров и Камерный театр // Берковский. С. 336; Григорьев А. А. Великий трагик. Рассказ из книги «Одиссея» о последнем романтике // Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 146; Золя Э. Декорации и реквизит // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1966. Т. 25. С. 76; Извеков Н. П. Сцена: В 2 ч. Л.; М., 1940. Ч. 2. Свет на сцене. С. 85; Крэг Э.-Г. Искусство театра. Диалог первый // Крэг Э.-Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 184; Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. М., 1976. С. 187; Михайлова А. А. Образ спектакля. М., 1978. С. 132; Писарев М. И. «Гроза». Драма А. Н. Островского // Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике. Л., 1990. С. 171; Стриндберг А. О современной драме и современном театре // Стриндберг А. Полн. собр. соч.: [В 4 т.]. М., 1908. Т. 1. С. 5—6; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1997. С. 181.

См также:

Аксессуар, Атмосфера сценическая, Декорация, Картина сценическая (II), Натуралистический театр, Партитура спектакля, Постановка, Реквизит, Среда сценическая, Сценография, Театр прямых жизненных соответствий, Фон.

Объект внимания

Понятие <u>Системы Станиславского</u>. Это может быть <u>предмет</u>, к которому устремлено внимание <u>актера</u>, или другое <u>действующее лицо</u>, с которым актер в данный момент пребывает во внутреннем общении. О. в. находится в <u>круге внимания</u>, определяя его охват.

Существенно, чтобы актер выдерживал непрерывную линию смены о. в. и кругов внимания. О. в. связан с конкретной внутренней задачей артиста и провоцирует действенную активность. Как говорил К. С. Станиславский, «внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создает крепкую связь с объектом».

Станиславский подчеркивал особые место и функцию внутреннего объекта, каковым является для актера его сознание; он оговаривал специфическую неустойчивость этого объекта, требующую сосредоточенного внимания, которое необходимо тренировать в рамках занятия психотехникой.

М. А. Чехов рассматривал внимание как процесс, состоящий из четырех одновременных действий по отношению к о. в. «Вопервых, вы держите незримо объект вашего внимания, во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него».

Н. А. Таршис

Литература:

Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 148—158, 167—174; Чехов М. А. О технике актера // Чехов. Т. 2. С. 171—176.

См. также:

<u>Внимание сценическое, Круги внимания, Общение сценическое, Психо-</u> <u>техника, Система Станиславского</u>.

Опорные точки

Калька с фр. points de sustentation.

Bap.: локальные точки (points de localisation).

Понятие о. т. (а также «локальные точки» или просто «точки») используется А. Арто в статьях «Чувственный атлетизм» и «Театр Серафена» для обозначения центров в актерском естестве, которым соответствуют конкретные чувства (эмоции) и которыми актер театра Жес-

токости свободно управляет. «Талантливому актеру инстинктивно удается поймать и высветить некие силы; у этих сил есть свой реальный органический путь, проходящий через определенные органы. <... > Чтобы пользоваться своей чувственностью, как борец своей мускулатурой, надо увидеть в человеческом существе своего рода Двойника». Этими «органами» и являются о. т., тесно связанные с такими понятиями, как чувственный атлетизм и Двойник. Арто считал, что актеру для управления своими чувствами достаточно всего нескольких о. т. Он связывал точки с китайской акупунктурой (однако используемые там «точки воздействия» расположены на поверхности тела). То, о чем говорит Арто, более соотносится с индийским понятием «свары», которые являются различными типами дыхания, связаны с определенными чувствами и органами тела и охватывают все состояния мира, все звуки, все цвета.

Метод Арто попытался реализовать Е. Гротовский, рассматривающий точки как зоны воздействия внерефлексивных импульсов. В результате воздействия включаются архетипические слои сознания. «Актер должен как бы расшифровывать собственный организм и открывать в нем потенциальные точки опоры для этого типа работы» (Гротовский).

В. И. Максимов

Литература:

Арто А. Чувственный атлетизм // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М., 2000. С. 220–228; Арто А. Театр Серафена // Там же. С. 235–240; Гротовский Е. Оголенный актер // Гротовский Е. От Бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003. С. 70; Максимов В. И. Введение в систему Антонена Арто. СПб., 1998. С. 158–172.

См. также:

<u>Двойник, «Оголенный» актер, Сверхмарионетка, Чувственный ат-</u> <u>летизм</u>.

Отсебятина

Англ.: ad libitum; ponging, baking, gagging.

Нем.: die Eingenmächtigkeit.

Φp.: gag, sortie.

Самовольные актерские отступления от зафиксированного текста *роли*, вставки в текст *драматурга* отдельных слов, *реплик* и *монологов*, реже — *диалогов* и целых <u>эпизодов</u>.

В дорежиссерском театре отклонения от текста пьесы происходили от недостаточного контакта с суфлером, минимального количества репетиций и соответственно недостаточно освоенной роли, но также и от личностного обживания актером образа; они зависели от степени контакта актера с *партнерами* по *спектаклю* и с *публикой*, от конкретного содержания роли. Такая о. могла быть своего рода проявлением саморежиссуры роли. О. могла социально окрашиваться. Актуализированные реплики, отсутствующие в фиксированном тексте роли, могли представлять собой последовательные апарты артиста, находящегося в контакте с залом. Наиболее яркий пример о. в старом театре — спонтанные текстовые импровизации К. А. Варламова, у которого были трудности с выучиванием текстов, и он, минуя суфлера, то и дело впрямую, «от себя» обращался с репликой в зал. Этому способствовала специфика его актерской индивидуальности и принадлежность к амплуа комика-буфф. Структура взаимоотношений актера и роли: в таких актерских созданиях ядром всегда оставался личностный образ актера, наделенного исключительным обаянием.

В известной мере о. неизбежна в актерском деле, что и служит источником многочисленных цеховых анекдотов, комических недоразумений. Вместе с тем о. может обыгрываться как естественное проявление импровизационно построенной роли («Немая сцена» С. С. Дрейдена по «Ревизору» Н. В. Гоголя — моноспектакль, не имевший зафиксированного текста) или своего рода самоирония актерской профессии — в целях изменения комизма в конкретном эпизоде.

Явление текстовой импровизации, как правило, принимает в современном театре специальные формы, отъединяющие его от собственно о. (таков «сентиментальный натурализм» авторских монологов Е. В. Гришковца).

Реже **о.** называют вольности в выполнении рисунка роли. Очевидный пренебрежительный оттенок слова связан с осознанием значения художественной *целостности спектакля* в эпоху *режиссерского театра*.

никовоноствот и это соможно в Антов. Н. А. Таршис

Литература:

Отсебятина // ТС., 1900. С. 23.

Гришковец Е. В. Так работать нельзя, и по-другому нельзя // Режиссерский театр от Б до Я: разговоры на рубеже веков. Вып. 2. М., 2001. С. 103; Маяковский В. В. Выступление на диспуте о постановке «Ревизора» в Госу-

дарственном театре им. Вс. Мейерхольда // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 307; Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925. С. 81; Станиславский К. С. Работа над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 211.

См. также:

<u>Актер, Апарт, Джига, Импровизация, Интермедия, Комедия дель</u> <u>арте, Комик-буфф, Лации, Обращение актера к публике, Роль, Фарс (III),</u> IIIут.

Оформление сценическое

Англ: design; set.

Нем.: die Ausstattung, das Bühnenbild, die Bauten.

Φp.: ensembl.

Вар.: оформление сцены, оформление сценической площадки.

Обобщающее наименование всех типов и разновидностей <u>декораций</u> и <u>предметов сценической обстановки</u>. Употребляется по отношению к различным эпохам и театральным <u>стилям</u> — от древних до самых современных. Синоним термина «декорация» в его современном, расширенном понимании.

Выражение «о. с.» утвердилось в <u>театроведении</u> в 1920-е гг. в связи с исследованиями в области традиционных театральных культур и новациями, рожденными <u>режиссерским театром</u> (<u>трехмерная сценическая установка</u>, <u>вещественное оформление спектакля</u> и др.). Более старый термин «декорация» в тот период еще не утратил своей привязки к строго определенному типу оформления <u>сцены</u> — плоскостным живописным холстам, а все новорожденные термины служили для обозначения конкретных явлений в театральном искусстве и к тому же носили ярко выраженный полемический характер. В этой ситуации возникла острая необходимость в нейтральном термине, который мог бы использоваться в самом широком смысле и был бы лишен налета дискуссионности. Благодаря своей нейтральности выражение «о. с.» до сих пор широко используется приверженцами различных методологий в <u>режиссуре</u> и театроведении.

А. П. Варламова

Литература:

Оформление спектакля // ТЭ. Т. 4. Стлб. 236.

Брехт Б. Об оформлении сцены в неаристотелевском театре // *Брехт.* Т. 5/2. С. 149—157; *Брехт Б.* Признаки общественных процессов // *Брехт.*

Т. 5/2. С. 158–160; *Гвоздев А. А.* Декорация и площадка (О театральном художнике) // *Гвоздев.* С. 130; *Гвоздев А. А.* Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 17.

См. также:

<u>Вещественное оформление спектакля, Декорация, Станок сценичес-кий, Макет, Обстановка, Сценография.</u>

Оценка

Элемент *психотехники* в *Системе Станиславского*, фиксирующий активное восприятие актером сценического факта (события), мобилизующий его внимание, воображение, волю к <u>действию</u>. О. делает <u>переживания персонажа</u> чувствами самого <u>актера</u> и ставит его в отношения драматического взаимодействия с <u>партнерами</u>.

О., по К. С. Станиславскому, служит естественным возбудителем творчества, она всякий раз должна носить творческий, импровизационный характер, духовно насыщаться и углубляться. Для этого актер должен уметь пользоваться «постоянно изменяющимися комплексами случайностей», достигая «новизны, неожиданности и свежести» в о. сценических фактов.

эсогодны да веу Га напамаю Га новозман под зала Н. А. Таршис

Литература:

Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 93–94.

См. также:

<u>Актерская техника, Артисто-роль, Общение сценическое, Система</u> <u>Станиславского.</u>

PERSONALIO DEROM E ROCTERGIA DE DESMONTO BEIDRATES A MONTO DE MONTO DE PROPERTO DE MONTO DE MONTO DE PROPERTO DE PROPERT

Павильон

От фр. pavillon — легкая постройка (от лат. papilio — шатер). мобилизующий его винмание, вос

Англ.: box set, box scene.

Нем.: Die Kastenbühne, die Zimmerdekoration.

Bap.: интерьер, intérieur (фр.).

Расположенная на планшете сцены театральная <u>декорация</u>, занимающая всю ширину портала и уходящая на значительную глубину сцены-коробки, изображающая какой-либо интерьер и создающая эффект замкнутого пространства. С трех сторон п. ограничен «стенами», изготовленными с помощью натянутых на рамы расписанных холстов, а четвертой выходит к зрительному залу.

П. впервые был применен в Германии в 1794 г., широкое распространение получил в европейском драматическом театре XIX в. Появление п. стимулировала «мещанская драма», действие которой протекало исключительно в стенах дома. Расцвет п. связан с «салонной пьесой», мелодрамой, водевилем, «разговорным» психологическим театром, натуралистическим театром, а также с некоторыми произведениями новой драмы (Г. Ибсен, А. Стриндберг, Б. Шоу) — т. е. «интерьерными» по преимуществу пьесами. Именно с появлением п. началось принципиальное расхождение между сценографией драматического и оперно-балетного театров.

Благодаря тому, что сценическое пространство оказывается отчетливо ограниченным стенами п., данное сценографическое решение способствует созданию «особого, замкнутого в самом себе мира» (Белинский), тех «замкнутых в себе действий <...>, которых требует драматическое произведение» (Зноско-Боровский), т. е. отвечает родовой специфике драматического искусства. Драма имеет дело с коллизиями и ситуациями, которые невозможно игнорировать, из которых невозможно вырваться, а можно только преобразовывать своими действиями, своей личной активностью; с ситуациями, которые самой своей «безвыходностью» эту активность стимулируют. Драма предполагает замкнутое пространство, активное по отношению к *персонажам*.

Благодаря п. изменилось самоощущение персонажа (и актера) в сценическом пространстве. С появлением п. театр не только приобрел свободу мизансцен, т. е. увеличение числа актерских игровых точек и большие возможности построения режиссерских композиций, но и получил возможность включать в сферу диалогических отношений само сценическое пространство. Отчасти этому способствовала уже сама сцена-коробка. Однако п. усилил, окончательно оформил и закрепил активность окружающей актера пространственно-материальной среды. Так, почти во всех декорациях павильонного типа, использовавшихся в Александринском театре во 2-й пол. XIX в., замкнутость пространства дополнительно акцентировалась. «Непроницаемость» стен усугублялась с помощью густого рисунка обоев и множества развешанных картин или фотографий, на окнах и дверях непременно находились глухие драпировки, мебель была составлена вплотную по всему периметру сцены, оставляя свободной лишь ее середину. Многие современные сценографические решения, не связанные с изображением интерьеров и не являющиеся п. в традиционном понимании этого слова, тем не менее унаследовали от п. драматическую напряженность.

В более широком смысле термин «п.» стал применяться в XX в., служа для обозначения трехстенной декорации любого размера и расположения. Так, п. называли находившуюся высоко над сценическим планшетом крохотную комнатушку Жадова и Полины в мейерхольдовской <u>постановке</u> «Доходного места» (1923).

А. П. Варламова

Литература:

Павильон // ТЭ. Т. 4. Стлб. 244; Павильон // ТС., 1900. С. 23; ТС., 1911. С. 175.

Базанов В. В. Техника и технология сцены. Л., 1976. С. 88–105, 174–175; Владимиров С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. С. 38; Гвоздев А. А. Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 21, 24; Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 84; Извеков Н. П. Сцена: В 2 ч. Л.; М., 1940. Ч. 2. Свет на сцене. С. 75–77; История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. С. Мокульского: [В 8 т.]. М., 1963. Т. 3. С. 278; Козлинский В. И.,

Фрезе Э. П. Художник и театр. М., 1975. С. 91; Петров А. А. Театральная техника. СПб., 1910. С. 46–48; Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 111; Фон К*** О немецкой сцене // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. С. С. Мокульский: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 798–800; Шютце. История гамбургского театра // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. С. С. Мокульский: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 798.

См. также:

Декорация, Изобразительность, Мизансцена, Натуралистический театр, Оформление сценическое, Пространство сценическое, Психологический театр, Среда сценическая, Сцена-коробка, Сценография, Театр прямых жизненных соответствий, Четвертая стена.

Партнер сценический

От фр. part — часть.

Англ.: partner, co-actor.

Hем.: der Partner, der Mitspieler.

Участник *сценического представления* по отношению к другим *актерам*.

Партнерство — необходимое условие коллективного творчества, обязательно предполагающего согласованность действий на сцене. В некоторых видах театра (балете) отношения партнерства выступают с особой физической наглядностью: поддержка в дуэте, акробатике.

Ощущение связи с прочими участниками <u>спектакля</u>, чувство **п.** — специфическое профессиональное качество, которое может быть выражено у актеров в разной степени. Это качество много определяет в конечном художественном уровне спектакля.

Исторически сложились разные типы сценических связей между **п.**, зависимые от эстетики той или иной театральной системы. Так, совместное участие в общей <u>импровизации</u> на основе лапидарного <u>сиенария</u> в <u>комедии дель арте</u> диктовало актеру мгновенную реакцию на поведение **п.**, предполагая при этом заранее оговоренные условия совместного действования на сцене. В <u>классицистском театре</u> партнерство на сцене, слаженность актерского исполнения регламентировались иерархичностью и общими строгими эстетическими параметрами, характерными для этого искусства. В <u>романтическом театре</u> **п.** главного <u>героя</u> играли зачастую служебную роль фона, оттеняющего яркую центральную фигуру.

Понятие <u>ансамбля</u>, возникшее во 2-й пол. XIX в., возвело отношения партнерства в более высокую степень, делая акцент на целостном восприятии <u>игры</u> сценических п. Так родились предпосылки для художественной определенности того или иного качества сценических связей п., их <u>сценического общения</u>, обнаружения ими принадлежности тому или иному театральному направлению, соответствия <u>поэтике</u> конкретного произведения.

Н. А. Таршис

См. также:

<u>Ансамбль, Диалог сценический, Коллективность театра, Общение сценическое.</u>

Передвижной театр

Англ.: portable theatre, touring company, strolling company.

Нем.: das Tourneetheater, das Wandertheater.

Профессиональный *meamp*, не имеющий постоянной сценической площадки и поэтому ведущий кочевой образ жизни или имеющий стационар в крупном городе, но регулярно выезжающий со своими *постановками* за пределы постоянного местопребывания.

Обе формы п. т. существовали в театральной системе Европы, Америки и России, но в XIX в. более заметное место стали завоевывать п. т., располагавшие собственной сценической площадкой в том или ином городе. К такому типу п. т. в России принадлежал Первый передвижной драматический театр в Петербурге, созданный П. П. Гайдебуровым и Н. Ф. Скарской в нач. ХХ в.

Особый размах получило движение п. т. в СССР в 1-й пол. 1930-х гг. Субсидируемые государством, п. т. разных <u>жанров</u> работали во многих областях, краях, республиках. Их деятельность носила просветительский характер: приобщение <u>зримелей</u> отдаленных городов, поселков, деревень к театральному искусству, пропаганда классики и известных произведений современной <u>драматургии</u>. Частые переезды диктовали облегченность декорационного <u>решения</u> и <u>монтировки спектаклей</u>. В кон. 1930-х гг., в связи с переходом на стационирование (1937), большинство передвижных коллективов перестало существовать.

П. т. в настоящее время принято считать исторически пройденным этапом (в Италии, где традиция **п. т.** была наиболее сильна, подобные коллективы существовали до 1960-х гг.). В большинстве

стран современной Европы и в Америке на смену п. т. без сценической площадки пришли театры стационарного типа, субсидируемые государством или городским муниципалитетом.

В. М. Миронова

Литература:

Передвижной театр // ТЭ. Т. 4. Стлб. 312.

Гайдебуров П. П. На далекой окраине // Гайдебуров П. П. Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. М., 1977. С. 197—204; Головинская Е. Д. Передвижной театр П. П. Гайдебурова // Записки о театре. Л.; М., 1960. С. 199—216; Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обозрение-путеводитель. СПб., 1994. С. 224, 233, 279, 289—292, 329, 348; Рудницкий. Ч. 2. С. 201.

См. также: дивота двадого даннов этмэць сколод по

Народный театр.

Переключение

Калька с фр. commutation.

Hем.: eine Figur umfunktionieren.

Один из наиболее очевидных вариантов актерского <u>остранения</u>, разработанный в <u>meampe</u> В. Э. Мейерхольда в 1-й пол. 1920-х гг.

Термин предложен В. Н. Соловьевым для обозначения такой актерской <u>игры</u>, в которой попеременно происходит то отождествление исполнителя с <u>персонажем</u>, то противопоставление ему.

Нарушение тождества <u>актер</u> — персонаж является программным для метода <u>гротеска</u>, разрушающего любые жизненные реалии. Мейерхольдовский <u>театр синтезов</u> в отличие от <u>театра типов</u> отказывался от категории реалистического <u>характера</u> в пропорциях реальной личности. Мейерхольд продолжал употреблять традиционное понятие «актерская игра», в отличие от К. С. Станиславского, предпочитавшего выражение «жизнь в <u>образе</u>». Одной из задач, стоящих перед новым актером, Мейерхольд считал развитие навыков «субъективной и сознательной игры».

Размежевание актера и персонажа в <u>условном театре</u> выражается схемой $N = A_1 + A_2$, т. е. актер на <u>сцене</u> одновременно является и автором, и произведением. «Актер живет на сцене двойным миром, в двух мирах — в мире того образа, который он выстроил, и в мире собственного я. Он является распорядителем, организатором, порой

авантюристом, порой трибуном, он знает, как ему все расположить для определенной цели» (Мейерхольд).

Кроме сознательной техники работы над <u>спектаклем</u>, авторское начало выражалось в <u>парадах</u> (выходах актеров на сцену еще не в <u>роли</u>), в выходах из образа, репликах <u>апарт</u> и действиях, выявлявших <u>отношение актера к играемому персонажу</u> (часто снижавших его, или же подчеркивавших условный характер сценических событий и <u>приемов</u> изображения персонажа). Например, в «Смерти Тарелкина», когда Тарелкин мучался жаждой в тюремной камере, игравший его актер В. Ф. Зайчиков доставал из кармана бутылку с водой и, подмигивая <u>зрителям</u> — как бы в общей игре, — отхлебывал из нее.

В мейерхольдовском театре героем спектаклей был актер, играющий персонажа.

С авторской частью актерского существа на сцене связана и <u>импровизация</u> в театре Мейерхольда, и эмоциональное состояние актера, которое не принадлежит персонажу, но служит актеру-автору в решении его творческих намерений.

В общем смысле усложнение системы актер — образ входит в концепцию <u>маски</u> в театре Мейерхольда и соотносится с законами сценического гротеска.

Н. В. Песочинский

Литература:

Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» Мейерхольда // Гвоздев. С. 42; Соловьев В. Н. О технике нового актера // Театральный Октябрь. Сборник 1. Л.; М., 1926. С. 46; Эйзенштейн С. М. Нежданный стык // Эйзенштейн. Т. 5. С. 306.

См. также:

Апарт, <u>Биомеханика</u>, <u>Гротеск театральный</u>, <u>Дистанция между актером и образом</u>, Зонг, <u>Игра</u>, <u>Конструктивизм</u>, <u>Куплет</u>, <u>Маска</u>, <u>Остранение</u>, <u>Отношение актер / образ</u>, <u>Персонаж</u>, <u>Роль</u>, <u>Трансформация</u>, <u>Условный театр</u>, Эпический театр (I).

Подтекст

Англ.: sub-text, unspoken. УТ МОНИЗОПОЕН ЗА О БИКИЦ

Нем.: Der Subtext; der Untertext; tieferer Gehalt, tieferer Sinn, die Hintergrundinformation.

Φp.: sous-texte; non-dit.

Скрытый смысл <u>диалога, реплики</u>, отдельной <u>сцены</u> или <u>дей-</u> <u>ствия</u> в целом. Понятие п. определилось в сценическом искусстве на рубеже XIX–XX вв.,, связано с <u>новой драмой</u> и формированием эстетики режиссерского театра.

Новая драма выросла на почве философии А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и основывалась на идее главенствующей роли иррационального в жизни и бессознательного в человеке. П. был приемом отражения в <u>пьесе</u> пластов человеческого подсознания, сверхразумного в человеке и стал опорой для действия драмы или намеком на «тайну», неизменно направляющую внешнее течение событий действия.

Прием **п.** отразил в драме реальность как стихийно-природный поток существования или как течение жизни. Отсюда определение **п.** — «<u>подводное течение</u>» (действия в драме или <u>спектакле</u>).

В п. натуралистической пьесы — биологическая природная закономерность, стихия, внеположная человеческому разуму. Она руководит и миром, и сюжетом драмы. Раздвоенность текста и п. заданы в натуралистической драме, это предпосылка действия; по ходу пьесы п. «рвет верхний слой действия», он проводник роковой силы или «правящего закона природы», сокрушающего героя (Родина). Та же «фатальная» конструкция действия наблюдается в символистской драме, только функцию п. здесь несет надтекст, поскольку бессознательное связано с проявлением метафизической силы, и функцию Рока исполняет закон существования как бытийная, космическая закономерность.

Ретроспективно-аналитическая композиция действия в драмах идей Г. Ибсена опирается на технику п.: у Ибсена «диалог — настоящий айсберг (большая часть в п.)» (Шах-Азизова). В психологической драме п. имеет абсолютное значение, носит лирический или психоаналитический характер. Музыкальная полифония пьес А. П. Чехова тоже использует технику п. В целом, п. — полифункциональный прием, в драмах разных направлений имеющий разную природу и назначение.

Новая драма с ее изощренной техникой п. — строителя действия и его концепции — сделала необходимым художественное лидерство режиссера в театре. На русской сцене термин п. или подводное течение прочно связан с режиссурой раннего МХТ, возник как режиссерский термин в работе К. С. Станиславского над драматургией Чехова. Метод МХТ обусловил поиск бытовых и психоло-

гических мотивировок для немотивированного, фрагментарного действия чеховских пьес. Эти пьесы, по мнению Станиславского, «очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии». «В самом бездействии создаваемых им [Чеховым. — Е. К.] людей таится сложное внутреннее действие». В МХТ происходила психологизация чеховской драмы, ей сообщался п. как единая эмоционально-психологическая основа для центробежного, «хаотичного» чеховского действия.

Предложенное Станиславским внутреннее действие в чеховских спектаклях МХТ осуществлялось в смене <u>настроений</u>, в динамике тончайших психологических изменений в системе переживаний <u>актера</u>, «намеков, ароматов и теней чувств». Все это и составляло т. н. подводное течение в сценической <u>постановке</u> «бессюжетных» конструкций Чехова, которое словно «выбрасывало» наружу речь.

Понятие подводного течения в театральной системе МХТ сопряжено с реформой <u>сценического пространства</u>: «психологическая <u>декорация</u>» В. А. Симова (термин М. Н. Пожарской) создавала не просто достоверную жизненную среду быта для чеховских героев, но осуществляла <u>движение</u> подводного течения совместно с актером. Тогда <u>мизансцены</u> становились <u>знаками</u>, запечатлявшими внутреннее действие спектакля и отдельных <u>ролей</u>, т. е. их подводное течение. В воплощении п. — подводного течения — участвовала сценическая жизнь <u>вещей</u>, звуков, света: «Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, <...> стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего <u>сценического эффекта</u>, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа» (Станиславский).

Термин продолжает существовать в современном театре, употребим в разных театральных системах XX в., в первую очередь тех, что связаны с разновидностями <u>психологического театра</u>, к примеру <u>игровой</u>, «атмосферный» театр А. А. Васильева, генетически связанный с традицией психологизма.

E. A. Kyxma

Литература:

Горчаков Н. М. Подтекст // ТЭ. Т. 4. Стлб. 393; Подтекст // Пави. С. 237. Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра // Берковский. С. 254—263; Рехельс М. Л. Режиссер — автор спектакля. Л., 1969. С. 106; Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 38; Рудницкий. Ч. 1. С. 192; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 292; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский. Т. 3. С. 80–82, 90–92; Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. С. 116–126.

См. также:

<u>Атмосфера сценическая, Действие, Надтекст, Настроение, Новая</u> драма, Панпсихизм.

Показ

I. Нем.: das Zeigen; die Demonstration.

Термин Б. Брехта для обозначения яркого демонстрирования поведения сценического $\underline{nepcohaxca}$ и тем самым — $\underline{omhowehus \ \kappa \ hemy}$ \underline{akmepa} .

Основополагающий <u>прием эпического театра</u>, служащий для создания эффекта <u>останения</u>. П. исключает <u>перевоплощение</u> и зрительское сопереживание. Представляя своего героя во всей убедительности его облика и поведения, актер не отождествляет себя с персонажем, не перевоплощается. <u>Зритель</u> должен чувствовать, что между исполнителем и персонажем неизменно сохраняется <u>дистанция</u>, предполагающая критически-аналитическое отношение. Т. о., п. провоцирует зрителя на активное осмысление драматической коллизии, на своего рода интеллектуальное партнерство с <u>актером</u>, в отличие от «некритического», по мнению Брехта, зрительского <u>сопереживания</u> в традиционном «аристотелевском театре».

Литература:

Клюев В. Г. Брехт // ТЭ. Т. 1. Стлб. 699.

Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра // Берковский. С. 236; Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения» // Брехт. Т. 5/2. С. 109.

См. также:

<u>Дистанция между актером и образом, Замыкание, Наигрыш, Остранение, Отношение актер / образ, Театр представления, Эпический театр (I).</u>

II. Элемент работы с актером: выход <u>режиссера</u> во время <u>репе-</u> <u>тиции</u> на сценическую площадку для демонстрации того, чего бы он хотел добиться от исполнителя.

Режиссерские п. не преследуют задачи добиться от актера точной копии только что увиденного. От актера требуется усвоить *рису*-

нок роли или «схватить» зерно роли, образную идею, живущую в творческом сознании постановщика и переданную не вербально, а на его, актера, профессиональном языке. Мастерами п. были крупнейшие режиссеры XX в., принадлежащие к различным направлениям — К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Ю. П. Любимов, Дж. Стрелер, А. В. Эфрос и др. П. как художественный импульс в репетиционной работе с актерами остается незаменимым средством и в современном театре.

В. М. Миронова

Литература:

Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра // *Берковский*. С. 236, 270–271; Режиссер Мейерхольд. С. 486.

См. также:

Репетиционный процесс.

III. Зрелищная, визуальная и действенная сторона *спектакля*; противоположность «сказу», *вербальному*, декламационному.

Литература:

Тарабукин Н. М. Зрительное оформление в ГосТИМе // *Тарабукин Н. М.* О В. Э. Мейерхольде. М., 1998. С. 64.

См. также:

Вербальное / Невербальное, Зрелищность, Спектакль, Экспрессия.

IV. Англ.: public performance.

Нем.: die Vorführug.

Демонстрация спектакля на публике.

V. Англ.: audition, hearing.

Hем.: das Vorspiel, das Szenenvorspiel.

Проба. Прослушивание. <u>Игра</u> отрывков при поступление актера в <u>труппу</u> театра или при наборе исполнителей для антрепризного спектакля.

А. П. Варламова

См. также:

Репетиционный процесс, Тренинг актерский, Труппа.

Предметность

Свойство реальности выступать в качестве <u>предмета</u> практической или теоретической деятельности.

Само обнаружение предмета есть результат предметного отношения к действительности, т. е. такого отношения, в котором действительность предстает в качестве единства многообразных ее определений. П. и есть эта многообразно расчлененная целостность, возникающая и развивающаяся в процессе социально-исторической практики. Каждое конкретное определение этой целостности выступает в качестве относительно самостоятельного предмета. Однако п. — это не до, вне и независимо от деятельности существующая реальность, но такая ее область, которая «определяется» (выделяется, трансформируется) целесообразной деятельностью, а каждый отдельный предмет — это воплощенная деятельность, ее «опредмеченность» в некотором реальном явлении. «Увидеть в камне топор» — значит вписать материальное природное тело в контекст культурно-исторической практики, а «изготовить топор» — значит трансформировать природное тело в культурный предмет, в котором «опредмечена» человеческая деятельность, существуя в нем в «снятом» виде. Предмет — не просто фрагмент реальности, а осмысленная реальность, творчески преобразованная и предполагающая адекватного отношения к себе. Поэтому п. имеет двойственную реально-идеальную природу, а всякий предмет — это относительно самостоятельная «чувственно-сверхчувственная» вещь (Маркс).

В сфере искусства п. возникает как среда развертывания творчества, воплощающего в некотором материале художественно формируемое содержание. Следовательно, художественная п. имеет три аспекта: материальный, формальный и содержательный. Все три момента существуют в свою очередь в двух измерениях: материал искусства выступает и как объективно-вещный носитель художественно оформленного содержания, и как содержательный элемент художественной формы; художественная форма воплощает свое специфическое содержание в материале, имеющем свою собственную отличную и независимую от художественной форму; наконец, художественное содержание — это специфически трансформированный жизненный материал, отличный от материала искусства как носителя художественно оформленного содержания и также имеющий свою собственную форму.

 В театральном искусстве структура п. еще сложнее — она обусловленна различием театральной и сценической форм. Театральное произведение существует по крайней мере в двух модусах: как локализованное в <u>пространстве</u> и времени уникально-неповторимое <u>представление</u> с участием <u>зрителей</u> (театральная форма общения людей) и как законченный, периодически воспроизводимый («повторяемый») <u>спектакль</u> — сценическая форма спектакля, поддающаяся фиксации и воспроизведению вне театральной формы. П. театральной формы развертывается как художественно определенное содержание общения людей, в котором спектакль выступает как предмет воспринимающей, понимающей и интерпретирующей деятельности зрителей, а зрители как предмет художественного воздействия, в ходе которого формируется специфическая общность людей — театральная <u>публика</u>. П. спектакля, обуславливаемого предполагаемой театральной формой, но и относительно независимого от нее, возникает в ходе деятельности его создателей и определяется <u>стилем</u> сценической формы.

Указанные типы **п.**, театральной формы общения и сценической формы художественной деятельности всегда носят конкретный культурно-исторический характер. Создание типологии **п.** является актуальной задачей <u>театроведения</u>.

В. В. Леиович

Литература:

Лецович В. В. Логика истории театра и проблемы ее изучения // Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино. Кишинев, 1983. С. 33–43.

См. также:

Беспредметность, Воплощение / Развоплощение, Предмет в театре.

Прибор для игры актера

Вар.: «театральный прибор», «инструмент для игры актера», «аппарат для игры актера».

Термин служит для обозначения некоторых предметов <u>реквизи-</u> <u>та</u>, объемных элементов <u>декорации</u> или сценической установки в целом, обладающих ярко выраженной игровой функциональностью.

Термин родился и широко использовался в 1920-е гг. театральными практиками, *критиками* и теоретиками. Стимулом к его появлению явились искания в *театре* того времени, но очень быстро он стал применяться и в отношении сценического искусства предыдущих эпох.

С. С. Мокульский отмечал, что объемные части декораций в старофранцузском театре «часто граничат с реквизитом и трудно от него отличимы». «Общее у тех и других — их утилитарное, конкретно сценическое предназначение». Вещей, не затребованных сюжеемом и не обыгрываемых актерами, на сцене нет; все они имеют «игровое предназначение», являются «театральными приборами». А. А. Гвоздев называл образцом современного решения сценической площадки «станок циркового акробата». Действенные элементы декораций в спектаклях В. Э. Мейерхольда «Смерть Тарелкина» и «Великодушный рогоносец» Н. М. Тарабукин назвал «"станком" для игры актера», а В. Н. Соловьев — «сложными театральными приборами».

<u>Предмет</u>, деталь или декорация спектакля в целом, служа п. д. и. а., могут обладать собственной художественной выразительностью (в том числе и живописно-<u>декоративной</u>) или оставаться сугубо утилитарными. В любом случае их основная эстетическая ценность проявляется только в ходе спектакля, в процессе использования этих «приборов» в актерской игре. Причем может происходить не только их включение в фабулу, в драматическое <u>действие</u>, но и использование их в <u>лации</u> — <u>шутках</u>, свойственных театру.

Наиболее активное применение термина падает на 1920-е гг., но понятие «прибора», «инструмента» для игры актера не утратило своей значимости и в современном <u>театроведении</u>. Так, Н. Г. Анарина называет «оборудованием» <u>аксессуары</u> и детали <u>сценического оформления</u> в <u>театре Но</u>, поскольку они непременно обыгрываются исполнителями. Критерием для нее, как и для исследователей 1920-х гг., служит игровая функциональность.

А. П. Варламова

Литература:

Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984. С. 114; Гвоздев А. А. Декорация и площадка (О театральном художнике) // Гвоздев. С. 128–129; Гвоздев А. А. Игра телом и вещами // Гвоздев. С. 44–45; Гвоздев А. А. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Гвоздев. С. 18–20; Гвоздев А. А. Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 27–28; Мокульский С. С. Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма // О театре. Вып. ІІІ. Л., 1929. С. 86–87; Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 59; Таиров А. Я. Лекция 2 января 1931 г. // Таиров. С. 207; Тарабукин Н. М. Зрительное оформление в ГосТИМе // Тарабукин Н. М. О В. Э. Мейерхольде. М., 1998. С. 66–68; Титова. С. 193–199.

См. также:

<u>Аксессуар, Вещь в театре, Игра с вещью, Конструктивизм, Лации,</u> <u>Станок сценический, Трансформация, Эффекты сценические</u>.

Приемы сценического исполнения

Англ.: device, procedure.

Hем.: das Verfahren, das Mittel.

Φp.: procédé.

Апробированные профессиональные способы достижения определенных эффектов актерской *игры*.

В зависимости от театральной эстетики, от конкретной театральной школы различаются место, качество и значение театральных приемов в актерском творчестве. Так, в традиционном восточном театре с его иероглифическим сценическим языком роль приемов исполнения огромна, универсальна: они составляют ткань сценического поведения персонажа, от пластики до голосоведения, определяют мизансценический рисунок и вехи драматического сюжета. П. с. и. в восточном театре выучиваются, передаются актерами из поколения в поколение, составляют основной наследуемый фонд актерских династий. Масштаб творческой индивидуальности проявляется в этой театральной эстетике в строгих рамках классических приемов.

На другом полюсе — <u>психологический театр</u> с его установкой на непосредственное взаимодействие персонажей, на органичное и подвижное эмоциональное и психологическое развитие, но и в этом театре у актеров, как и в любой профессии, есть свои приемы. Так, в сущности, все составляющие актерской <u>психотехники</u> в <u>Системе Станиславского</u> — <u>круги внимания</u>, <u>манки</u>, магическое <u>«если бы...»</u>, «я есмь» и т. д. — суть **п. с. и.**, образующие соответствующую школу актерского мастерства.

Так же точно положения $\underline{\textit{биомеханики}}$ в мейерхольдовской актерской школе — $\underline{\textit{предыгра}}$, $\underline{\textit{переключениe}}$, «знак отказа» и т. д. — приемы актерского исполнения в ее творческих параметрах.

В любой театральной школе есть свои профессиональные приемы или система приемов, имеющих общее значение, — и вместе с тем имеются индивидуальные «п. с. и.», принадлежащие конкретным актерам. Окостеневшие п. с. и. превращаются в <u>штампы</u>. Так, шокирующие однозначностью сценические приемы из пособий для любителей («поднятая голова наклонена в сторону <u>предмета</u> —

доверчивость беззаветная» и т. д.) на самом деле когда-то были живыми приемами сценических систем в прошлые театральные времена — в эпохи *классицизма* и просвещения.

Н. А. Таршис

Литература:

Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984. С. 135–147; Волков. Т. 2. С. 313; Мейерхольд В. Э. Студия на Бородинской. Класс Вс. Э. Мейерхольда // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 14.

См. также:

<u>Актер, Биомеханика, Контрольный аппарат актера, Приспособление, Психотехника.</u>

Прозодежда

Англ.: practice clothes.

В буквальном значении — одежда для работы, «производственная» одежда.

Принцип костюмировки, согласно которому участники спектакля одеты в одинаковую одноцветную театральную униформу подчеркнуто схематического покроя, удобную для движения актеров (в том числе для исполнения ими акробатических трюков). П. допускает наличие отдельных индивидуальных знаковых или образных деталей для характеристики играемого персонажа.

Впервые п. (серо-синего цвета) была применена в спектакле В. Э. Мейерхольда «Незнакомка» (1914), где слуги просцениума носили шаровары и свободные блузы, напоминающие кимоно. Генетически эти костьомы восходят отчасти к балахонам второстепенных дзанни из итальянской комедии дель арте; отчасти — к традиционному китайскому и японскому театру, где театральные служители, на глазах у зрителей подготавливающие игровую площадку и аксессуары для основных исполнителей, облачены в одинаковую темную одежду; отчасти — к цирковой униформе.

Подобно оформлению сцены «в сукнах», п. — знак определенной театральной эстетики, акцентирующей условность сценического искусства и провоцирующей открытую демонстрацию театральных приемов, эффектов и трюков, откровенное любование профессиональным актерским мастерством. Характерно, что сценическая п. становится особенно актуальной, когда режиссер работает над программным спектаклем и в ситуации театра едино-

мышленников (обычно со своими учениками). В этом случае унифицированная п. (или одинаковые облегающие костюмы для актерского тренинга, которые также можно рассматривать как вариант п.) выступает еще и как знак принадлежности к одной эстетической системе, а также указывает на полемическое противопоставление молодого театрального коллектива привычным театральным формам. Мейерхольд применял п. во время показа отрывков в Студии на Бородинской (1915), в «Незнакомке» (где также были заняты его ученики), в постановках 1920-х гг. со своими студийцами. А. Я. Таиров использовал одинаковые «черные фуфайки и трико» как основу для костюмов в «Жирофле-Жирофля» (1922) — одном из программных «спектаклей труппы» Камерного театра, демонстрирующем единство актерской школы. Позднее к этому приему обратился Ю. П. Любимов, поставивший со своими выпускниками «Доброго человека из Сезуана» (1964).

Термин «п.» возник несколько позднее, чем само явление. Он активно использовался Мейерхольдом и его единомышленниками, начиная со спектакля «Великодушный рогоносец» (1922), где синяя п. была на всех персонажах. В 1920-е гг. сценическая п., помимо собственно театрального смысла, приобрела дополнительную содержательную нагрузку, ассоциируясь с рабочей одеждой пролетариев. Радостное каждодневное «делание» спектакля на глазах у зрителей уподоблялось четко и ритмично организованному процессу индустриального производства. Аналогичные ассоциации явственно прослеживаются и в понятиях «биомеханика», «конструкция», «станок», «конвейер», родившихся в тот же период. Однако идеи утилитарности и неприкрашенности, заявленные на лексическом уровне и усиленно подчеркиваемые в программных вступлениях режиссеров и театральных художников той поры, на практике не исключали наличия в этих явлениях и противоположного качества — самоценной <u>декоративности</u>. Не случайно п. и сценические конструкции 1920-х гг. разрабатывались яркими талантливыми художниками. П. сохраняет в себе родовые черты театрального костюма как такового, неизбежно совмещающего утилитарную, знаковую и выразительную функции.

В упрощенном варианте идея п. нашла свое продолжение в театральном движении «Синяя блуза» (первый коллектив «Синей блузы» появился в 1923 г., на протяжении 1920-х гг. в стране были созда-

ны десятки профессиональных и <u>самодеятельных театров</u> под этим названием). Синеблузники, одетые в синюю униформу, выступали с театрализованными обозрениями на злободневные темы, используя минимум сценического оформления и <u>реквизита</u>. Аналогичные театральные коллективы, созданные под явным влиянием «Синей блузы», существовали в тот период в некоторых североевропейских странах; особенно активно они работали в Германии.

Художник П. Н. Филонов на основе п. создал оригинальные костюмы к «Ревизору» (пост. И. Г. Терентьев, 1926). Фраки, брюки и платья с нарисованными на них цветными деталями — воротниками, карманами, бантиками и кружевами — были сшиты из грубого неокрашенного холста.

На европейские языки термин «п.» переведен не был. Дело ограничилось транскрипцией русского слова с помощью латинского алфавита, что препятствует осознанию смысловой наполненности этого термина.

А. П. Варламова

Литература:

Волков. Т. 2. С. 369; Гарин Э. П. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 47, 59, 184; Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920—1926). Л., 1927. С. 30; Ильинский И. В. Сам о себе. М., 1984. С. 220; Михайлова А. А. Всеволод Мейерхольд и художники // Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 26; Режиссер Мейерхольд. С. 263—271; Степанова В. Ф. [Интервью] // Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 162; Ходасевич В. М. Портреты словами. М., 1987. С. 213; Эренбург И. Г. «Горе уму» // «Горе от ума». С. 283.

См. также:

<u>Агитационный театр, Актуальный театр (II), Конструктивизм, Костюм, Студия (I)</u>.

Просцениум

Οτ лат. proscenium (στ греч. προσχήνιον).

Англ.: proscenium, apron-stage.

Нем.: das Proszenium.

Фр.: Proscenium.

В античном театре проскениумом, или логейоном, называли приподнятую над землей площадку между скеной и орхестрой. В театре нового времени п. — передняя часть *сцены*; в отличие от *авансцены*, она может выходить и за боковые рамки портала, и за линию *рампы*, а также находиться ниже планшета основной сцены.

В театральных зданиях XVII—XIX вв. п. часто отсутствовал, и в случае необходимости его приходилось монтировать, перекрывая оркестровую яму. В России вплоть до нач. XX в. термин «п.» относили исключительно к античному театру, т. к. господствовавшая в то время сцена-коробка обладала лишь авансценой. Иначе складывалась ситуация в Германии: благодаря Ф. Шинкелю и др. реформаторам, еще в XIX в. выдвигавшим различные проекты обновления конфигурации и устройства театральной сцены с опорой на античный опыт, термин «п.» вошел в обиход здесь гораздо раньше.

В нач. XX в. в сугубо технический термин было привнесено эстетическое содержание. Это было связано с реформой <u>игровой площадки</u>, осуществлявшейся ведущими <u>режиссерами</u> того времени, и с ее теоретическим осмыслением в работах Г. Фукса. В. Э. Мейерхольда, А. А. Гвоздева и др. Выражение «проблема п.» характерно для того времени. В области истории <u>театра</u> в 1-й четв. XX в. также произошло переосмысление функций и эстетической значимости п. Театральные практики и теоретики увидели в использовании п. художественный <u>прием</u>, аналогичный <u>иветочной тропе</u> японского театра <u>Кабуки</u>.

В настоящее время, когда реформирование сценической площадки, начавшееся в 1-й четв. ХХ в., успешно воплощается не только в режиссерских решениях отдельных спектаклей, но и в архитектуре новых театральных зданий, вопрос о п. утратил свою остроту и полемичность. Теперь термин «п.» чаще применяется не в эстетическом, а в техническом значении. Иногда его используют как синоним слова «авансцена», хотя в узко техническом смысле такая замена некорректна: обозначаемые данными терминами участки сцены совпадают лишь частично. Однако в тех редких случаях, когда подразумевается п. как эстетический феномен, предполагающий определенную меру условности, специфическую трактовку игрового пространства и особый способ общения актеров со зрительным залом, использование этого термина допустимо, даже если фактически в спектакле есть лишь авансцена. Термин же «авансцена», никогда не обретавший эстетического содержания, здесь был бы бесполезен.

А. П. Варламова

Литература:

Просцениум // ТЭ. Т. 4. Стлб. 478; Просцениум // ТС., 1900. С. 26; *TC.*, 1911. С. 177; Proscenium // Pougin. P. 624.

Беляев М. Д. «Маскарад» и работа над его постановкой А. Я. Головина // «Маскарад». С. 29-31, 39; Волков. Т. 1. С. 242-244, 277, 368; Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 18; Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов. С. 67, 77-80, 88; Лукомский Г. К. Старинные театры. [СПб.], 1913. Т. 1. Античные театры и традиции в исторической эволюции театрального здания. С. 65-67; Мейерхольд В. Э. <О некоторых вопросах пространственной композиции спектакля > (1936 г.) // Мейерхольд. Ч. 2. С. 499; Мейерхольд В. Э. О театре // Мейерхольд. Ч. 1. С. 104, 256-257; Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М. К постановке «Зорь» в Первом театре РСФСР (1920 г.) // Мейерхольд. Ч. 2. С. 16; Михайлова А. А. Всеволод Мейерхольд и художники // Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 26; Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970. С. 234, 296, 298; Титова. С. 156; Фукс Г. Принципы Мюнхенского Театра художников // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. IV. С. 178; Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911. С. 124-127, 146-147, 204, 209-210.

См. также:

Авансцена, Барельефная сцена, Игровая площадка, Пространство сценическое.

Психологический жест

Термин М. А. Чехова; средство, пробуждающее масштабные чувства и творческую волю и подготавливающее психику <u>актера</u> к творческому состоянию.

Не следует путать с такими устоявшимися словосочетаниями, как «психологизированный жест» или «психологичный жест». Они часто используются при описании детально проработанной жестикуляции, выражающей эмоциональное состояние персонажа.

Этот психофизический <u>прием</u> позволяет с помощью сильных, выразительных <u>движений</u>, передающих интуитивное, образное представление о сущности <u>роли</u> и событий духовной жизни персонажа, идти от внешнего к внутреннему. Используется лишь на подготовительном этапе работы над ролью — во время <u>игры</u> на <u>сцене</u> его сменяют <u>лейтмотивные жесты</u>.

К разработке п. ж. Чехова привел поиск методов психофизической саморегуляции организма, необходимой актеру для ежедневно-

го поддержания творческого тонуса. Предложенный им способ основывается на взаимосвязи психического и физического, перекликается с методом физических действий К. С. Станиславского и биомеханикой В. Э. Мейерхольда. После знакомства с учением немецкого философа Р. Штейнера о звуке, жесте и эвритмии Чехов теоретически обосновал свои практические рекомендации.

Обобщив собственный сценический опыт, он пришел к выводу, что «психика, идеи, чувства, волеизъявление связаны с телом». Жесты человека говорят о его желаниях. Если порыв души силен, то тело обязательно на него откликается сильным движением. Когда же желание (воля) слабо и неопределенно — слабым и неопределенным будет и жест. Таково же обратное соотношение жеста и воли: если сделать сильный, выразительный жест, в человеке может вспыхнуть соответствующее желание. Иллюстрируя свои выводы, М. А. Чехов любил приводить пример из рассказа А. П. Чехова: старичок сначала топнул ногой, потом рассердился.

Желания человека имеют действенную природу, скрытую за словами. Глаголы обозначают действия, определенные и ясные (напр. «порвать отношения», «поставить вопрос»). В них заложена волевая энергия, дающая словам смысл, силу и выразительность. «В них, — говорил Чехов, — невидимо жестикулирует наша душа». «Невидимый жест» можно сделать видимым, физически передав общий характер волевого устремления. Чтобы «воспламенить» творческую волю, пробудить чувства, необходим жест, обладающий ясной, четкой формой и большой внутренней силой. П. ж. может быть самым разнообразным, лишь бы он содержал в себе ощущение действительности.

В своем методе Чехов корректирует тезис Станиславского о том, что точно выполненное физическое действие всегда вызовет верное чувство. По его мнению, «верных» чувств вне <u>образа</u>, вне роли, вне <u>характера</u> быть не может. «Актер по <u>системе</u> начинает с физической <u>задачи</u>, причем выполняет от себя лично, ради воспламенения чувства правды — поставить стол, передвинуть стул. Актер моего толка имеет чувство правды, заложенное уже в самом образе и слит с ним».

Для пробуждения в актерском организме индивидуальных чувств, свойственных персонажу — как следующий этап погружения в роль — Чехов рекомендовал выполнять **п. ж.** с определенной

эмоциональной окраской. Именно в ней заложен ход к чувствам. Следует концентрировать внимание на действии, но не на чувствах: если придавать действию эмоциональную окраску, чувства возникнут сами.

Никаким усилием воли нельзя заставить себя почувствовать радость или печаль. Но вполне возможно вызвать в себе определенное <u>настроение</u>, представив соответствующую атмосферу (как реальных жизненных ситуаций, так и навеянную произведениями искусства). Ощущения чувств так же, как и ощущения цвета, непосредственны и обобщенны, лишь затем улавливаются нюансы и оттенки. Чувства могут быть чрезвычайно сложны, но ощущения всегда просты. На первоначальном этапе работы над ролью следует забыть о своих <u>переживаниях</u> и сосредоточиться только на ощущениях, которые способны вызвать сложные, противоречивые и многообразные чувства.

Действие с определенной окраской, являясь первоначальной связью актера и роли, освобождает от рассудочного анализа, убивающего художественную *интуицию*. Оно ощущается как аккорд чувств в заданной тональности. При помощи **п. ж.** тело на сцене, по образному определению Чехова, «превращается в конденсированную, кристаллизованную психику».

П. ж., будучи «прообразом» всех остальных жестов роли, связан с переживанием <u>пространства</u> и времени. Он помогает переходить от движения к чувству и слову. В итоге **п. ж.** позволяет достигнуть гармонии между внутренним переживанием и внешним проявлением.

Т. С. Ткач

одом Литература: год помонтиндом дожоН одотом моода

Чехов М. А. О технике актера // Чехов. С. 189-220.

См. также:

<u>Биомеханика, Внешний рисунок роли, Жест, Замыкание, Метод физических действий.</u>

Психотехника

Англ.: psyco-technique.

Термин <u>Системы Станиславского</u>, обозначающий систему приемов для создания правильного сценического самочувствия, при котором стимулируется «подсознательный творческий процесс самой органической природы».

Мастерство актера школы переживания состоит в совершенном владении п. — т. е. умении с помощью манков вызвать необходимое переживание, заставить работать свою эмоциональную (аффективную) память, сосредоточиться на круге внимания и корректировать его, участвовать в полноценном общении на сцене. Это умение достигается постоянными упражнениями («работа актера над собой», «туалет актера»). П. служит органическому слиянию артиста с образом благодаря тому, что в ней учтены психофизиологические законы. П. возбуждает, стимулирует и в то же время направляет артистическую природу актера, обеспечивает последовательное развитие образа по линии сквозного действия, будучи сознательным рычагом к подсознательным источникам творческой активности актера.

В последний период деятельности К. С. Станиславский **п.** («душевную технику») дополнил и корректировал «методом физических действий».

Н. А. Таршис

Литература:

Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 60—63, 314, 398—410.

См. также:

«Если бы...», Круги внимания, Манок, Метод физических действий, Общение сценическое, Объект внимания, Оценка, Приспособление, Система Станиславского.

Публичное одиночество актера

Нем.: öffentliche Einsamkeit.

Термин К. С. Станиславского, означающий высшую степень творческой сосредоточенности <u>актера</u> на предельно ограниченном <u>круге внимания</u>.

«На <u>спектакле</u>, на глазах тысячной толпы вы всегда можете замкнуться в одиночестве, как улитка в раковину»; при этом **п. о. а.**, достигаемое с помощью <u>психотехники</u>, создает условия для выполнения сложных и тонких творческих <u>задач</u>. «Чем шире и пустыннее

большой круг, тем уже и плотнее должны быть внутри его средние и малые круги внимания и тем замкнутее п. о. а.».

В отличие от реального одиночества в жизни, сценическое п. о. дает актеру, по Станиславскому, «прекрасное ощущение», «высшее наслаждение» от процесса творчества.

Н. А. Таршис

Литература:

Алперс Б. В. Годы артистических странствий Станиславского // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 332; Станиславский К. С. Искусство актера и режиссера // Станиславский. Т. 6. С. 278; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 159—163, 396, 429.

См. также:

<u>Актерская техника, Диалог театральный, Отношение сцена / зал, Психологический театр, Система Станиславского, Театр прямых жизненных соответствий.</u>

P

Резонер

От фр. raisonneur — человек, склонный к пространным рассуждениям и нравоучениям (от raisonner — рассуждать).

Англ.: the juvenile Tragedian, raisonneur.

Нем.: der räsoneur.

Персонаж в фраматургии и прозе, произносящий прямолинейные рациональные суждения по поводу происходящих рядом с ним событий, назидательные *тирады* в адрес других персонажей и чаще всего не принимающий непосредственного участия в развитии <u>действия</u>. В сценическом искусстве — <u>амплуа актера</u>, исполняющего соответствующие <u>роли</u>.

В античном театре функции, которые позднее взял на себя р., выполнял хор. Как индивидуальная фигура р. развивался в средневековом театре. В комедии дель арте характерные резонерские черты, поданные в остро комедийной форме, присутствовали в маске Доктора (особенно в такой ее разновидности, как Педант). Наибольшее распространение р. получили в XVII-XVIII вв. в связи с классицистской и просветительской эстетикой. Однако даже в этот период, несмотря на значительный объем, отводимый речам р., и персонажи, и актеры, выступавшие в этом амплуа, котировались невысоко. В XIX в. амплуа р. усложнилось и драматизировалось. (В русском театре XIX — нач. XX в. существовали такие его разновидности, как герой-р., комик-р., фат-р., характерный р.) Резонерство стало отчетливо проявляться и в некоторых других амплуа: субретка, грасьосо, благородный отец и благородная мать. (Ранее, в античном и классицистском театре, функции р. легко совмещались с амплуа наперсника.) Кроме того, элементы резонерства оказались заложен-НЫМИ В реплике anapm, в некоторых видах монолога, в зонге (как высказывании лица, временно исключенного из непосредственного участия в сценических событиях). В ХХ в. р. классического типа

встречались либо в дидактических <u>пьесах</u> (в том числе нередко в <u>драматургии</u> соцреализма), либо представали в пародийной форме. В целом же функции р. (усложненные и переосмысленные) перешли к таким фигурам, как <u>Рассказчик</u>, Ведущий, Лицо от театра, Чтец. (В традиционном <u>восточном театре</u> аналогичные персонажи существовали изначально.) Типичные р. — Клеант («Тартюф»), Стародум («Недоросль»), Кулигин («Гроза»), Нелькин («Свадьба Кречинского»). Герои-р. — Альцест («Мизантроп»), Чацкий («Горе от ума»).

Есть некое противоречие между полупрезрительным отношением к амплуа **р.** и неистребимостью резонерства как явления, в различных модификациях существовавшего во все времена и у всех народов. Представляется поверхностным широко распространенное утверждение, что устами **р.** <u>драматург</u> напрямую высказывает собственные оценки и мысли. Функции **р.** в драматическом искусстве достаточно сложны.

Не только р., выразители примитивного здравомыслия (Клеант, Стародум, Нелькин), но и персонажи, способные к более высокому уровню мышления (Альцест, Кулигин, Чацкий), терпят неудачу во взаимоотношениях с другими <u>действующими лицами</u> и предстают ущербными в глазах зрителей. Собственно, фигура р. (или моменты резонерства у представителей других амплуа) и служит для наглядной демонстрации того, что драматические и трагические коллизии не могут быть осознаны и преодолены с помощью рациональной составляющей человеческого мышления, как не могут быть полностью разъяснены в вербальной форме. Резонерствующий персонаж зачастую неспособен разобраться не только в происходящем с другими героями, но и в себе самом. В наиболее ироничном варианте само резонерство выступает как непреодолимая страсть, о которой ее рассудительный носитель даже не подозревает. Тем самым обнаруживается принципиальное различие между склонностью р. к отвлеченным рассуждениям и способностью к рефлексии как непременного качества драматического и, особенно, *трагического героя*. В. Э. Мейерхольд считал основной сценической функцией персонажей резонерского склада «уснащение действия введением в него чужеродного ему толкования». Высказывания р. действительно воспринимаются как чужеродные по отношению к сценическому действию. Процесс рефлексии у драматического героя протекает по особым законам. Он отличен и от обыденной логики, и от философского

мышления, и от хода мыслей, воплотимого в литературной форме. Такие важнейшие элементы драматической рефлексии, как <u>узнавание</u> и <u>катарсис</u>, никогда не были уделом р. Давая р. возможность беспрепятственно высказываться, театральное искусство одновременно от них отмежевывается — делает зримой грань между драматической и недраматической формами мышления.

В то же время в фигуре р. наличествуют моменты чистой <u>театральности</u>. Причем не только в случае острокомедийной формы, но и в сугубо драматическом варианте, в котором эффектные напыщенные монологи, обычно подаваемые в аффектированной и подчеркнуто традиционной, даже архаизированной манере, открыто демонстрируют сценическую <u>условность</u>, самоценную <u>декоративность</u> монолога или тирады как <u>зрелища</u> и вскрывают иллюзорность провозглашаемых истин. Самолюбование, позерство, надуманность в манерах и речи, свойственные р. как человеческому типу, подталкивают исполнителей соблюдать <u>дистанцию между актером и образом</u>.

А. П. Варламова

Литература:

Резонер // ТЭ. Т. 4. Стлб. 583; Резонер // *Пави*. С. 286; Резонер // ТС., 1900. С. 27; *Диев В.* Резонер // СЛТ. С. 320.

Амплуа актера. С. 8–9, 12–13; *Брехт Б.* Натурализм // *Брехт.* Т. 5/2. С. 293–294; *Григорьев А. А.* «Гамлет» на одном провинциальном театре (Из путевых записок дилетанта) // *Григорьев А. А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 32; *Кугель А. Р.* В. И. Качалов // *Кугель* С. 231–234; *Кугель А. Р.* Театральные заметки // «Горе от ума». С. 194; *Молодцова.* С. 6; *Слонимский А. Л.* Сценическая поэма о Чацком-декабристе // «Горе от ума». С. 269; *Соболев Ю. В.* Традиции и «штампы» // «Горе от ума». С. 237.

См. также:

<u>Актер «нутра», Апарт, Вербальное</u> / <u>Невербальное</u>, <u>Герой / Героиня</u>, <u>Доктор, Замыкание, Зонг, Монолог, Наперсник / Наперсница, Неврастеник, </u> <u>Рассказчик, Субретка, Тирада, Узнавание, Фат, Хор.</u>

Реквизит

От лат. requisitum — необходимое, потребность.

Англ.: props, properties.

Hем.: das Requisiten.

Φp.: accessoires.

Совокупность <u>предметов</u> (как подлинных, так и бутафорских), находящихся на <u>сцене</u>.

Слово «р.» может использоваться как синоним термина аксессуар, хотя сферы их бытования различны. В XX–XXI вв. понятие «р.» чаще употребляется в устной речи во внутритеатральном обиходе, «аксессуар» — в речи письменной (рецензиях, режиссерских манифестах, театроведческих исследованиях). Однако строгой границы в их использовании нет.

В русской традиции под **р.** подразумеваются в равной мере как вещи, необходимые <u>актеру</u> в ходе <u>действия</u>, так и предметы, остающиеся сугубо <u>декоративным</u> элементом <u>оформления</u>, пассивным <u>фоном</u> сценических событий.

А. П. Варламова

Литература:

Реквизит // ТЭ. Т. 4. Стлб. 592; Реквизит // Пави. С. 286–287; Реквизит // ТС., 1900. С. 27; ТС., 1911. С. 178.

Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984. С. 116–118; Извеков Н. П. Классификация театральных процессов // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 41; Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 52; Чехов М. А. <О чувстве ансамбля> // Чехов. Т. 2. С. 329–330.

См. также:

<u>Аксессуар, Бутафория, Вещественное оформление спектакля, Вещь</u> в театре, Декоративность, Декорация, Игра с вещью, Фон.

Рисунок сценический

Hem: die Rollenanlage, die Vorstellung von der Rolle (рисунок роли); die Anlage der Inszenierung, der Aufbau der Inszenierung (режиссерский рисунок).

Вар.: Рисунок роли; рисунок мизансцен; рисунок действия; режиссерский рисунок спектакля; декламационный, световой, пластический, психологический рисунок.

Конкретизированный замысел, план, согласно которому выстраивается исполнение роли актером, разрабатывается какой-либо компонент спектакля или спектакль в целом; «чертеж», подробная схема сценического создания, жестко фиксирующая его концепцию, логику развития и стилистические особенности. В р. отчетливо выражается театральная трактовка драматургического произведения и соотношение (следование или полемика) с традицией его сценического воплощения. По смыслу выражение «р. с.» частично пересекается с терминами «партитура» й «решение».

Термин «р.» заимствован из изобразительного искусства и содержит недвусмысленное указание на присущую графике сухую строгость контуров. В театре этот оттенок значения даже усиливается. «Р.» обозначает ипостась <u>сиенического образа</u>, наиболее поддающуюся рациональному анализу. Тем не менее использование этого термина нередко соседствует с ассоциациями субъективного характера, выражающими интуитивный и эмоциональный уровни восприятия театрального произведения.

Слово «р.» может употребляться с весьма разнородными эпитетами: от строго профессиональных, конкретизирующих стилистику и <u>жанр</u> («<u>гротесковый</u>» «<u>хара́ктерный</u>», «психологический») до описательных и приблизительно-оценочных («меткий», «изящный», «причудливый», «тонкий», «богато орнаментированный»). В последнем случае оно превращается из научного термина либо в эмпирически-описательное высказывание, либо в яркую словесную формулу — результат не научного, а художественного мышления.

Применительно к сценическому искусству слово «р.» стал использовать в 1900-е гг. В. Э. Мейерхольд. Первоначально это явилось прямолинейным перенесением не только лексики, но и некоторых законов изобразительного искусства на театральную почву. В тот период Мейерхольд говорил преимущественно о р. расположения действующих лиц, р. жеестов и движений актера на фоне «сукон» и полагал, что понимание р., линии и стиля может воспитать в актере прежде всего живописец. Однако очень скоро слово «р.» обрело в устах Мейерхольда более глубокое и специфически театральное содержание, став подлинным термином.

Для Мейерхольда, стремившегося в своих спектаклях «обнажать все линии построения и доводить этот <u>прием</u> до крайних выводов схематизации», зримое выявление р. с. всегда было актуальной задачей. В сценических созданиях, основанных на иной театральной эстетике, р. с. может быть достаточно завуалированным, но наличествует он всегда.

Уже в 1910-е гг. выражение «р. с.» — активный инструмент ведущих *театральных критиков* Москвы и Петербурга. Начиная с 1920-х гг. и вплоть до настоящего времени этим понятием пользуются авторы большинства театроведческих исследований.

А. П. Варламова

Литература:

Алперс Б. В. Бабанова и ее театральное время // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 290–291; *Алперс Б. В.* Годы артистических странствий Станиславского // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 349; Волков. Т. 2. С. 51, 481-482; Готье Т. Капитан Фракасс // Готье Т. Избранные произведения: В 2 т. М., 1972. Т. 2. С. 165; Грамов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов. С. 26; Извеков Н. П. Сцена: В 2 ч. Л.; М., 1940. Ч. 2. Свет на сцене. С. 140; Кугель А. Р. М. Г. Савина // Кугель. С. 151; Кухта Е. А. В. Ф. Комиссаржевская // Актерское искусство. С. 40. 50-52; *Марков П. А.* Александринский театр в эпоху «Либеральных» реформ // Марков. Т. 1. С. 196; Мейерхольд В. Э. Из записных книжек // Мейерхольд. Ч. 1. С. 205, Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре. 30 октября 1909 года // Мейерхольд. Ч. 1. С. 145, 148; Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896-1939. М., 1976. С. 85; Мейерхольд В. Э. Студия на Бородинской. Класс Вс. Э. Мейерхольда // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 9 – 10; Мейерхольд В. Э. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907 г.) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 165; Финкельштейн Е. Л. Фредерик-Леметр. Л., 1968. С. 179-180, 197; Чехов М. А. О пяти великих русских режиссерах // Чехов. Т. 2. С. 374; Beckerman B. Dynamics of drama. Theory and method of analysis. Columbia Un., 1973. P. 62.

См. также:

Партитура спектакля, Решение режиссерское, Стилизация.

о онизатрацијалност превода прекоричественно о

C

Семиотика и семиология театра

От англ. semiotics и фр. sémiologie (от греч. $\sigma \eta \mu \alpha$ — знак + $\lambda \delta \gamma \sigma \zeta$ — слово, учение, разум, соразмерность, сущность).

Англ.: semiotics of theatre, semiology of theatre.

Нем.: Theatersemiotik.

Φp.: sémiologie théâtrale.

Метод анализа театрального события, связанный с определением <u>театральных знаков</u>, их соотношения и с пониманием <u>сценического текста</u> как системы знаков.

Во 2-й пол. XIX в. независимо друг от друга американский математик и философ Ч. С. Пирс и швейцарский лингвист Ф. де Соссюр обратились к проблеме знакового выражения и, мечтая о дисциплине, в ведении которой оказались бы все возможные «знаковые системы», на основе наблюдений над «естественным языком» попытались создать универсальную модель знака. Знаковая модель в «семиотике» Пирса (1867) троична: репрезентант — референт — интерпретант (знак — объект — интерпретант). Соссюр в своей «семиологии» рассматривал две составляющих знака: означающее — означаемое. Обе эти первые семиотические модели строились на идее монолитности знака и тождества «естественного языка» и «мира», впервые сформулированной в доктрине стоиков, согласно которой суть знаков — в нерасторжимом единстве непосредственно воспринимаемого signans (означающего) и подразумеваемого, понимаемого signatum (означаемого).

Во 2-й пол. XX в. термин «семиология» прижился во франкоговорящих странах как параллельный термину «семантика», принятому в остальном мире. Он обозначал совокупность знаний и приемов, которые позволяли опознать знаки, определить, почему они знаками стали, установить законы их соединения. Изучение «языка» и «текста» любого явления культуры, в т. ч. <u>меатра</u>, предопределила

т. н. лингвистическая модель, утверждаемая структурализмом (см. *Текст сценический*), — все это вызвало расцвет общих семиотических/семиологических изысканий.

Теоретическая основа семиотического/семиологического подхода к театру была заложена Московским и Пражским лингвистическими кружками в 1910-1930-е гг. (Р. О. Якобсон, П. Г. Богатырев, О. Цих, Я. Мукаржовский, Я. Вельтруский и др.) Богатырев первым на примере фольклорного театра в статье «Функции национального костюма в Моравской Словакии» (1937) показал возможность описать театральное событие как семиотическую, знаковую систему. Исследования Богатырева по знаковой природе театра получили поддержку в трудах его чешских коллег, в особенности, Вельтруского «Человек и предмет в театре» (1940) и «Драматический текст как часть спектакля» (1941). Тезис Вельтруского «все, что находится на сцене, есть знак» (1940) (послуживший базисом для т. н. «семиотизации» театрального зрелища, особенно практиковавшейся в театральных исследованиях 1970-х гг., и эхом отозвавшийся в известном утверждении Р. Барта той поры: «На сцене значимо все») сосуществовал в разработках Пражского кружка рядом с важнейшим и поздно осознанным театральной семиологией положением Богатырева: «То, что на сцене берет на себя роль театрального знака, приобретает в течение спектакля черты, качества и особенности, которыми оно не наделено в реальной жизни» (1938).

Традиция поиска инварианта структуры, простейшей единицы значения/смысла, начатая Московским и Пражским лингвистическими кружками под влиянием идей Соссюра, в сер. 1960-х гг. была продолжена трудами французского семиолога А. Греймаса, который, выделяя минимальную знаковую форму (отношение) для своей «Структуральной семантики», избрал, однако, не бинарную соссюровскую структуру, а троичную модель знака из «семиотики» Пирса. Ревизию идей Соссюра в это же время проводил в своей «Общей лингвистике» Э. Бенвенист: он, в частности, разграничивал способы означивания на «семиотический» (когда одиночный знак «языка», отсылающий к понятию, должен быть опознан) и «семантический» (когда смысл не складывается из единичных форм значений и должен быть понят в целостном высказывании). Тогда же, в 1960-е гг., соотечественник Греймаса и Бенвениста Барт, основываясь на разработанном в 1940-е гг. Л. Ельмслевом в Копенгагенском лингвисти-

ческом кружке учении о коннотативном (дополнительном) смысле знака, был увлечен «декодированием» культурного текста, что сводилось, в основном, к выявлению социальной ангажированности «языка культуры» (к которому относился и театр), порождающего эти коннотативные значения. Все эти факторы определили направление той семиологической атаки на театр, которая была предпринята в зарубежном, в первую очередь французском, *театроведении* (театрологии) в следующее десятилетие.

С нач. 1970-х гг. термины «семиотика» и «семиология» было решено разграничивать: «семиотика», оставаясь, по убеждению Барта, частью лингвистики, рассматривает «неязыковые знаковые системы» (в.т. ч. театр) и видит основную задачу в создании метаязыка для «семиологии». В последней же «более или менее эксплицитно постулируется посредничество естественных языков в процессе считывания означаемых, относящихся к неязыковым семиотическим системам».

С этого времени в театроведении стали уместными термин «семиотика сцены», употребляемый для анализа того, что происходит в реально ограниченном пространственном континууме, и термин «семиология театра», применяемый для характеристики основанного на «естественном языке» способа описания неязыковой семиотической системы. «Театролог не может не описывать того, что он видит на сцене; он не может отказаться от установления связи между знаками и их референтами, не делая при этом из театра <...> иконическую имитацию действительности, а из иконичности — критерий оценки театральных знаков» (Пави).

В сер. 1970-х гг. П. Пави пробовал приспособить опыт семиотики для анализа и описания театрального события (см. *Текст сценический*) и сделал, по его собственному признанию, безуспешную попытку выстроить типологию театральных знаков (иконические знаки, признаки, *символы*), которые учитывали бы соотношения комбинаций вербального текста и сценических реалий. Эта задача поиска минимального знака в театре была позднее квалифицирована ученым как «первый этап построения театральной семиологии».

С кон. 1960-х — нач. 1970-х гг. в работах Ю. Кристевой, Ж. Деррида, Ж. Делеза, Ф. Лиотара, У. Эко и др. проявился т. н. постструктуралистский подход к «знаку» и «означиванию», выявивший «кризис знака» и определивший проблематику исследований «второго

этапа» в «семиологии театра»: необходимость разработки типологии знака как предварительное условие для описания <u>театрального представления</u> отпала сама собой. Семиология отныне, по определению Пави, «занимается не поиском значения, т. е. отношения художественного произведения к реальному миру <...>, а способом получения смысла в течение всего театрального процесса, который начинается с режиссерского прочтения драматического текста и заканчивается зрительской <u>интерпретацией</u> спектакля».

Еще раньше Ж. Деррида, анализируя идеи А. Арто об иероглифической записи «театрального языка», поставил под сомнение представление о «замкнутости», «законченности» театрального события, а следовательно, и саму идею театральной семиологии, основанной на конечном числе повторяющихся, способных к воспроизведению единиц («L'écriture et la différance», 1967). А Ф. Лиотар, мечтая об «энергетическом театре», где «никому не надо окольными путями внушать, что то-то значит то-то, или же говорить об этом открыто, как того хотел Б. Брехт», вообще призвал ко «всеобщей десемиотизации», к концу «всевластия знака» («La dent, la paume», 1973). -900 го Отечественное театроведение всегда сознавало разницу предметов — «театроведческого» и «семиотического» — и не спешило отдаться во власть молодой науки. В СССР как самостоятельная, отличная от лингвистики «наука о знаках и знаковых системах, знаковом (использующем знаки) поведении и знаковой — лингвистической и нелингвистической коммуникации» (Лотман) семиотика утверждалась с 1950-х гг. в деятельности т. н. московско-тартуской семиотической школы (В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Ю. М. Лотман), использовавшей опыт структурной лингвистики, кибернетики и теории информации. Театр всегда пребывал в поле внимания отечественных семиотиков; «энциклопедией семиотики» называл сцену Лотман (1980), приглашая театроведов использовать позитивный опыт семиологического анализа. Однако при том «строго научном подходе», который практиковался в отечественной семиотике, отношение к искусству как ко «второй моделирующей системе» и поиск референта театрального означающего заслоняли эстетическую функцию текста: сообщение, 03начающее самое себя, т. н. интровертивный семиозис, сформулированный Р. О. Якобсоном, — «театральность театра» — неизбежно оставалась за скобками семиотической интенции.

Р. В. Кондратенко

Литература:

Семиология театральная // Пави. С. 301-307.

Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 173–180; Барт Р. Основы семиотики // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 114–163; Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем: кукольный театр и театр живых актеров // Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973. С. 306–329; Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве // Труды по знаковым системам. Вып. VII. Тарту, 1975. С. 7–21; Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99; Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С. 43; Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 227–243; Derrida J. L'écriture et la différence. Paris, 1967; Elam K. The semiotics of theatre and drama. L., 1980; Fischer-Lichte E. The semiotics of theatre. Indiana Un., 1992; Ubersfeld A. L'école du spectateur. Paris, 1991; Ubersfeld A. Les clés de l'analyse du théâter. Paris, 1996.

См. также:

<u>Замыкание, Знак театральный, Театроведение, Текст сценический,</u> Язык театральный.

Символ-тип

Φp.: symbole-type.

Вар.: типический символ.

Понятие, близкое к юнговскому термину архетип. Выдвинуто А. Арто в статье «Театр и Чума» (1933). По мысли Арто, театр восстанавливает связь материальной и метафизической природы и высвобождает типические символы в подсознании человека. «Все конфликты, которые в нас дремлют, театр возвращает нам вместе со всеми их движущими силами, он называет эти силы и по имени, и мы с радостью узнаем в них символы. И вот перед нами разворачивается битва символов, которые бросаются друг на друга с неслыханной силой, — ведь театр начинается с того момента, когда действительно начинает происходить что-то невозможное и когда выходящая на сиену поэзия поддерживает и согревает воплотившиеся смыслы», — писал Арто.

Понятие с.-т. опирается, возможно, на другое юнговское понятие — «тип» (см. К. Юнг, «Психологические типы»). Однако из своей теории типов человеческой психики Юнг вывел учение об архетипах, а Арто — понятие с.-т. как глубинного, общепонятного знака.

В качестве примеров с.-т. Арто в статье «*Режиссура* и метафизика» называет символы святого Писания. Описание искусства балийских *актеров* в ряде статей Арто также свидетельствует о присутствии общечеловеческого значения в специфической национальной театральной культуре.

В. И. Максимов

Литература:

Арто А. Театр и чума // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб., 2000. С. 117–118; Максимов В. И. Введение в систему Антонена Арто. СП., 1998. С. 40–52; Юнг К. Γ. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Γ. Архетип и символ. М., 1991. С. 281–284.

См. также:

Архетип, Символ в театре, Символистский театр.

Система Станиславского

Англ.: The Method.

Нем.: die Stanislawski-Methode, das Stanislawski-System.

Учение К. С. Станиславского об искусстве <u>актера</u> в <u>театре переживания</u>, о пути актера к органическому овладению <u>ролью</u>. Получило мировое признание и широко применяется в мировой театральной практике.

Станиславский работал над С. с 1909 г. до конца жизни, постоянно проверял и развивал найденное. Его труд несет на себе следы эволюции его представлений: от первых прозрений в области «душевной техники» до «метода физических действий».

Учение состоит из двух основных разделов: «Работа актера над собой» («Работа над собой в творческом процессе переживания» и «Работа над собой в творческом процессе переживания») и «Работа над собой в творческом процессе перевоплощения») и «Работа актера над ролью». Взаимосвязь технологического, творческого и этического аспектов и делает учение Станиславского системой. Сам признавая свою мечту о достижении абсолютной органики играемого образа на сцене идеалом, редкие моменты соответствия которому доставляют актеру счастье, Станиславский все учение строил именно на методологии достижения этого идеала (феномен артисто-роли). Тем самым актеру был дан ключ к творческому самочувствию, поставлена цель, находящаяся вне эгоцентрического «я» артиста и исключающая самодовольную успокоенность мастерством.

Сознательный путь к подсознательной творческой органике артиста — метод С. С., вооружающей актера <u>психотехникой</u> с развитым, разветвленным комплексом <u>манков</u> и <u>задач</u>, соответствующих этапам <u>сквозного действия</u>, использующих его подсознательную творческую природу. Актер ощущает роль в себе и себя в роли: «Чувства ваши, но они же от роли». Сквозное действие и <u>сверхзадача</u> дают направление, генерализующее держание процесса проникновения художника в душу другого. Сам Станиславский, утверждая, что «никакой "системы" нет, есть природа», говорил и о том, что С. — это «целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы». <u>Аналитический</u>, психологический подход к образу, действенное общение, душевная отдача, духовная интенсивность творящего художника обнаруживают в С. С. мощный импульс предыдущего этапа отечественной культуры, традицию психологической прозы Л. Н. Толстого с его «диалектикой души».

В широком методологическом смысле С. С. приложима не только к сценическому искусству, на что указывал сам ее автор.

Н. А. Таршис

Литература:

Коган Г. М., Прокофьев В. Н. Станиславского система // ТЭ. Т. 4. Стлб. 1072-1079.

Асмус В. Ф. Эстетические принципы театра К. С. Станиславского // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 609-634; Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра // Берковский. С. 185-302; Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов. С. 138; Зись А. Я. К. С. Станиславский. Эстетика сценического реализма // Художники социалистической культуры: Эстетические концепции. М., 1981. С. 50-91; Марков П. А. К спорам о системе Станиславского // Марков. Т. 4. С. 248-262; Новицкая Л. П. Эстафета молодым. Последняя творческая лаборатория К. С. Станиславского. М., 1976. С. 4-14; Рождественская Н. В. Проблемы сценического перевоплощения // Л., 1978. С. 20-29; Сибиряков Н. Н. Мировое значение Станиславского. М., 1988. 365 с.; Станиславский К. С. Работа актера над ролью. Материалы к книге / С прил. и ком. // Станиславский. Т. 4. С. 5-390; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Материалы к книге / С Прил. и Ком. // Станиславский. Т. 3. С. 5-506; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания / С Прил. и Ком. // Станиславский. Т. 2. С. 5-509; Чехов М. А. О Системе Станиславского // Чехов. Т. 2. С. 31-47; Чехов М. А. О работе актера над собой. По Системе Станиславского // Чехов. Т. 2. С. 47-58.

См. также:

<u>Внимание сценическое, Направления режиссерские, Общение сценическое, Перевоплощение, Переживание, Психологический театр, Психотехника.</u>

Скапен

От фр. Scapin.

Родственные по корню слова переводятся как сорванец, сорвиголова, легкомысленный, безрассудный, пустоголовый, убегать, удирать, скрываться.

Одна из масок комедии дель арте, очередная модификация первого дзанни, близкая <u>Бригелле</u>: слуга — создатель главных <u>препятетвий</u> на пути стариков, опора и надежда <u>Влюбленных</u>.

Нечистый на руку, лишенный каких-либо предрассудков, а часто и совести, С. обладал острым умом и редкой находчивостью, был ловок и беспринципен. Проделки с вымогательством денег, лации с кошельками — важнейшие компоненты в партитуре этой маски. В структуре сиенария комедии дель арте С. двигал действие, обеспечивал его повороты, взлеты, падения, перепады, был автором и исполнителем сложнейших планов по соединению Влюбленных и их торжеству, специалистом по плетению интриг, требовавших от него изворотливости, стойкости и оптимизма. Обладая интуицией и чувством надвигающейся опасности, при малейшей угрозе он незамедлительно пускался в бега. Защищаться ему приходилось на каждом шагу. Решения С. принимал молниеносно. Выкручиваясь, мог предать молодого хозяина, на которого имел неограниченное влияние, а оказавшись вне опасности, возвращал ему свое расположение и помощь.

В XVII в. С. одевался в костьюм дзанни: белую широкую рубаху, подпоясанную кушаком, широкие штаны того же цвета, камзол свободного покроя, остроконечный головной убор; на боку висела деревянная сабля. С. носил маску, которая завершалась острой бородкой. В XVIII в. костюм С. изменился, сблизившись с одеянием Бригеллы, — зеленые полоски-галуны украсили и его «ливрею».

С. стал заметен в 1-й пол. XVII в. благодаря актеру Ф. Габриели из труппы «Конфиденты», игравшему на множестве музыкальных инструментов. Он сделал эту маску достоянием Парижа. Благодаря его таланту С. потеснил других дзанни. Единственный, чей успех ему не удалось затмить, — это Арлекин, переживший во Франции

всех остальных «слуг». С., как и остальные маски комедии дель арте, во Франции белил лицо, следуя традиции французского *ярмарочно-го театра*. Был одной из фигур театра марионеток.

Маска существовала до (а в площадном театре и после) того, как Ж.-Б. Мольер в 1671 г. в «Проделках С.» сделал ее достоянием мировой драматургии и сцены. Мольер поднял С. на новый уровень. Его герой по-прежнему виртуозен в искусстве интриги, завершающейся благодаря его усилиям триумфом, но, в отличие от С. комедии дель арте, его трудно упрекнуть в корысти. Для него важен не результат, а процесс, в котором весь смысл его жизни. С. опьянен действием. Он наслаждается игрой, проделкой, авантюрой, как творец он превосходит всех персонажей в физической и интеллектуальной ловкости, которая граничит у него с чем-то запредельным, волшебным, в своем совершенстве то ли божественным, то ли дьявольским.

Л. С. Овэс

Литература

Commedia dell arte // Пави. С. 154; Баженова Л. Е. Скапен // Энциклопедия литературных героев. М., 1998. С. 374—376; Scapin // Pougin. P. 667.

Молодиова. С. 98, 198; Evelina J. Les valets et les servants dans le theatre de Molière. A ix-en-Provence, 1958; Garapon R. Le dernier Molière: Dès Fourberies de Scopin au Malade imaginaire. Paris, 1977.

См. также:

Арлекин, Грасьосо, Дзанни, Интрига (III), Комедия дель арте, Лацци, Маски комедии дель арте, Шут.

Скарамуш

От фр.: Scaramouche.

Итал.: Scaramuccia — Скарамуччо — забияка; исторически первое название.

Нем.: Scaramuccio, Skaramuz.

Маска, входившая в четверку южного, «неаполитанского» варианта комедии дель арте, по происхождению более поздняя, чем Бригелла, Арлекин, Панталоне, Доктор, Ковьело, Пульчинелла, Тарталья. Появилась в XVII столетии, ее создатель — Т. Фиорилли (1608–1694).

В С. отразились его предшественники: «хвастливый воин» Плавта и завоеватель юга Италии испанец — Капитан. С. — нечто среднее между *Капитанам* и *Дзанни*. Обнаруживается также его связь с испанским *грасьосо* — сценическим слугой, отличающимся весель-

ем, жизненной энергией и музыкальностью. Забияка, испытавший, что такое поражение, С. соединял в себе трусость и хвастливость с жизнелюбием и неотразимым обаянием. Эта маска появилась после того, как дзанни окончательно завоевали себе ведущее место в комедии дель арте, а Капитан, напротив, утратил свое историческое содержание. Расшатанность классической маски Капитана позволила создателям роли С. быть свободными в творчестве. Исполнители роли Капитана, как правило, и воплощавшие маску С., отказались от громогласной воинственности, приблизив С. к дзанни.

Фиорилли, как и большинство создателей масок комедии дель арте, в сознании современников и потомков идентифицирован со своим образом. Есть версия, что сценическое имя С. он нашел в одном из сценариев на сюжет о Дон Жуане. Блистательно мимически сыграв слугу Дон Жуана, он заложил традицию, в которой пантомимическое содержание роли С. неизменно превосходило словесное. Отсутствие слов компенсировалось игрой на музыкальных инструментах, которым С. владел виртуозно.

Неаполитанское влияние в этой маске сказалось сильней, чем в других. Сюжетная канва лишь условно являлась стержнем. С. был *гастролером*, разрушающим изнутри жесткую схему комедии дель арте. Благодаря деструктивным функциям этой маски, получившим особое развитие в Парижском театре Итальянской Комедии, активному вторжению в роль французского начала, на этой *сцене* прижились сатирические *пьесы* Ж. Ф. Реньяра и Н. де Фатувиля. С. перестал быть военным. Шпагу Капитана заменила гитара, вместо маски Фиорилли белил себе лицо, подобно многим другим маскам комедии дель арте на французской сцене.

Портрет <u>персонажа</u> дал М. Аполлонио: «У него широкое полное лицо с большим носом, нависающим над широким осклабленным ртом, обнажающим крепкие зубы; лоб низко срезает плотная черная челка». С. носил большой берет, снимая который приветствовал публику.

К этой маске проявляли интерес французские романтики (в частности, Т. Готье), представители русского «серебряного века», В. Э. Мейерхольд. В брошюре «Амплуа актера» (1922) С. отнесен к «блюстителям порядка», осложняющим развитие <u>действия</u>. Исполнителем этой роли Мейерхольд видел актера-эксцентрика.

Л. С. Овэс

Литература:

Скарамучча // ТЭ. Т. 4. Стлб. 957; Commedia dell arte // *Пави*. С. 154; Scaramouche // *Pougin*. P. 668.

Амплуа актера. С. 8–9, 12–13; Дживелегов. С. 145–148; Молодиова. С. 64–75; Примечания // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 519; Apollonio M. Storia della Commedia dell'arte. Milano, 1930. Р. 205–211.

См. также:

<u>Грасьосо, Дзанни, Капитан, Комедия дель арте, Лации, Маски комедии дель арте, Шут.</u>

Сквозное действие

Hем.: durchgehende Handlung.

Термин К. С. Станиславского. Непрерывная линия <u>действия</u> <u>спектакля</u>, стержень всех его кусков и <u>задач</u>. Проходя через все <u>эпи-зоды</u>, **с.** д. обеспечивает динамическую цельность и пронизанность спектакля единой одухотворяющей <u>сверхзадачей</u>.

С. д. артисто-роли, вырастающее из основного волеизъявления <u>персонажа</u>, связано с его <u>характером</u> и определяет его место в драме, входит в систему драматических связей на <u>сцене</u> и подчинено с. д. спектакля в целом. Говоря о с. д., Станиславский делал акцент на органическом срастании его с <u>артистом</u>.

Интенсивность с. д. спектакля стимулируется контрсквозным действием. Так, «*трасический* узел» в «Отелло», «заставляющий предчувствовать страшное», не завязался бы без активного сопряжения сквозного и контрсквозного действий, персонифицированных в фигурах Отелло и Яго.

Н. А. Таршис

-эт э оЛитература: иншинови митеди мовтовкой

Асмус В. Ф. Эстетические принципы театра К. С. Станиславского // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 633; Марков П. А. К спорам о системе Станиславского // Марков. Т. 4. С. 248; Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский. Т. 2. С. 411—449; Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Станиславский. Т. 4. С. 45.

См. также:

<u>Активность драматическая, Действие, Сверхзадача, Система Станиславского, Целостность спектакля.</u>

Социология театра

Специальная обществоведческая дисциплина, рассматривающая театральную сферу культуры в качестве особого социального явления.

Как одна из самых молодых отраслей социологии искусства она в значительной мере опирается на опыт, методы и понятийный аппарат более развитой социологии литературы. В отличие от <u>театроведения</u>, изучающего <u>театр</u> на основе сценических произведений, принцип отбора которых ориентирован на художественную ценность последних, с. т. включает в предмет своего интереса всякое театральное или воспринимаемое в качестве такового явление от собственно театрального <u>спектакля</u> до <u>хэппенинга</u> и прочих квазитеатральных <u>зрелищ</u>.

Как и ко всякой социологической дисциплине, к с. т. применимо учение о трех уровнях социологического знания: общая, предметом которой является театральная сфера вообще; социологические теории среднего уровня, разрабатывающие тот или иной аспект театрального искусства и, наконец, эмпирическая, ориентированная на единичные явления театральной жизни. С методологической точки зрения существует два взаимосвязанных, но нередко обосабливающихся друг от друга подхода общей социологии: генетический подход, изучающий становление и историческую жизнь театра в контексте влияния на него различных социальных институтов, и функциональный подход, нацеленный на исследование функционального потенциала театрального искусства, его обратного воздействия на общественную жизнь. В ходе реализации этих подходов выявляется сложнейшая проблема понятия театра как такового, в опыте решения которой формируется потребность в исследованиях структуры театральной сферы культуры. В этом пункте с. т. неизбежно соприкасается с множеством других дисциплин и прежде всего с театроведением, историей театра, социокритикой театра и т. п. В то же время в интердисциплинарном контексте открывается возможность осознать границы ее компетенции.

Мерой развитости и систематической развернутости понятия театра определяется возможность построения содержательных социологических теорий среднего уровня, предметом которых являются отдельные аспекты театральной сферы, напр., социология $\underline{ny6nu-ku}$, социология театрального образования, социология сообществ театральных деятелей и т. п. Однако любая теория должна базиро-

ваться на достоверном фактическом материале, накопление которого и составляет главную задачу эмпирической с. т.

Вышеочерченная логика становления социологического знания о театре отнюдь не совпадает с историей формирования с. т. как самостоятельной дисциплины. Об этом свидетельствует тот факт, что наибольшее число социологических исследований театра и по сей день проводится на эмпирическом уровне, а говорить о зрелом социологическом понятии театра явно преждевременно. Если на первых двух уровнях основные трудности с. т. связаны с недостаточной проясненностью структуры театральной сферы, то узловая проблема эмпирических исследований состоит в определении границ применимости количественных методов к культурным ценностям. Не существует пропорциональной связи между ценностью художественного произведения и числом воспринимающих и понимающих его людей. Поэтому, напр., уровень посещаемости тех или иных спектаклей или театров отнюдь не определяет их действительную культурно-историческую ценность, но по нему вполне можно сделать содержательный в социологическом плане вывод о художественных предпочтениях людей, входящих в определенным образом структурированную социальную общность.

Наиболее сложная и актуальная задача с. т. связана с тем, что в ее границах при существующих методах исследования невозможно обосновать критерии художественной оценки сценических произведений. В то же время преимущество социологии перед другими формами познания театра состоит в том, что она рассматривает публику в качестве интегральной части театрального процесса и благодаря этому способна выработать содержательные рекомендации для продуктивной культурной политики.

В. В. Лецович

Литература:

Проблемы социологии театра. М., 1974. 302 с.; *Суворова Г. Д.* О социологии театра как научной дисциплине // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 2. Л., 1978. С. 48–55; Театр и зритель (Проблемы социологии театрального искусства). М., 1973. 267 с.; Театр и художественная культура (социологические исследования театральной жизни). М., 1960. 319 с.; *Хренов Н. А.* Социологическо-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981. 304 с.; *Duchet C.* Une écriture de la sociabilité // Poétique. № 16; *Hauser A.* Soziologie der Kunst. München, 1974; *Silbermann A.* Empirische Kunstsoziologie. Stuttgart, 1978.

См. также:

Зритель, Публика.

Структура спектакля

От лат. structura — строение, расположение, порядок.

Совокупность устойчивых связей <u>спектакля</u>, обеспечивающих его <u>целостность</u> и тождественность самому себе, т. е. сохранение основных свойств при определенных внешних и внутренних изменениях.

Словосочетание «**c. c.**» зачастую употребляется в <u>театральной</u> критике и в науке о <u>театре</u> в качестве синонима термина «форма».

В строгом смысле термин соотносится с понятием «система спектакля», которая определяется как совокупность элементов, связанных между собой и образующих целое. Структурой называют то устойчивое в системе спектакля, без чего последняя перестает быть собой. По мнению Ю. М. Барбоя, инвариантом с. с. является триада связанных между собой элементов: актера, роли и эрителя, а структурообразующим принципом — драматическое действие. Каждый из этих элементов, в свою очередь, также может представлять собой систему (или подсистему), в качестве принципа связи в ней снова оказывается драматическое действие.

Кроме актера, роли и зрителя в систему спектакля могут входить еще две части — <u>сценография</u> и музыка (звук). Эти пять частей аналогичны аристотелевским «образующим» частям <u>трагедии</u>, в которых, по наблюдению Барбоя, «специалисты по структурному анализу без труда узнали бы <...> "элементы структуры"». Эти части актуальны на всем протяжении спектакля, существуют постоянно, вместе, в отличие от частей <u>композиции</u>, каждая из которых занимает свой отдельный, принадлежащий только ей отрезок времени спектакля. Поскольку закон связи распространяется не только на наиболее устойчивую часть, обязательную для каждого спектакля, то, следовательно, он же соединяет с остальными частями сценографию и музыку. Т. е. драматическое действие — это универсальный закон связи между всеми элементами спектакля, структурный принцип, сформулированный в общем виде.

Особенности драматического действия позволяют разделить множество структур на два типа. Для одного из них характерна иерархия элементов и «прямое» от одного элемента к другому последо-

вательное развитие действия. В другом — элементы равноправны и как таковые монтируются в целое. Эти два типа структуры реализуют два типа мышления: причинно-следственное и ассоциативное.

О. Н. Мальцева

Литература:

Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 120–124; Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. 201 с.; Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве // Труды по знаковым системам. Вып. VII. Тарту, 1975. С. 15–17; Режиссер Мейерхольд. С. 228–229; Рудницкий. Ч. 1. С. 324; Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн. Т. 2. С. 271; Эйзенштейн С. М. Нежданный стык // Эйзенштейн. Т. 5. С. 305; Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа // Эйзенштейн. Т. 3. С. 38, 42.

См. также:

Аналитический тип сценического образа, Ассоциативный монтаж, Действие, Композиция спектакля, Поэтический театр, Синтетический тип сценического образа, Способы организации действия, Целостность спектакля, Элементы спектакля.

Студия

От итал. studio — старание, изучение (от лат. studeo — усердно работаю).

Англ.: drama workshop, laboratory theatre.

Нем.: das Studiotheater, das Studio.

Вар.: театр-студия, студия-театр.

І. Театральный коллектив, созданный для экспериментальной деятельности в области актерского искусства, режиссуры, сценографии, драматургии и т. п. Подразумевает определенную общность эстетических взглядов и творческих принципов всех участников.

Термин был предложен В. Э. Мейерхольдом в 1905 г. (при организации Театра-студии на Поварской) и очень быстро занял прочное место в театральном обиходе и искусствоведении. По воспоминаниям К. С. Станиславского, начинания в области поиска новых выразительных средств «требовали предварительной лабораторной работы». «Ей не место в театре с ежедневными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое Всеволод Эмильевич удачно назвал "театральной студией". Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов».

Термин был заимствован Мейерхольдом из лексикона скульпторов и художников: для них с. — место свободного творчества и эксперимента. Т. о., новый театральный термин подчеркивал чисто эстетические, свободные от ограничений репертуарного театра задачи нового коллектива. С другой стороны, сам вид искусства, из которого было произведено заимствование, недвусмысленно указывал на идеи, владевшие в то время Мейерхольдом: идеи пространственно-живописного решения формы символистского спектакля.

В свой *традиционалистский* период Мейерхольд вновь возвратился к идее с.: в 1913 г. начались занятия в Студии на Бородинской, их задачей было нахождение языка актерского искусства и разработка актерской техники, основанной на принципах комедии дель арте и др. систем «великих театральных эпох».

Деятельность Мейерхольда в с. на Поварской и на Бородинской послужила основанием для употребления слова «с.» в значении «лаборатория» — место для экспериментов по поиску новых путей в театральном искусстве. Однако в силу возникновения в разное время театральных коллективов с иными задачами и принципами, но также именовавшихся с., термин в своем первом значении оказался размыт до такой степени, что впоследствии нацеленные на чистый эксперимент режиссеры сочли за благо от него вовсе отказаться (напр., Е. Гротовский назвал свой театр лабораторией).

Студийное движение МХТ заложило альтернативную мейерхольдовской традицию употребления термина. Начиная с 1912 г., с Первой студии, это понятие стало описывать театральный коллектив с выраженной общностью его членов — не только эстетической, но и этической, единством отношения к жизни в целом. Мировоззренческий аспект оказался едва ли не доминирующим. Это обстоятельство подметил еще П. А. Марков, выступивший в роли историка Первой с.: с его точки зрения, фигурой, скрепляющей с., питающей ее жизненные силы, ее «вдохновителем» предстал Л. А. Сулержицкий — носитель этического начала, «учитель жизни более, чем учитель сцены».

В различных вариантах общность мировоззрения становилась основополагающей для всех с. МХТ. Восприятие этой традиции театральными деятелями в период «оттепели» обусловило на новом историческом этапе однозначное понимание с. как <u>meampa едино</u>-

мышленников. Именно к 1960-м гг. относится выделение понятия студийности — качества, заключающегося в особом духовном родстве членов коллектива, в их бесспорном равенстве в деле созидания своего театра. (В такой интерпретации с. и студийности сказались и стереотипы сознания советского человека.)

Дух студийности культивировался в то время в большинстве самодеятельных театров. Уже тогда наблюдалась тенденция к именованию небольших непрофессиональных театров театрами-студиями. С сер. 1980-х гг., когда организационное оформление новых театральных коллективов не встречало более сопротивления со стороны государства, наименование театра-студии стало едва ли не единственным для всех небольших новых театров, как возникавших напрофессиональной основе или реорганизовавшихся в профессиональные коллективы народных театров, так и остававшихся самодеятельными. Само собой подразумевалось, что новые театры заняты экспериментами и противостоят закостеневшим государственным. Однако в реальности большинство возникших в то время театров-студий к сценическим поискам и экспериментам никакого отношения не имело.

В последующее десятилетие употребление слова «с.» в качестве синонима негосударственного маленького театра сохранялось, хотя и утратило былую всеохватность. С другой стороны, именно в таком значении термин закрепился в *театральной критике*, естественным образом перенимающей лексику практиков *театра*. Тем не менее такое использование термина является крайне спорным, но объясняется отсутствием какого-либо общеупотребимого наименования для новых негосударственных театров.

В современном <u>театроведении</u> в понятиях «с.» и «студийность» совмещается несколько параметров: поиск новых средств сценической выразительности, объединение людей с однородными эстетическими интересами; обучение новым методам и <u>приемам актерской игры</u> и совершенствование в них; переосмысление <u>традиций сценического исполнения</u>, рефлексия по поводу путей развития театрального искусства, состояния современного театра и собственного места в театральном процессе. В 1980–1990-е гг. театральные коллективы такой направленности именовались также «школами» («Школа драматического искусства» А. А. Васильева, «Школа современной <u>пьесы</u>» И. Л. Райхельгауза). Термины

«с.» и «студийность», рожденные в эпоху режиссерского театра, стали использоваться и при обращении историков к театральной практике дорежиссерского периода (напр., к «Молодой труппе» Петербургского императорского театра, существовавшей в 1-й четв. XIX столетия).

II. Актерская школа.

Англ.: studio.

Hем.: die Schauspielschule.

Формированию этого значения термина также способствовали с. Мейерхольда и Станиславского — одной из декларируемых задач всех с. 1-й четв. ХХ в. было воспитание нового актера. Позднее серьезный импульс к утверждению этого значения дало организационное оформление Школы-студии МХАТ — чисто учебного заведения.

В 1950—1960-е гг. театральные школы на Западе тоже стали называться с. Понятие, вернувшееся в Россию из-за рубежа, приобрело основательность и солидность. Однако отсутствие в России до настоящего времени частных театральных школ и, следовательно, отечественной широкой практики именования их с. препятствует утверждению данного значения термина как основного.

А. П. Варламова А. В. Сергеев

Литература:

Студия // ТЭ. Т. 4. Стлб. 1117-1118.

Бегунов В. К. Неизвестная земля, или Гадание на репертуарной гуще — 2 // Современная драматургия. 1995. № 1–2. С. 174–175; Ильченко С. Н. Театральная деятельность А. А. Шаховского: Автореф. дис. <...> канд. иск. Л., 1989. С. 7; Капитайкин Э. С. О студийных принципах формирования театрального коллектива: Из опыта работы Б. М. Сушкевича и Н. Н. Бромлей в Ленинградском Новом театре (Театре им. Ленсовета): Автореф. дис. <...> канд. иск. Л., 1986. 19 с.; Марков П. А. Первая студия // Марков. Т. 1. С. 347–353; Мейерхолльд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд. Ч. 1. С. 105–113; Режиссер Мейерхольд. С. 49–51, 171–178; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 358–362, 432–443, 471–477; Таршис Н. А. Театральные сгудии. СПб., 1996. 26 с.

См. также:

Авангардизм, Театр единомышленников, Театр-лаборатория.

Сцена-коробка

Англ.: box-set; proscenium stage.

Нем.: die Guckkastenbühne, die Kulissenbühne.

Вар.: коробка сцены, коробка сценическая, «ящик».

В эмпирическом плане словосочетание «с.-к.» означает определенное пространственное <u>решение</u> сценической площадки, заложенное уже в самой архитектуре театрального помещения: уходящий в глубину <u>сцены</u>, замкнутый с трех сторон «ящик», четвертой своей стороной обращенный в <u>зрительный зал</u> и отделенный от него порталом, <u>занавесом</u> и линией <u>рампы</u> (что спровоцировало появление термина «<u>четвертая стена</u>»).

С.-к. — порождение т. н. «ренессансного» устройства театрального здания, зародившегося в сер. XVI в., широко утвердившегося в европейском оперно-балетном и драматическом театре XVII—XIX вв. и успешно функционирующего до наших дней. Несмотря на активные дискуссии вокруг с.-к. в 1920-е гг. (см. <u>Декорация, Станок, Конструктивизм</u>) и в <u>авангардистском</u> театре 2-й пол. XX в., это явление доказало свою жизнеспособность. Долгожительство с.-к. объясняется прежде всего тем, что она наиболее оптимально выражает некоторые сущностные свойства театрального искусства. Кроме того, с.-к. допускает различные способы <u>сценического оформления</u> — кулисо-арочный, <u>павильон</u>, современные сценографические решения, — а также не препятствует наличию просцениума.

В некоторых европейских языках, в отличие от русского, с.-к. с кулисо-арочной и павильонной системами оформления обозначаются различными терминами: в английском соответственно «proscenium stage» и «box set», в немецком — «Kulissenbühne» и «Guckkastenbühne». В этом отношении русский вариант является более емким и многогранным. Что же касается тесно связанных со с.-к. выражений «четвертая стена» и «подглядывание в замочную скважину», то немецкий термин «Guckkastenbühne» наталкивает на точно такие же ассоциации.

В метафизическом смысле с.-к. существует «как некое воображаемое пространство, заключающее в себе само понятие <u>meampa</u>» (Коккос), и входит в группу таких понятий, как «<u>сиеническое пространство</u>», «<u>игровая площадка</u>», «линия рампы», «просцениум». С.-к. зримо воплощает две фундаментальные театральные идеи: неслиянность сценической площадки с пространством зрительного зала и идею

пространственной замкнутости, «закрытости», ощущение «ловушки», в которой пребывают драматические герои.

А. П. Варламова

Литература:

Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 8–10, 17, 19–20, 23, 25, 29; Гвоздев А. А. Художник в театре. М.; Л., 1931. С. 18, 28, 39; Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала ХХ века. Прага, 1925. С. 84; Извеков Н. П. Сцена: В 2 ч. М., 1935. Ч. 1. Архитектура сцены. С. 31–35, 59–60, 138; Коккос Я. Фрагменты // Театр. 1989. № 2. С. 146; Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М. К постановке «Зорь» в Первом театре РСФСР (1920 г.) // Мейерхольд. Ч. 2. С. 16; Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца ХІХ — начала ХХ века. М., 1970. С. 298; Титова. С. 129; Экскузович И. В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем. Л., 1930. С. 134; Вескегтап В. Dynamics of drama. Theory and method of analysis. Columbia Un., 1973. Р. 175–176; Szondi P. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt а. М., 1956. Р. 14.

См. также:

Декорация, <u>Картина сценическая (II)</u>, <u>Конструктивизм</u>, <u>Павильон</u>, <u>Пространство сценическое</u>, <u>Просцениум</u>, <u>Рампа</u>, <u>Станок сценический</u>, <u>Сценография</u>, <u>Четвертая стена</u>.

Сценарий

От итал. scenario (от лат. scaena — сцена).

Англ.: book; scenario; script, screenplay.

Нем.: der Kanevas; das Szenarium.

Φp.: canevas, scenario.

Вар.: канва, либретто.

І. В драматическом театре — краткая запись сценического текства спектакля, зафиксированная канва театрального <u>действия</u>: схематичное изложение драматического <u>сюжета</u>, список <u>действующих лиц</u> и <u>реквизита</u>, отметки о выходах и уходах исполнителей со <u>сцены</u>, обозначения основных <u>мизансцен</u>, <u>сценических эффектов</u>, вставных номеров и <u>лации</u>. Может содержать в качестве отдельных вкраплений ключевые <u>реплики</u>, не подверженные изменениям.

В дорежиссерскую эпоху термин использовался преимущественно в отношении комедии дель арте и интермедий. В XX в. обрел более широкое значение «литературной канвы». С такой точки зрения стали рассматриваться любые произведения драматургии; отдельные реплики персонажей могли трактоваться как «разверну-

тые *ремарки*», имеющие значение лишь для создателей спектакля, но не для *зрителей*, и в этом качестве не произноситься со сцены.

Во 2-й пол. XX в. слово «с.» в области современного театра практически было вытеснено термином «партитура спектакля».

Производный термин: сценариус (устар.) — человек, отвечающий за слаженный ход спектакля, своевременное появление исполнителей на сцене, наличие реквизита, подающий сигналы техническому персоналу театра о производстве световых и звуковых эффектов (современный аналог — помощник режиссера, человек, ведущий спектакль).

II. Применительно к балетному и оперному театру, <u>пантомиме</u>, цирку, театрализованным <u>зрелищам</u> — краткое или развернутое изложение сюжета с описанием зрелищных моментов, постановочных эффектов, мизансцен, <u>трюков</u>, <u>пластических</u>, танцевальных и мимических номеров с включением произносимых или поющихся текстов.

А. П. Варламова

Литература:

Сценарий // ТЭ. Т. 4. Стлб. 1144–1145; Сценарий // ТС., 1900. С. 30; Plan // *Pougin*. P. 603.

Берковский Н. Я. «Идиот», поставленный Г. А. Товстоноговым // Берковский. С. 560; Давыдова М. Ю. Итальянский театра // Очерки. С. 40–41; Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. М., 1986. С. 370–371; Дживелегов. С. 168–174; Мейерхольд В. Э. Балаган (1912) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 211–215; Таиров А. Я. Записки режиссера // Таиров. С. 141–151.

См. также:

<u>«Большой спектакль», Инсценировка, Комедия дель арте, Партитура спектакля, Постановка, Ремарка</u>.

Сценическая история пьесы / драматурга

От лат. scaena (от греч. окуу ф — подмостки).

Нем.: die Aufführungsgeschichte.

Сумма театральных <u>постановок</u>, созданных на одной драматургической или <u>литературной основе</u>. Выражение «с. и.» может употребляться применительно и к отдельной <u>пьесе</u> (литературному произведению), и к творчеству какого-либо автора в целом.

Предметом с. и. являются <u>спектакли</u>, <u>сценические тексты</u>. Изучение с. и. началось с появлением <u>театроведения</u> и разработкой методологии восстановления спектакля на основе различных свидетельств:

театральных рецензий, мемуаров, иконографических и архивных материалов. Существование разнообразных сценических созданий, связанных с одним и тем же словесным текстом, наглядно подтверждает тезис о <u>театре</u> как самостоятельном, а не исполнительском виде искусства. В то же время анализ различных театральных истолкований помогает обнаружить новые грани, а иногда и проникнуть в глубинную суть драматургических или литературных произведений.

Обращение к с. и. дает возможность выявить и сопоставить различные творческие манеры создателей спектаклей, а при достаточно длительном рассматриваемом периоде — проследить изменение театрального <u>языка</u>, смену сценических <u>стилей</u> и парадигм театрального мышления.

А. П. Варламова

Литература:

А. Н. Островский на советской сцене. М., 1974. 316 с.; *Бартошевич А. В.* Сценическая история драматургии Шекспира в Англии конца XIX — середины XX века: Основные этапы и тенденции: Автореф. дис. <...> док. иск. М., 1985. 50 с.; *Бартошевич А. В.* Шекспир. Англия. XX век. М., 1994. 413 с.; *Бегунов В. К.* Неизвестная земля, или Гадание на репертуарной гуще — 2 // Современная драматургия. 1995. № 1–2. С. 175; Режиссер Мейерхольд. С. 186–187; *Фельдман О. М.* Судьба «Горя от ума» на сцене // «Горе от ума». С. 6–77.

См. также:

<u>Вербальное / Невербальное, Интерпретация, Интертекстуальность,</u> <u>Реконструкция спектакля, Стилизация, Текст сценический, Традиции сценического исполнения, Традиционализм.</u>

Сценичность

От лат. scaena (от греч. окпуй — подмостки).

Англ.: stagy.

Нем.: die Bühnenwirkung, szenische Eignung, die Bühnenwirksamkeit.

Φp.: scenique.

Вар.: Сценизм (устар.).

В широком смысле означает пригодность к <u>сцене актера</u>, драматургического или литературного произведения, художественных <u>приемов</u>, <u>эффектов</u>, декорационных и др. <u>элементов спектакля</u>. Понятие с. отражает меняющиеся во времени представления о комплексе основополагающих качеств и разнообразных внешних при-

мет, отвечающих требованиям сцены и служащих залогом зрительского успеха.

В России термин «сценизм» утвердился к нач. XIX в.; с сер. XIX в. стал постепенно вытесняться термином «с.». В театральных учебных заведениях выражение «сценизм» (обозначавшее умение легко, непринужденно держаться на сцене и проявлять <u>пластическую</u> выразительность) использовалось и в 1-й четв. XX в.

Понятие с. включает непременное наличие <u>действенности</u> и потенциальной возможности выявить содержание сугубо театральными, <u>невербальными</u> средствами. Еще в 1869 г. А. Н. Островский писал: «Все, что называется в <u>пьесе</u> сценичностью, зависит от особых художественных соображений, не имеющих общего с литературными». «Художественные соображения основываются на т. н. знании сцены и внешних эффектов, т. е. на условиях чисто пластических». И. А. Гончаров определял с. как все происходящее на сцене, кроме слова и его произнесения. В этом плане «с.» пересекается с утвердившимся в ХХ в. понятием «<u>театральность</u>» и отчасти с понятием «зрелищность». Для В. Э. Мейерхольда тестом на театральность пьесы были наличие <u>действия</u> и «бессловесного <u>сценария</u>», позволяющего сыграть ее без текста.

На протяжении всего XX в. термины «с.» и «театральность», «с.» и «яркая зрелищность» часто употреблялись искусствоведами как синонимы. Однако постепенно за термином «театральность» закрепилась сфера глубинной проблематики театрального искусства, а «с.» все чаще используется в более узком смысле — когда речь идет о «пригодном для сцены» в примитивном, эмпирическом плане.

Историческая изменчивость комплекса требований, отвечающих критерию с., была осознана уже В. Г. Белинским, когда он говорил о «формах классического сценизма», присущих актерам Александринского театра. «Несценичными» считались произведения А. С. Пушкина, Дж. Г. Байрона, А. П. Чехова, — пока не появились адекватные им сценические выразительные средства, пока не изменилось само понимание театральности и сценичности.

Выдающимся актерам-новаторам Й. Кайнцу, С. Моисси на ранних этапах творческого пути приходилось преодолевать миф о «несценичности» их психофизических данных.

А. П. Варламова

Литература:

Сценический // Пави. С. 337.

Асмус В. Ф. Эстетические принципы театра К. С. Станиславского // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 628; Волков. Т. 1. С. 80; Гвоздев А. А. Германская наука о театре // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 14; Гончаров И. А. Мильон терзаний // «Горе от ума». С. 143—144; Любимов Б. Н. К проблеме театральности Достоевского // Вопросы театрального искусства. М., 1975. С. 233—235; Мамардашвили М. К. Время и пространство театральности // Театр. 1989. № 4. С. 105—107; Лекции и беседы Вс. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМ 3—8 октября 1921 года // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 23; Островский А. Н. Письмо Н. С. Петрову от 31 декабря 1885 // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1980. Т. 12. С. 448—449; Режиссер Мейерхольд. С. 184, 213, 318; Суворин А. С. Пятьдесят пять лет на сцене // «Горе от ума». С. 164, 168; Эйхенбаум Б. М. Пять редакций «Маскарада» // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 230—231.

стание:

Активность драматическая, <u>Артистизм</u>, <u>Вербальное</u> / <u>Невербальное</u>, <u>Данные актера</u>, <u>Драматическое</u>, <u>Знак театральный</u>, <u>Зрелищность</u>, <u>Немая игра</u>, <u>Пластическое в театральном искусстве</u>, <u>Театральность</u>, <u>Текст сценический</u>, <u>Экспрессия</u>, <u>Эффекты сценические</u>, <u>Язык театральный</u>.

MEDIA CARREST SCHRIBTOCTEN VACTO VIOTOCORATHICE ECEVECTRODESIAME

1

Театр синтезов

Одно из определений условного театра, обозначающее особую структуру сценического персонажа в системе этого театра. Термин В. Э. Мейерхольда, возникший в период Студии на Поварской (1905).

Т. с. Мейерхольд противопоставил театру типов, адекватному системе социально-психологических характеров, выработанной в фраматургии критического реализма XIX в. Условный театр создает не характеры или типы, а образы-синтезы, представляющие не единичных людей, а философски абстрагированные обобщения смысла их существования и его «вечных законов», противоречий современного сознания и человеческих отношений. П. П. Громов возводил тип структуры синтетического героя в режиссуре раннего Мейерхольда к аллегории о Мировой Душе в чеховской «Чайке» и шире к чеховской центробежной драматической структуре, «группе лиц без центра», где отдельные индивидуальности сливаются словно голоса инструментов в оркестре. Чеховские персонажи воспринимаются комплексно, как коллективный образ современного человека, возникающий из синтеза их взаимоотношений. Громов связывал идеи т. с. Мейерхольда с движением его режиссуры от эстетики Неподвижного театра к театру собственно условному, который исследователь и предложил называть т. с., конкретизируя тем самым понятие. Поиск героя трагедийного типа, обобщенный, синтетический подход к человеку в искусстве *театра* вел *режиссера* от «хора душ» в драмах ожидания М. Метерлинка к «Балаганчику» А. А. Блока (1906), где герои образуют систему двойников вокруг центрального персонажа, а последний, в свою очередь, скрещивает в себе все образы и мотивы пьесы. В Пьеро — Мейерхольде современники отмечали «резкое совмещение планов, проникновение в один образ разных граней, существующих в драме Блока раздельно, в виде отдельных персонажей». «Мейерхольд в своей роли сливал, синтезировал все основные темы пьесы», — заключал Громов о синтетическом подходе Мейерхольда к образу человека на <u>сцене</u>.

E. A. Kyxma

Литература:

Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов. С. 40–41; Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 112.

См. также:

Образ сценический (I), Поэтический театр, Символистский театр, Синтетический спектакль, Структура спектакля, Театр типов, Условный театр.

Театр-лаборатория

От лат. laboratorium (от laborare — работать).

Англ.: laboratory theatre.

Нем.: das Labortheater.

Театральный коллектив, основной задачей которого является поиск новых сценических форм, <u>театрального языка</u>, принципов <u>актерской техники</u> и т. д., в некоторых случаях — поиск <u>паратеатральных</u> форм, сопрягающихся с религиозными <u>действами</u>, медитацией, психотерапией и т. д.

Первым слово «лаборатория» в связи с <u>театром</u> употребил К. С. Станиславский. В 1905 г. перед открытием Студии на Поварской он, поставивший себе задачу систематической и последовательной работы в области актерского искусства, задумался о необходимости закрытой — не для <u>публики</u> — «лабораторной работы», а позднее созданную Студию назвал «лабораторией для опытов более или менее готовых <u>артистов</u>». Слова «лаборатория» и «опыты» заимствованы из естественнонаучной терминологии (ср. со «<u>студией</u>» — предложением В. Э. Мейерхольда). Систематические поиски в области искусства должны были, по мысли Станиславского, опираться на естественнонаучную методологию. Несмотря на то, что в наименовании нового коллектива использовалось определение, данное Мейерхольдом, идея лабораторной работы была актуализирована для всего <u>режиссерского театра</u>.

Не случайно тяга к лабораторности возникла в России в самом начале режиссерского периода истории <u>meampa</u>. Именно <u>режиссура</u> была кровно заинтересована в нахождении новых принципов пост-

роения театрального <u>спектакля</u> — от актерского искусства до звукового оформления. Без специальной экспериментальной работы такой поиск был затруднителен.

На протяжении нескольких десятилетий после 1905 г. слово «лаборатория» употреблялось применительно к театру редко. Однако оно возникало всякий раз, когда речь заходила о профессиональном эксперименте, разобраться в результатах которого публика была не готова. В кон. 1930-х гг. Мейерхольд, осмысляя волну экспериментаторства первых послереволюционных лет, заметил: «Хорошо было бы, если бы была такая закрытая лаборатория, где мы, режиссеры, могли бы работать с лекциями сопроводительными, как в Планетарии».

Однако, несмотря на «русское начало» истории термина, в название театра слово «лаборатория» впервые попало в Европе. В 1917 г. актриса Л. Лара и архитектор Э. Отан заявили об организации, а в 1919 г. открыли в Париже Лабораторию «Ар эт Аксьон» («Искусство и действие»), чьи спектакли выносились на публику до 1933 г., а интенсивная научная и просветительская деятельность продолжалась до конца 1930-х гг.

Лаборатория стремилась продолжить традиции символизма, потесненные в 1910-е гг., и освоить эстетику футуризма, добиваясь художественного единства этих направлений. Вслед символизму «Ар эт Аксьон» акцентировала поэтическое начало в театре. Первыми представлениями Лаборатории стали вечера поэзии и прозы с участием Л. Арагона, М. Жакоба, Ж. Кокто, Ф. Супо. Влияние символизма сказалось и на репертуаре.

Лаборатория уделяла постоянное и пристальное внимание взаимодействию актера и куклы, световым и визуальным эффектам, дополнявшим или заменявшим действие. Спектакль «Лилюли» Р. Ролана (1922) полностью строился на рисованных силуэтах теневого театра, сменявших друг друга и создававших эффект мультипликации. В «Пантуме пантумов» Р. Гиля (1925) были задействованы индонезийские плоские куклы на шарнирах (пантум — индонезийская песня-четверостишье). В 1923 г. Отан и Лара поставили «Свадьбу» С. Выспяньского. Спектакль был решен в традициях польской шопки, актеры играли в масках, использовали марионеточную пластику. К концу спектакля персонажи заменялись манекенами. Т. о. был открыт прием, который через три года самостоятельно применил В. Э. Мейерхольд в развязке «Ревизора». Лаборатория исследовала эстетику театра Но, японские танцы, средневековые жанры.

Спектакли не предназначались для широкого зрителя. Небольшое число представлений каждого названия давалось на протяжении нескольких лет. Целью Лаборатории было изучение и использование различных театральных форм, соединение их в универсальной концепции тотального театра.

Самым знаменитым т.-л. стал коллектив Е. Гротовского, в 1962 г. переименовавшего т. о. свой «Театр 13 рядов».

В Т.-л. Гротовского была разработана эстетика <u>«бедного» театра</u>, основные положения которой сформулированы в книге с одноименным названием. Из размышлений Гротовского видно, что в своей лабораторной работе он опирался на наследие Станиславского, А. Арто, на опыт <u>восточного театра</u>.

Вся жизнь Т.-л. подчинялась художественному поиску. Дисциплину в ней сравнивали с монастырской. Спектакли были лишь вершиной айсберга — большая часть опытов не показывалась *зрителям*: целью Лаборатории были не спектакли, а постижение природы *актера*.

Т.-л. Гротовского создал своеобразный организационный эталон для любого нацеленного на эксперимент театра: в его основе лежало полное подчинение всех и вся работе, направление которой задавал лидер. Уместно сравнение Т.-л. с лабораторией, напр., физической: организационные принципы и там, и здесь весьма схожи. На практике продолжая традицию Станиславского, Т.-л. Гротовского облекал поиск в искусстве в научные формы. Следствием этого стала и реорганизация Т.-л. (уже после отъезда Гротовского из Польши) в Институт изучения актера (подобно тому, как реорганизуется физическая лаборатория в физический институт) — заведение декларативно научное.

В свою очередь судьба Гротовского после **Т.-л.** в целом показательна для театральных экспериментов 1960—1970-х гг.: отталкиваясь от опытов в сфере психологии актера, медитативных состояний, культивировавшихся в Лаборатории для достижения творческого результата, Гротовский постепенно вышел за границы театра как искусства, посвятив себя <u>паратеатральным</u> действам на грани <u>ритуала</u> и психотерапевтического сеанса.

С точки зрения театрального процесса, деятельность Т.-л. была крайне плодотворной: найденное в ней оказало сильное влияние на весь европейский театр 1960—1970-х гг.

После Гротовского возникали различные театральные лаборатории: все они создавались для систематического поиска в искусстве. В некоторых из них существовали научные отделы, что свидетельствует о скрещении в подобных организациях искусства и науки. Изучение психофизиологии актера, создание условий для неопосредованного общения актера и зрителя, реконструкция исторических театральных форм и т. п. — все это задачи в большей степени науки, чем искусства.

В настоящее время идея т.-л. по-прежнему актуальна. Подобные коллективы существуют и в столицах, и в провинции (Театральная лаборатория п/р В. И. Максимова, Санкт-Петербург; Московский драматический театр Лаборатория, Т.-л. драматического искусства им. А. П. Чехова, Екатеринбург).

В. И. Максимов, А. В. Сергеев

Литература:

Театр-лаборатория // Пави. С. 353.

Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 114; Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский. Т. 1. С. 358; Théâtre des recherche entre les deux guerres: Le Laboratoire art et action. Lausanne: Cité, s. a..

См. также:

<u>Авангардизм, «Бедный» театр, Коллективность театра, Студия (I).</u>

Театроведение

Англ.: theatre research, theatre studies.

Нем.: die Theaterwissenschaft.

Φp.: sciences du spectacle.

Вар: сценоведение (устар.).

Наука о <u>театре</u>.

Термин возник в нач. 1920-х гг. с формированием научных критериев и профессиональных групп, систематически занимавшихся изучением театрального искусства с учетом его методологии, истории и теории. Ввел понятие Theaterwissenschaft проф. М. Герман в 1920 г., констатировав недостаточность последовательно употреблявшегося в XIX в. понятия Theatergeschichte — история *театра*. В. Э. Мейерхольд в этот период использовал термин «сценоведение» и ввел обучение этой дисциплине на Курсах Мастеров Сценических Постановок (КУРМАСЦЕП).

Как любая наука, т. начиналось с определения своего предмета и собственной понятийной категориальной и терминологической системы. Однако у науки о театре, формирование которой начиналось с отрицания литературного подхода к театру и установления предметом исследования сценического действия, с выработкой единой общепринятой системы понятий изначально возникли сложности, несравнимые с остальными гуманитарными науками. В 1930-е гг. В. Э. Мейерхольд говорил: «Первая задача т. н. "т." — установление единства терминологии и формулировка "азбучных истин"». «Только тогда оно может претендовать на то, чтобы называться наукой. Но боюсь, что до этого еще далеко».

Области т.

Областями т. традиционно считаются история театра, теория театра, теория театра, теат

Т. рождалось в полемике с газетной и журнальной критикой (реально существовавшей в нач. ХХ в. и оказавшейся неспособной к анализу принципиально новых явлении режиссерского meampa), формировалось на базе филологии, эстетики, испытывая влияние методологии исследований музыки и изобразительного искусства (имевших более прочные основания и более длительную историю). Первые театроведы получили в большинстве своем филологическое образование.

Отличительные черты театроведческого подхода к сценическим явлениям — восприятие <u>спектакля</u> в системе художественного процесса, методологичность, аналитичность, аргументация выводов (все эти качества могут присутствовать в подтексте или в подготовительной стадии изучения, но при необходимости могут быть развернуты). В России, в отличие от других стран, театроведы, изучающие академические темы, выступают и как театральные критики в средствах массовой информации.

Театроведческие работы тяготеют к теоретической, исторической, методологической проблематике или к жанру анализа спектакля, в то же время эти четыре уровня науки взаимозависимы и являются по существу исходной базой любого исследования и присутствуют в нем в латентной форме (напр., отзыв формалиста В. Б. Шкловского о постановке «Леса» Мейерхольда внутренне ос-

нован на его — Шкловского — теории театра; теоретическая работа А. А. Гвоздева «О смене театральных систем» опирается на авторскую систему истории театра и обусловлена впечатлениями от современной режиссуры; книга Э. Фишер-Лихте «Семиотика театрам» учитывает знание читателем существующих в историко-театральной литературе представлений о методологии и технике режиссуры, в то же время отсутствие в книге П. Пави «Словарь театра» связи — хотя бы скрытой и полемической — с существующим театроведческим багажом объединяет ее скорее с общей культурологией и теорией коммуникации, чем с традиционным т.).

Относительно самостоятельными областями т. являются анализ <u>драмы</u> и теория драмы. В то же время принципиальные для развития этой отрасли работы С. В. Владимирова, Б. О. Костелянца, Э. Бентли и др. имеют очевидные выходы в проблематику теории театра.

Традиционными и относительными являются также специализации театроведов: «зарубежники» и специалисты по отечественному театру; исследователи драматического театра, оперы, оперетты, балета и др.

Каждая из школ т. пользуется своим понятийным аппаратом.

Школы и методы т.

Перенесение на т. классификации школ литературоведения XIX в. (культурно-историческая, биографическая и пр.) безосновательно, так как не отражает существа собственных подходов к предмету — театру.

Точной классификации театроведческих школ не существует. Ко 2-й пол. 1920-х гг. в России существовали самостоятельно и полемизировали между собой несколько театроведческих групп.

Формальная школа, не будучи собственно театроведческой, исследованиями театра подробно не занималась. Однако сравнительное изучение специфики языка каждого из искусств создавало базу для самоопределения т. Переосмысление понятий образа и приема, стиля как синтеза приемов, художественной конструкции, композиции, семантики как символики, языка искусства, строения сюжета, видения, узнавания, введение теории остранения, теории приема затрудненной формы, выдвижение принципа создания формы (собственно — произведения) из материала реальности определяли предмет науки о театре и, в частности, сформировали основу ее

понятийного аппарата. (Коренное понятие «образа», кстати, не существует в т. других стран.) Истоком формальной школы была аналитическая природа искусства $\underline{abahrapda}$.

Критика Левого фронта (позднее именовавшаяся социологической, хотя по эстетической ориентации ее точнее называть конструктивистской) в 1920-е гг. выразила творческие идеи конструктивизма, сущностного формализма театра, научилась описывать беспредметный сценический текст. Понятийный аппарат этой школы содержал близкие производственному искусству элементы, описывая биотехническую конструкцию спектакля, трехмерные объемы его пространства — станка, насыщенного предметами игры, где актерское творчество подчиняется живым рабочим мускульным рефлексам, отрицая разрешение спектаклей в панорамно-живописной сцене-коробке в плане эмоции и зрелищных впечатлений. В то же время авторы этого круга устанавливали конкретные социологические механизмы политических (классовых) связей спектакля со зрителем.

Формально-социологическая (иначе — гвоздевская, или ленинградская) школа положила начало отечественному систематическому т. Социологичность, заданная идеологическими условиями (констатация детерминированности художественных процессов борьбой классов), не подавляла адекватности исследования театральных методов и явлений в их мировоззренческих, эстетических, технологических, психологических и социальных связях. Собственным и специфическим предметом т. была определена ею история спектакля как единицы сценического искусства, имеющая самостоятельные (отличные от общей истории и от филологии) атрибуты и механику развития. На материале истории русского и европейского театра, а также явлений современной сцены была создана морфологическая поэтика театрального языка, были отработаны приемы фиксации и анализа невербального сценического текста. Категориальный аппарат формальной школы был приведен в соответствие с реалиями театра. Были существенно разработаны, в частности, методологические представления о сущности композиции, структуры, образности театра.

Реалистическая (мхатовская, или «психологическая») школа сохраняла традиционные ценности и категории общедуховной (в значительной степени цельной, слитной, метафизичной) сущности искусства. Для этой школы характерно выведение на первый план нравственных вопросов, таких качеств, как жизненность, дос-

товерность, «психологичность» (как сложное изображение мотивов поведения <u>персонажей</u>), эмоциональная <u>заразительность</u> театрального искусства, неуловимая поэтическая природа театральной образности, художественная <u>иелостность спектакля</u>, относительно слитное восприятие <u>драматургии</u> и сценического ряда. Эта школа осталась в стороне от стремлений формалистов и конструктивистов к точному определению механизмов функционирования театральной формы и полемически противопоставляла им более емкие и менее определенные дефиниции: тема <u>актера, режиссера</u> спектакля и театра, выращивание <u>зерна роли</u>, подлинность, <u>атмосфера</u>, творческая наполненность, смысловая перспектива и т. п. В понимании <u>жанра</u>, <u>стиля</u>, метода мхатовская школа также боролась с «механистичностью».

«Марксистское» т. было достаточно бессистемным набором представлений, сформировавшихся в эпоху дорежиссерского театра, в соединении с принципами политизированного и вульгаризированного ницшеанства («позитивная эстетика»), с опорой на классовую теорию, а также с конкретными идеологическими узкопартийными тезисами. Роль искусства трактовалась как подчиненная, идеологическая, дидактическая. В театре выдвигалась на первый план тематическая, литературная сторона (в том смысле, в котором эстетически левые школы считали эти структуры для театрального искусства не имманентными). Критериями оценки произведения были установлены идейность, партийность, классовость (позже — народность). В течение 1930-х гг. эта критическая идеология, поверхностно восприняв некоторые категории реалистической (мхатовской) школы, утвердилась как единственная в отечественном т. и в такой форме просуществовала до 1960-х гг.

Первоначальные школы т. сформировали несколько направлений методологии, к которым в дальнейшем могли более или менее тяготеть, меняя или совмещая их, исследователи. Возможно, было бы точнее классифицировать современное т. не столько по его методологическим направлениям, сколько по проблематике, выдвигаемой в конкретных случаях, и по используемым подходам.

Основные подходы (при более последовательном применении — методы, при организационном оформлении — школы) современного т.:

 источниковедение: выявление, классификация и характеристика материалов, представляющих театральное искусство;

- <u>реконструкция</u>: воссоздание и описание театрального произведения, театрального процесса (напр., <u>репетиций</u>) или творческого метода;
- герменевтика: изучение <u>интерпретации</u> (в спектакле <u>пьесы</u>, в актерской работе персонажа, в театральном языке, стиле, жанре, методе языка, стиля и т. д. <u>литературной основы</u>);
- семиотика: изучение художественной структуры как системы <u>зна-ков</u>, выявление относительно объективных носителей значения (рационального, эмоционального) в сценическом тексте;
- структурология: изучение художественной конструкции как системы характерных и основных эстетических признаков произведения;
 социология: выяснение механизмов взаимодействия театра и действительности, а также содержательности театральных произведе-
- межкультурные исследования (в основном соответствует сравнительному литературоведению): определение в спектакле уровней, принадлежащих разным сферам сознания и культуры литературы и смежных искусств, разных национальных и исторических типов искусства и сознания, разных эстетических моделей;
- психология театрального творчества: изучение закономерностей творческого процесса и процесса восприятия в театре;
- психоаналитические исследования: изучение театра как сферы проявления бессознательных структур личности создателей (<u>драматур-</u> <u>га</u>, режиссеров, сценографа, композитора, актеров) и как сферы реализации вытесненных бессознательных конфликтов коллективного и индивидуального зрителя, а также интерпретация художественного текста с точки зрения психоанализа;
- философия театра: изучение театра как одной из сфер сознания и существования человека.

Нет единого мнения (особенно в зарубежной науке) о том, является ли т. единой дисциплиной или междисциплинарной областью.

Жанры театроведческих работ:

ний в контексте социальных проблем;

- теоретическое исследование: изучение определенной проблемы театра на свободно выбранном материале различных исторических эпох, национальных культур;
- историческое исследование: обычно ограничивается определенным историческим периодом или элементом театральной структуры,

история постановок — <u>сценическая история</u> определенной пьесы, развитие одного из театральных приемов в разное время и др.;

- анализ спектакля: исследование спектакля в одном или нескольких научных ракурсах (жанр зарубежного академического т., не предназначенный обычно для публикации в общей прессе);
- реконструкция спектакля: воссоздание по материалам и описание сценического действия спектакля — рецензия, отзыв о спектакле или пьесе, содержащий описание, определение его особенностей и оценку (жанр газетной и журнальной критики);
- обзор: сравнительное описание и оценка нескольких театральных произведений, также изложение нескольких материалов литературы по театру или нескольких драматических произведений;
- творческий портрет, творческая биография (актерский портрет, портрет режиссера и др.): исследование творческой биографии и творческого метода представителя одной из театральных профессий.

Границы жанров т. прозрачны.

Н. В. Песочинский

Литература:

Альтшуллер А. Я., Дмитриев Ю. А., Ростоцкий Б. И., Суриц Е. Я. Театроведение // ТЭ. Т. 5. Стлб. 159–172; Театрология // Пави. С. 367–368.

Вопросы театроведения. СПб., 1991. 214 с.; Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 83–121; Герман М. О задачах театроведческого института // Наука о театре. Л., 1975. С. 58–63; История советского театроведения: Очерки: 1917–1941. М., 1981. 365 с.; Мокульский С. С. Изучение специфики театра // Наука о театре. Л., 1975. С. 45–57; Новожилова Л. И., Носова И. Л. Театр и зритель (Конкретно-социологические исследования 20-х годов) // Наука о театре. Л., 1975. С. 418–434; Fischer-Lichte E. The semiotics of theater. Indiana Un., 1992; Pavis P. L'analyse des spectacles. Paris, 1996; Ubersfeld A. L'école du spectateur. Paris, 1991; Ubersfeld A. Les termes clés de l'analyse du théâter. Paris, 1996.

См. также:

<u>Вербальное / Невербальное, Знак театральный, Семиотика и семиология театра, Социология театра, Критика театральная, Текст сценический, Язык театральный.</u>

От греч. θέατρον — театр + κράτος — власть.

Термин, предложенный Н. Н. Евреиновым для обозначения абсолютного господства воли к *театру* в жизни человека и общества.

Воля к театру (или <u>инстинкт театральности</u>) есть главенствующее начало жизни, полагал Евреинов и утверждал театр как закон, «императивно-нормирующий преображающую деятельность человека», — все человечество по существу, имеет театрократическое правление. Инстинкт театральности осуществляется во всех областях общественной и государственной жизни: в религии, политике, военном деле, педагогике и пр.

Идеи Евреинова предваряют концепцию игрового генезиса культуры, сложившуюся у Й. Хёйзинги, Х.-Г. Гадамера. В книге Хёйзенги «Homo Ludens» (1938) человеческая культура представляется как возникающая в форме *игры*, игровая деятельность человека носит символический характер и продуцирует культуру.

гоот поставления $E.\ A.\ Kyxma$

Литература:

Евреинов Н. Н. Театр для себя // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 117–130; Иванов В. В. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр. 1993. № 5. С. 100; Казанский Б. В. Метод театра (Анализ системы Н. Н. Евреинова). Л., 1925. С. 50–55.

См. также:

Игра, <u>Инстинкт театральности</u>, <u>«Театр для себя», Театрализация</u> жизни.

Типаж

Англ.: type, type-cast.

Нем.: der Typ, das Typenvorbild, die Besetzung nach Typ, die Typenverkörperung, die Merkmale eines Rollenfach.

Комплекс психофизических <u>данных актера</u>, обладающего природной социальной <u>характерностью</u>.

Термин возник в практике советского кино 1920—1930-х гг. По определению С. М. Эйзенштейна, т. — это «натурально-выразительный» актер, «социально-биологический иероглиф». К т. в качестве человеческого образа-знака обращались Эйзенштейн, В. И. Пудовкин и др. режиссеры. Опыт советского кино, связанный с т., вошел в культуру мирового кинематографа и получил дальнейшее развитие (напр., социальные т. в фильмах итальянского неореализма).

Ориентация на т. была характерна для <u>любительского агита-</u>
<u>иионного театра</u> 1920—1930-х гг. (лозунг рабочих театров: «Только рабочий может играть рабочего»), для ТРАМов. Термины «т.»,
«типажный способ *игры*» употребляются и по отношению к про-

фессиональным актерам драматического театра в тех случаях, когда актер играет *роли*, максимально соответствующие социально-характерным чертам его природы, переносит из *спектакля* в спектакль один и тот же неизменный *характер*. Такой способ игры ограничивает диапазон актерского творчества запросами времени, сводит взаимоотношения сценического образа и личности исполнителя на примитивный уровень.

В. М. Миронова

Литература:

Барбой Ю. М. Теория перевоплощения и система сценического образа // Актер. Персонаж. Роль. Образ. Л., 1986. С. 49–55; Туровская М. И. Олег Табаков — актер типажный? // Туровская М. И. Да и нет: о театре и кино последнего десятилетия. М., 1966. С. 52–59; Феллини Ф. Делать фильм. М., 1984. С. 172–174; Эйзенштейн С. М. Будущее советского кино // Эйзенштейн. Т. 5. С. 30; Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа // Эйзенштейн. Т. 3. С. 378–379.

См. также:

<u>Амплуа, Архетип, Актер-имитатор, Актер-изобразитель, Данные актера, Маска, Самовыражение, Штампы актерские.</u>

Тирада

От фр. tirade.

Англ., нем., фр.: tirade.

Φp.: couplet.

Разновидность <u>монолога</u>: пространное высказывание <u>персона-</u> $\underline{жa}$, произносимое обычно в приподнятом <u>тоне</u>.

Т. типична для героического эпоса как форма членения целого, в которой каждая новая т. развертывает один момент <u>действия</u>, отмечает его повторение или нарастание. В <u>драматургии</u> количество и продолжительность т. зависит от <u>стиля</u> и характера <u>пьесы</u>. Т. принадлежит заметное место в <u>жанрах</u>, опирающихся на монологическую риторику. Пространные выспренные т. характерны для <u>трагедии классицизма</u>, эмоционально насыщенные — для эпохи <u>романтизма</u>. Т., построенные по жесткой и логически четкой схеме, составляют цепь монологов: собеседник героя, выслушав изложенные им аргументы и вопросы, отвечает на них собственным монологом, т. о., каждая т. обладает цельностью и логически связана с предшествующей т.

В ироническом плане т. подается в комедии дель арте (особенно благодаря таким маскам, как Доктор, Педант), в комедиях Ж.-Б. Мольера.

В. М. Миронова

Литература:

Тирада // Пави. С. 380; Tirade // Pougin. P. 727.

Аддисон Дж. «Спектейтор» // Из истории английской эстетической мысли XVIII в. М., 1982. С. 92–93; Золя Э. Актеры // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1966. Т. 25. С. 114, 119; Миклашевский. С. 58–59, 73–75; Ступников И. В. Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века. Л., 1986. С. 156–159; Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 85, 123, 126, 179.

См. также:

<u>Агон, Аффектация, Диалог сценический, Диалог театральный, Доктор, Монолог, Наперсник / Наперсница, Резонер, Реплика, Стихомифия.</u>

Трюк

От фр. truc. Англ.: trick.

Нем.: der Gag, das Kunststück, das Kunststückchen; das Mätzchen (жарг.). Ловкий и искусный *прием*, направленный на получение неожиданного результата.

Термин циркового происхождения. В лексикон театральных деятелей вошел в XIX в. для обозначения <u>сценического эффекта</u>; собственно театральное значение приобрел в русском театре нач. 1920-х гг. на волне *циркизации театра*.

Первыми театрально-эстетическое наполнение термина предложили ФЭКСы (Фабрика Эксцентрического Актера) в 1922 г. в сборнике манифестов «Эксцентризм». Из текстов Г. М. Козинцева, Л. З. Трауберга, С. И. Юткевича и Г. К. Крыжицкого следует, что т. утверждается новой драматургической единицей спектакля, а спектакль в свою очередь предстает «нагромождением» сменяющих друг друга т. Понимаемый как производитель неожиданности, т. сближал внутри одного спектакля разноприродные и разнофактурные явления, открывая тем самым возможность привлечения в спектакль любых предметов, приемов и выразительных средств: единственным критерием привлечения становилось трюковое исполнение привлекаемого.

Не удовлетворившись такой ролью т., Φ ЭКСы распространили это понятие и на спектакль в целом ($\underline{жанр}$ «Женитьбы», первого спек-

такля Фабрики, определялся «т. в пяти <u>актах</u>»), и на жизнь как таковую: Юткевич провозгласил «жизнь как т.». Т. о. ФЭКСы вводили формы искусства в жизнь (что подтверждается достигавшим своей цели эпатажем, сопутствовавшем всем их публичным выступлениям). Одновременно и формы жизни проникали на театральную <u>сиену</u> посредством т.: часть т. «Женитьбы» строилась на совершении реального физического <u>действия</u>: напр., кульбиты в исполнении цирковых эксцентриков Сержа и Таурека. Такие заимствованные из цирка т. разрушали <u>условность</u> театрального спектакля, наполняя его безусловным физическим действием. <u>Игра актером</u> своей <u>роли</u> уступала здесь место исполнению сложного акробатического т. Сближение форм искусства и форм жизни, декларируемое футуристами, в театральной практике ФЭКСов происходило благодаря т.

Превращение спектакля в цепь т. означало дробление его на мелкие, а иногда микроскопические, законченные куски-т. Оперирование ими на принципах эксцентрики привело к созданию нового художественного метода — эксцентризма, основой которого было нарушение логических связей между явлениями путем изменения контекста и создания тем самым новых смыслов и значений.

Идеи ФЭКСов подхватил Н. М. Фореггер. В манифесте «<u>Пьеса.</u> Сюжет. Трюк» он рассматривал т. как «вещественность поводов и побуждений, осязаемость всех коллизий». В духе ФЭКСов т. воспринимался им материальным воплощением <u>действия</u>, а <u>драматургия спектакля</u> — как череда т. (У ФЭКСов: <u>драматург</u> — «сцепщик т.», у Фореггера: «<u>Сюжет</u> — это сцепленный ряд реальных комбинаций и положений, определяющий начало и конец пьесы, являющийся каркасом действия»; и далее: «Т., как основа строения пьесы».)

ФЭКСы и Форегтер видели т. абсолютным и в себе законченным явлением. Открыть герметично замкнутую профессиональным умением артиста структуру т. предложил С. М. Эйзенштейн. Технику т. он опробовал еще в период работы с В. Э. Мейерхольдом: будучи ассистентом режиссера на постановке «Смерти Тарелкина» (1922), он приложил немало усилий к насыщению спектакля разнообразными т. циркового происхождения. Однако в дальнейшей практике Эйзенштейн пересмотрел свой подход. Его теория монтажа аттражинонов явилась развитием различных театральных идей футуристического толка, в том числе — идей ФЭКСов и Фореггера. В новой теории модифицированный т. приобрел новое название —

аттракцион. Различие это не только лексическое, но и сущностное: в структуру аттракциона был включен *зритель*.

В годы борьбы с формализмом понятие «т.» употреблялось исключительно в негативном смысле. В определенной мере такая же негативная окраска сохраняется у термина и в современной критической литературе. Зачастую т. и кунштюк становятся синонимами, которыми определяют эффектную выдумку, не имеющую непосредственного отношения к действию. Это свидетельствует о фактическом существовании циркового «шлейфа» термина. Использование понятия «т.» современным <u>театроведением</u> имеет выраженные черты заимствования из сферы родственных с театром зрелищных искусств.

А. В. Сергеев

Литература:

Трюк // Цирк: Маленькая энциклопедия. М., 1979. С. 331; Truc // Pougin. P. 748–749.

Булгакова О. Л. Бульваризация авангарда — феномен ФЭКС // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 30; Золя Э. Декорации и реквизит // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1966. Т. 25. С. 81; Режиссер Мейерхольд. С. 228; Уриэль [Литовский О. С.] «Левый фронт» или эксцентрический парад («Смерть Тарелкина») // Мейерхольд в русской театральной критикс: 1920—1938. М., 2000. С. 58; Фореггер Н. М. Пьеса. Сюжет. Трюк // Мнемозина. М., 1996. С. 64—67; Эйзенштейн С. М. Монтаж Аттракционов // Эйзенштейн. Т. 2. С. 271; Эксцентризм. Пг., 1922. С. 4, 13.

См. также:

<u>Актер-эксцентрик (II), Аттракцион, Лации, Монтаж аттракционов, Структура спектакля, Циркизация театра, Эксцентризм, Элементы спектакля, Эффекты сценические.</u>

основ кордония и извисти отнивания инфортистор 6

Ф

Фарс

От фр. farce (от народнолат. farsa — начинка, фарш). Англ.: farce; low comedy; slapstick comedy, knock-about act. Нем.: die Farce, der Schwank, die Posse, die Burleske.

І. Первоначально — комическая вставка в <u>литургическое действо</u> и представления <u>мистерий</u>. Слово «ф.» в этом значении совпадает с терминами «интерлюдия» («междудействие») и <u>интермедия</u> («междуяствие» — <u>дивертисментный</u> номер между подачами блюд на пиршестве).

II. Комический <u>жанр</u> и вид средневекового театра, достигший расцвета в XIV–XVI вв. прежде всего во Франции. В Германии — фастнахтипиль (букв.: масленичная игра), в Испании — пасос, в Англии — интерлюдия. Черты ф. сказались в итальянской комедии фель арте, она, в свою очередь, оказала мощное воздействие на европейский ф. XVI–XVII вв., особенно на знаменитых французских фарсеров Табарена, Готье-Гаргиля, Тюрлюпена, Гро-Гильома и Жодле. Традиция ф. живет в комедиях Ж.-Б. Мольера.

Истоки ф. — в ателлане, в <u>представлениях</u> античных <u>мимов</u> и средневековых <u>гистрионов</u>, в масленичных <u>карнавалах</u>. Ф. разыгрывался на площадях, на <u>ярмарочных помостах</u> и представлял собою сюжетно развернутый анекдот, в основе <u>комической</u> ситуации которого лежит нарушение разумного порядка вещей, тотальное искажение социальных и физических норм жизни. <u>Персонажи</u> ф. — глупцы, пружина его <u>действия</u> — плутня; но даже плуты в ф. часто оказываются в дураках.

М. М. Бахтин указал на миросозерцательное значение смеха в народной карнавальной культуре средневековья и Ренессанса (в лоне которой и сформировался ф.): она строилась как пародия на текущую жизнь, как «мир наизнанку», но ее смех был амбивалентен — отрицая, он возрождал и обновлял. Этот тип комизма универсален,

так как постигает мир в его смеховом аспекте, в его веселой относительности.

Ф., как и форме площадного комизма, присущи законы карнавальной свободы и концепция тела как микрокосма. Его смех связан с материально-телесным низом человека, потому театральное воплощение ф. изобилует физическими столкновениями: объятиями и потасовками, пощечинами, палочными ударами и т. п.

Гротесковый реализм народной смеховой культуры проявляется в эксцентрической *театральности* ф. В нем действуют *образымаски*: муж-рогоносец, сварливая жена, лекарь-шарлатан, хвастливый солдат, ученый-педант, зазнавшийся студент и пр. Каламбуры, гримаса, шутовские *троки*, приклеенные бороды и носы, лица, обсыпанные мукой — атрибуты фарсовых масок и фарсовой *буффонады*. Ф. — импровизационная форма драматического искусства и представляет собою квинтэссенцию *театра*. Его актерское искусство основано на культе маски, *жеста* и *движения*.

В XIX—XX вв. становится популярным альковный ф., основанный на адюльтерных приключениях. С появлением кинематографа на театральный ф. большое влияние оказали фильмы Ч. Чаплина. По замечанию Э. Бентли, современный ф. представляет собою систему нелепостей и череду маниакальных героев. Темп его изобретательно разработанного сюжета развивается до степени, когда действия людей приобретают абстрактный и автоматический вид. Ф. воплощает образ веселого беспорядка и безумия жизни, система случайностей и совпадений в ф. принимает на себя роль комического фатума. Ф. дает выход подавленным желаниям, разрядку зрительским чувствам агрессии и свободы от запретов, от тирании общественного мнения и собственной совести. Нарушение приличий и разрушение благопристойной видимости — закон ф. Ниспровергающий пафос и блистательная театральность ф. делают его вечно популярным жанром.

Традиция комического нонсенса и фарсовый комизм ситуаций получили новую жизнь в <u>драматургии</u> XX в. (Ф. Кроммелинк, Б. Брехт и др.) и особенно в театре <u>абсурда</u> (ф. А. Жарри, Э. Ионеско, С. Беккет). Если в предыдущие эпохи ситуация нарушения героями ф. разумного порядка вещей разрешалась его восстановлением, то в XX — начале XXI в. такая ситуация принципиально неразрешима, она соответствует беспорядку самой действительности, создавая

образ «бесконечной дурной реальности» (Шкунаева). Φ . превращается в трагифарс.

E. A. Kyxma

Литература:

Фарс // ТЭ. Т. 5. Стлб. 426; Пасос // ТЭ. Т. 4. Стлб. 286; Фарс // Пави. С. 405–406; Фарс // ТС., 1900. С. 39; Головенченко А. Фарс // СЛТ. С. 432–433; Михайлов А. Д. Фарс // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972. Т. 7. Стлб. 900–901; Farce // Cassell. Р. 166; Farces // Pougin. Р. 358–359.

Анарина Н. Г. Японский театр Ho. M., 1984. C. 57-59, 102-105; Бах*тин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культуре средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 224, 240, 290-292; Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 204-238; Волькенштейн В. М. Драматургия. М., 1969. С. 171-172; Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л., 1931. С. 586-591; Дживелегов. С. 60-66; Дунеева Е. А. Эволюция фарса и фарсовые формы в высоких комедиях Мольера (К проблеме сценического текста в комедийном театре XVII в.): Автореф. дисс. <...> доктора иск. М., 2000; История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. С. Мокульского: [В 8 т.]. М., 1956. Т. 1. С. 102-124; Молодиова М. М. Луиджи Пиранделло. Л., 1982. С. 167; Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX начала XX века. М., 1970. С. 280-281; Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // О театре. Вып. І. Л., 1926. С. 55; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. C. 276–278; *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973. С. 241-256; Smith L. Modern British farce: A select study of British farce from Pinero to the present day. L., 1989.

См. также:

Абсурдизм, Арлекин, Арлекинада, Бурлеск, Гротеск театральный, Диалог «рубленый», Доктор, Капитан, Карнавал, Кёгэн, Комедия дель арте, Комик-буфф, Комическое, Маска, Рыжий клоун, Сюрреализм в театре, Трюк, Эксцентризм, Ярмарочный театр.

III. Фарсы, фарсёр.

Φp.: bouffonnerie.

«Фарсы» — сценические <u>приемы</u> и трюки, с помощью которых изображение <u>актером</u> персонажа обретает карикатурный, нарочито сниженный, буффонный характер. Фарсовый <u>стиль</u> исполнения — балаганный, грубо-шутовской. Выражения «буффонить» и «смешить <u>публику</u> фарсами» синонимичны.

Использование в <u>игре</u> «фарсов» подразумевает <u>дистанцию меж-</u> <u>ду актером и образом</u>. Применительно к актеру эпитет «фарсёр»

может указывать не только на стилистику исполнения, но и на наличие прямых <u>обращений актера к публике</u> с различными <u>отсебятинами</u>. Во французской театральной традиции слово «фарсёр» часто употреблялось в значении «шутник», «трепло».

Выражения «фарсы», «фарсёр» активно использовались в <u>театральной критике</u> XIX в. В XX в. они встречаются в исследованиях по истории театра. В зависимости от эстетической позиции автора слово «фарсы» имеет либо одобрительную, либо резко негативную окраску.

А. П. Варламова

Литература:

Farceurs // Pougin. P. 359-360.

Белинский В. Г. Московский театр // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 289; Вл. Ч. [Кронеберг А. И.] Театральная хроника // «Горе от ума». С. 115; Григорьев А. А. Летопись московского театра. Обозрение зимней поры (сезона) // Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 126; Марков П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века // Марков. Т. 1. С. 67; Молодиова. С. 198; Р. 3. [Зотов Р. М.] Александринский театр. Бенефис г. Мартынова. «Горе от ума» // «Горе от ума». С. 119; Финкельштейн Е. Л. Фредерик-Леметр. Л., 1968. С. 48, 56.

См. также:

Балаган (II), Буффонада, Комик-буфф, Трюк, Шут.

Фат

От фр. fat — франт; глупый, чванливый (от лат. fatuus, fatidus — глупый, нелепый).

Нем.: der Stutzer, das Stutzer-Fach, der Geck.

В обыденной речи — пустой человек, любящий рисоваться; самодовольный франт; светский лев.

В театральном значении — <u>амплуа</u>, включающее <u>роли</u> эффектных и самовлюбленных мужчин, светских львов, обольстителей, салонных денди, франтов, вертопрахов, прожигателей жизни (чаще всего молодых, иногда — средних лет). Роли ф. относятся к категории хара́ктерных. Женский аналог ф. — <u>гран-кокетт</u>, отчасти — гран-дам.

Амплуа появилось в XIX в. благодаря <u>жсанрам салонной пьесы, мелодрамы</u> и <u>водевиля</u>, однако быстро нашло свое место и в <u>драма-тургии</u> высокого уровня: Кречинский («Свадьба Кречинского»), Дульчин («Последняя жертва»), Миловзоров («Без вины виноватые») и др.

В облике и сценических функциях ф. много общего с маской Капитана из комедии дель арте. Однако, в отличие от Капитана, ф. нельзя безоговорочно отнести лишь к комедийному жанру. Он может представать и драматической фигурой как по своему внутреннему содержанию, так и по специфике влияния на развитие коллизии. Иногда ф. сближается даже с амплуа Неизвестного (напр., Кречинский). По определению А. Р. Кугеля, ф. — «это театральная маска человека, который одновременно и "пленир", и коварный и злой мучитель». «Это всего чаще загадочно-обаятельные спекулянты, игроки, аферисты, жулики, в душах которых, однако, иногда расцветают пышные орхидеи благородных порывов». В них присутствует «неотразимый блеск бездушной силы, красота самоуверенности и апломба». Кроме того, существует пограничное амплуа ф.-резонера (Кугель относил к нему актера А. И. Южина; В. Э. Мейерхольд, причисляя шекспировского Меркуцио к ф., также подразумевал категорию ф.-резонера).

<u>Комическое</u> начало в основном проявляется во взаимоотношениях актера и роли, характерных для амплуа ф. Эти отношения всегда имеют иронический оттенок; собственно, само амплуа ф. — это рефлексия в форме пародии на амплуа <u>героя</u>, первого любовника и jeune premier. Не случайно многие крупные актеры занимали эти амплуа параллельно с амплуа ф. (в комедии дель арте на роли Капитанов переходил исполнитель ролей <u>Влюбленных</u>).

Даже в случае исполнения реалистических произведений, близких к методу <u>психологического театра</u>, амплуа ф. остается в эстетике <u>театра представления</u>. <u>Дистанция между актером и ролью</u> у ф. всегда ощутима. Этим объясняется сложность зрительского восприятия ф.: безоговорочно восторженное отношение к исполнителям при сколь угодно сильной антипатии к их героям. В отличие от <u>инженю</u>драматик, jeune premier, героя, амплуа ф. не провоцирует <u>зрителя</u> на отождествление актера с играемой <u>ролью</u>.

В ролях ф. обычно выступали актеры, блистательно владевшие сценической формой и *стилем*, обладавшие хорошим чувством *ритма*, умевшие вести острые «дуэльные» <u>диалоги</u>, точно ощущавшие действенный заряд каждой своей *реплики*. *Театральность* и <u>декоративность</u> — непременная принадлежность этого амплуа. В условиях <u>антрепризы</u> XIX в. ф. относили к т. н. «ролям с гардеробом», т. е. к ролям, непременно требовавшим наличия определенного на-

бора костьюмов и аксессуаров. Шляпа, перчатки, трость, зонтик служили для ф. не пассивным антуражем, дополнявшим их внешний облик, а «предметами для игры». Эффектная внешность, фальшь и позерство ф. — не только свойства играемых персонажей, но и элемент эстетики, дань декоративности и аффектации, как неотъемлемым свойствам театрального искусства.

Более узкая разновидность ф. — бонвиван.

Термин «ф.» является общеупотребительным в европейских странах.

тонуванново вилони доженко диндотом квигда в можна А. П. Варламова

Литература:

Фат // ТЭ. Т. 5. Стлб. 427; Фат // ТС., 1900. С. 39.

Алперс Б. В. Годы артистических странствий Станиславского // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 347; Альтиуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968. С. 194, 229—230; Амплуа актера. С. 8—9, 12—13; Григорьев А. А. Летопись московского театра // «Горе от ума». С. 117; Григорьев А. А. Летопись московского театра. Обозрение зимней поры (сезона) // Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 121; Кугель А. Р. А. И. Южин // Кугель. С. 108, 112; Кугель А. Р. В. П. Далматов // Кугель. С. 177—178; Миклашевский. С. 47; Молодиова. С. 47; Режиссер Мейерхольд. С. 268.

См. также:

Аффектация, Бонвиван, Герой / Героиня, Гран-дам, Г ран-кокетт, Декоративность, Игра с вещью, Игра с образом, Капитан, Неизвестный, Премьер / Примадонна, Резонер, Театральность, Хара́ктерная роль, Хара́ктерный актер.

т с. к рожни уметеременего требовления фантиру заперопеционо из

жигература: Цатата // Илам. С. 426-427. Кириллов А. А. Картинки с икотевки, или впракы Александринского

Цитирование

І. Термин Б. Брехта, обозначающий специальный актерский прием, посредством которого исполнитель дает почувствовать <u>зримелю</u> дистанцию между ним и персонажем.

<u>Актер</u> произносит свой текст не как <u>импровизацию</u>, а как цитату. «Он цитирует то или иное <u>действующее лицо</u>, он является свидетелем на суде». Сохраняя по отношению к персонажу свою собственную позицию, актер привлекает к ней внимание зрителя, побуждая его тем самым к критическому восприятию того, что представлено <u>театром</u>. При этом ц., подчеркивает Брехт, отнюдь не означает личной бесстрастности <u>артиста</u> — напротив, это творческий акт, одушевленный личным отношением артиста к сути происходящего на *сиене*.

В. М. Миронова

Литература:

Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения» // *Брехт.* Т. 5/2. С. 105, 111.

См. также:

<u>Дистанция между актером и образом, Показ (I), Остранение, Отношение актер / образ, Эпический театр (I).</u>

II. Использование в <u>спектакле</u> фрагмента чужого <u>сценическо-</u> <u>го текста</u>.

Начиная с 1960-х гг. прием ц. разрабатывался теоретиками и практиками <u>постмодернизма</u> как основополагающий инструмент этого художественного метода. Ц. предстало здесь способом построения <u>диалога</u>, который ведут <u>автор</u> и <u>зритель</u> с существующими или существовавшими художественными текстами, и создания тем самым открытой <u>интертекстуальной структуры</u> с системой отсылок к различным явлениям культуры прошлого.

Такое понимание термина характерно для его современного употребления в <u>критике</u>, вместе с <u>режиссурой</u> воспринявшей базовые идеи постмодернизма.

А. В. Сергеев

Литература:

Цитата // Пави. С. 426-427.

Кириллов А. А. Картинки с выставки, или шарады Александринского маскарада // Петербургский театральный журнал. 2003. № 32. С. 81.

См. также:

<u>Диалог театральный, Интертекстуальность, Постмодернизм</u> театральный.

стемено театрай. Пои этом и "частчеркивнет Бреха, отвижь не оз-

самым открытой интерпекстратьной структуры, с системой отсы-

4

Четвертая стена

Англ.: the fourth wall. Heм.: die vierte Wand. Фр.: guatrième mur.

Воображаемая невидимая плоскость, разделяющая *сцену* и зрительный зал.

Понятие «ч. с.» родилось из метафоры, которую использовали еще Ж.-Б. Мольер и Д. Дидро; эта метафора встречается также в прозаических произведениях (дома без одной стены в «Хромом бесе» А.-Р. Лесажа). Рожденный описательно-метафорическим способом, этот термин абсолютно одинаково сконструирован в английском, французском, немецком, русском и испанском языках, не имеет никаких вариаций и разночтений смысла (редкий случай в искусствоведческой терминологии).

Понятие «ч. с.» стало возможным только после появления сцены-коробки, породившей замкнутое трехмерное пространство, декорацию-павильон и «интерьерные» (по месту действия) пьесы. В России о ч. с. заговорили в связи с драматургией А. Н. Островского: «Как будто автор только всего и сделал, что сломал стену и предоставил нам смотреть, что делается в чужой квартире» (Скабичевский). Особо актуальным это понятие стало с рождением новой драмы и начавшимся поиском соответствующих ей театральных решений, особенно в на*туралистическом* и *жизнеподобном* театре (А. Антуан, О. Брам, МХТ). Однако понятие ч. с. выходит за рамки театральной эстетики натурализма и жизнеподобного театра. По сути, ч. с. — такой же условный принцип, как «линия рампы». «Внутри сцены-коробки воссоздается картина жизни, отделенная от зрительного зала воображаемой "ч. с.". Незримо возникает рама, которая одновременно и отрезает картину от зрителей, и предлагает зрителям полное переключение в жизнь действующих лиц. <...> Для актера театра прямых жизненных соответствий публики условно не существует. Вот главная условность этого

"безусловного" театра, отгородившегося от зрителя опять-таки условной "ч. с."» (Рудницкий).

Последовательно соблюдаемый принцип ч. с. диктует запрет на реплики апарт, зонги, монологи, обращенные в зрительный зал, на использование просцениума и выход актера из образа. Утверждая принципы эпического театра, базирующегося на остранении, Б. Брехт говорил: «Ч. с. мы пустим на слом».

В современном театре ч. с. ассоциируется прежде всего с замкнутым сценическим пространством. «Чехов невозможен без "ч. с." — это не только знак времени, но и знак его мышления. И я предложил художнику сделать то ли веранду, то ли беседку, чтобы все было прозрачно, зримо и в то же время — замкнуто» (Женовач).

Иронические выражения, связанные с принципом ч. с.: «сновидческий театр» (Алперс), «подглядывание в замочную скважину».

А. П. Варламова

Литература: от вредения вы разлице. В и станом за ж

Четвертая стена // Пави. С. 428.

Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. С. 42; Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра // Берковский. С. 207; Брехт Б. Отмена иллюзии и вживания // Брехт. Т. 5/2. С. 347-348; Брехт Б. Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве // Брехт. Т. 5/2. С. 386; Брук П. Метафизика театра // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 1999. С. 44; Владимиров С. В. Театральные размышления // Владимиров С. В. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 107; Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 172, 187; Женовач С. Гальперин Юрий // Сцена. 1995. № 9. С. 18; Коган Э. А. Из истории немецкого режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.). Л., 1984. С. 24-25; Рехельс М. Л. Режиссер — автор спектакля. Л., 1969. C. 117-119; Режиссер Мейерхольд. С. 122-123; Рудницкий. Ч. 1. С. 83; Рудницкий. Ч. 2. С. 182; Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы. СПб., 1893. С. 369; Стриндберг А. Натуралистическая драма (Фрекен Юлия) // Стриндберг А. Полн. собр. соч.: [В 4 т.]. М., 1908. Т. 1. С. 46; Титова. С. 63, 66-68; Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. С. 96-100.

См. также: под апис отонацияние то вынежению мники апитами

Диалог сценический, Диалог театральный, Единство места, времени, действия, Занавес, Картина сценическая (II), Отношение сцена/зал, Павильон, Пространство сценическое, Просцениум, Рампа, Сцена-коробка, Театр прямых жизненных соответствий, Хронотоп сценический.

Э

Эксцентризм

От фр. excentrique (от лат. ex — вне + centrum — центр, середина).

Художественный метод, основанный на нарушении логических связей между явлениями путем изменения их контекста и создания тем самым новых смыслов и значений.

В качестве метода э. был заявлен в 1922 г. создателями ФЭКС (Фабрики Эксцентрического Актера) Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом. Он стал завершением одной из линий русского театрального футуризма, берущей свое начало на теоретическом уровне — в манифестах Ф.-Т. Маринетти, а на практике — в «Мистерии-буфф» 1918 г. В. Э. Мейерхольда и В. В. Маяковского. Спектакль был построен по монтажному принципу мюзик-холльной программы, обладал безусловно футуристической образностью, но был драматическим по своей видовой принадлежности. В него впервые вошли артисты эстрады и цирка в качестве носителей определенных профессиональных умений. Вместе с ними на драматическую сцену прорвалась эксцентрика — не только как жанр, но и как мировоззренческая позиция (имманентно свойственная цирку) — эксцентрика видит в обыденном экстраординарное.

Экспансия эстрадно-цирковой эксцентрики в *театр* в первые послереволюционные годы оказалась напористой и объемной. До 1921—1922 гг. форма этой экспансии была постоянной: в драматический спектакль внедрялись *актеры-эксцентрики* и акробаты. Такое механическое сложение драматического спектакля и цирковой *актерской техники* прослеживалось, начиная с «Мистериибуфф», и в «Первом винокуре» Ю. П. Анненкова в Эрмитажном театре (1919), и во всех спектаклях Народной комедии С. Э. Радлова (1920—1922).

Свою преемственность по отношению к Маринетти ФЭКСы многократно подчеркивали: их манифест «Эксцентризм» пестрит прямыми и скрытыми цитатами из манифестов основателя футуриз-

ма. Их идеал — кафешантан и мюзик-холл, их устремления — отказ от иерархии в искусстве, их спектакли и публичные диспуты неукоснительно доставляли своим создателям «наслаждение быть освистанными». Но на этих общефутуристических координатах ФЭКСы выстроили собственно театральную функцию: ими был предложен новый принцип построения фраматургии спектакля и, следовательно, новое понимание драматического фействия.

Драматургической единицей провозглашался <u>трюк</u>. Цирковой генезис этого понятия очевиден. Трюк — <u>прием</u>, направленный на получение неожиданного результата. Драматургия первого спектакля ФЭКСов «Женитьбы» — драматургия неожиданностей. Даже <u>жанр</u> спектакля был обозначен как «трюк в пяти актах». Навыки и приемы цирковых и драматических артистов уравнивались по единственному параметру: все их действия могли быть определены как трюк. В равной мере на трюковой основе базировались и все остальные <u>элементы спектакля</u>. Равнозначными трюками предстали в «Женитьбе» невероятно откровенное платье мисс Агаты, самоварное брюхо парового жениха, песенка про Большую Крокодилу, появление Чаплина, возмущение Гоголя, клоунская <u>игра</u> с оживлением покойника и т. д. Сближение разных фактур и <u>стилей</u> только усиливало <u>эффект</u> неожиданности.

Через трюковую драматургию в спектакль вошла эксцентрика и пропитала собой все его составляющие. Склонная к гиперболизации, эксцентрика сама оказалась гиперболизирована, благодаря чему перешла в новое качество — в принцип миросозидания. Архитектоника «Женитьбы» — архитектоника без центра, без верха и низа, без единых эстетических координат. Совсем не случайно пара главных героев, в исполнении цирковых эксцентриков Сержа и Таурека, именовалась Альберт и Эйнштейн и по ходу спектакля не забывала напоминать: «Теория относительности в действии». Отсутствие единой эстетической системы отсчета превращало «Женитьбу» в модель, описываемую лишь относительно точки зрения (пристрастий, убеждений, знаний — культуры) *зрителя*. При сравнительной (напр., с «Зорями» Мейерхольда) пассивности, зритель становился едва ли не главным творцом этого спектакля: смыслы формировались им. Т. о. замыкалась структурная реформа спектакля, предложенная ФЭКСами: все элементы спектакля, включая базовые — актера, роль и зрителя, — обретали новые связи, основанные на относительности каждого из них.

Футуризм Маринетти, помноженный на эксцентрику, дал новое явление — э. Последний сохранил основные футуристические параметры: бешеный темп и ритм современной жизни, культ машины в искусстве (обернувшийся у ФЭКСов культом машины, производящей искусство: уподобление актера механизму, восхищение массовой продукцией, производство которой невозможно без машин, «американизация театра», понимаемая как технический переворот в искусстве), размывание границы между искусством и жизнью, отказ от деления на высокое и низкое, непременный эпатаж. Однако в силу природной относительности э. не мог полностью встроиться в какую бы то ни было эстетическую систему. Некоторыми своими частями э. выпадал из декларируемых параметров. Наиболее яркий пример — ирония. Ни ирония, ни самоирония футуризму не свойственны: слишком серьезные и глобальные цели стояли перед ним. Для э. же ироническое остранение — едва ли не излюбленный ход, позволяющий сместить явление и вывести его из традиционного для него контекста. Не чужда была э. и игровая стихия, реорганизующая жизненные реалии: ФЭКСы больше играли в эпатаж, чем действительно эпатировали, они с удовольствием предавались мистификациям, утверждали жизнь как трюк (трюк ФЭКСов действительно продемонстрировал свою универсальность как для искусства, так и для жизни, что позволило В. Б. Шкловскому утверждать: «Э. — это борьба с привычностью жизни, отказ от традиционного ее восприятия и подачи»).

Предложенная ФЭКСами концепция э. бурно обсуждалась на протяжении 1920-х гг. Наиболее проницательными исследователями нового метода были В. В. Недоброво и В. Б. Шкловский, независимо друг от друга, но сходным образом определившие его основные параметры: разрыв привычных связей, остранение вещи, преодоление автоматизма восприятия. Однако после закрытия Фабрики в 1926 г. обнаружилось, что прямых последователей э. не имел. В 1930-е гг. метод был предан анафеме и забвению. Лишь с 1960-х гг. стали появляться исторические исследования о ФЭКСах, а сами, уже маститые режиссеры опубликовали ряд воспоминаний об увлечениях юности.

Оставшись локальным историческим феноменом, э. тем не менее оказал влияние на отдельных театральных деятелей своего времени и предвосхитил целые направления в театральном искусстве. Идея сцепки трюков трансформировалась у С. М. Эйзенштейна в тео-

рию монтажа аттракционов, тезис о «трюке, как основе строения пьесы» стал программным для Н. М. Фореггера, а возникший спустя тридцать лет на Западе абсурдистский театр вполне мог быть описан словами Козинцева: «Познание связи явлений через их доведенную до нелепицы бессвязность».

В терминологическом плане «э.» на протяжении всего XX в. основательно размывался, в чем не последнюю роль сыграл Козинцев, еще в кон. 1930-х гг. задумавший теоретический текст об эксцентрическом искусстве. В его черновых записях э. трактуется необычайно широко: «Э. в каких-то частях и Аристофан, и commedia dell'arte, и Шекспир, и "Царь Максимилиан", и Гоголь». В настоящее время под эксцентризмом зачастую понимается качество художественного текста: его гротесковость и гиперболичность, выраженные остро и афористично.

Идея э. отчасти скорректировала последующее употребление понятий «эксцентрика» и «эксцентрический», придав им несвойственную ранее глубину.

А. В. Сергеев

Литература:

Добин Е. С. Козинцев и Трауберг. Л.; М., 1963. С. 18-41; Клющчинский Р. Эксцентризм и эксцентричность. О подвижности границ в искусстве // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 151-154; Козинцев Г. М. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве // Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т. 3. С. 134-135, 138-140, 151, 158; Марков П. А. О советском актере // Марков. Т. 2. С. 126-130; Недоброво В. В. ФЭКС. М.; Л., 1928. С. 7-17; Песочинский Н. В. Актер в театре Мейерхольда // Актерское искусство. С. 90-92; Сергеев А. В. Проблема циркизации театра в русской режиссуре 1910-х — 1920-х годов: Автореф. дис. <...> канд. иск. СПб., 1998. С. 18-19; Сергеев А. В. Театр — цирк — кино: один из путей театрального авангарда 1920-х годов // Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 29–34; Тейлор Р. Эксцентризм как культурная революция // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 11-19; Шкловский В. Б. О рождении и жизни ФЭКСов [1928] // Шкловский В. Б. За 60 лет. М., 1985. С. 142-144; Эксцентризм. Пг., 1922. 15 с.

См. также:

<u>Актер-эксцентрик (II), Аттракцион, Монтаж аттракционов, Трюк,</u> Футуризм, Циркизация театра.

Элементы спектакля

От лат. elementum — стихия, первоначальное вещество.

Англ.: element. Фр.: élément.

Составные части спектакля как сложного целого.

Представления о сложносоставности театрального спектакля встречаются уже у Аристотеля. Древнегреческий философ предложил деление (принципы которого используются и ныне) всех частей спектакля на две группы — обязательные и произвольные. К первой Аристотель отнес фабулу, характеры, мысли, сценическую обстановку, текст и музыкальную композицию. По Аристотелю, наличие и совокупность этих шести элементов и делают тестретичество и делают тестретичестве и делают тестретичество и делают тестретичество и делают т атром. Последующие философско-эстетические штудии также были направлены на то же — определение главных театральных элементов для осознания основы театрального искусства. Авторитет Аристотеля оставался непререкаем на протяжении двух тысячелетий. Только Новое время обозначило возможность иных подходов к определению и классификации театральных элементов, что было связано с произошедшим изменением взглядов на театральное искусство: стал очевиден факт доминирующего значения в театре искусства актера (Аристотель же писал: «Сила трагедии сохраняется и без состязаний, и без актеров»). Это в свою очередь было обусловлено осознанием различия (вовсе не проводимого Аристотелем) драмы и театра, пониманием существования между ними определенных взаимоотношений. Так, Г. Гегель видел в драме суть театра; его эстетика надолго закрепила идею зависимости театра от литературы, соответствующим образом определив круг обязательных элементов, в который вошли категориальные понятия теории драмы, напр., конфликт и действие.

Типологизации Новейшего времени тяготеют к включению в число обязательных только собственно и исключительно театральных элементов. Первым в XX в. «первоэлементы театра» предложил В. Э. Мейерхольд: маска, жест, движение и интрига.

Современные представления об обязательных элементах сформированы под влиянием идей формальной школы и структурализма. Ю. М. Барбой определил инвариант театральной *структуры*, состоящий из актера, *роли* и *зрителя*.

К произвольным, необязательным элементам театрального спектакля могут быть отнесены <u>декорации</u>, <u>костиюмы</u>, свет, звук, слово, <u>мизансцена</u> и пр. Все эти элементы структурированы, т. е. состоят из более мелких частей. Дальнейшее дробление спектакля на все более и более мелкие части, с формальной точки зрения, возможно до значений, приближающихся к бесконечности. Поэтому современное <u>театроведение</u>, использующее в анализе спектакля разложение его на элементы, руководствуется принципом необходимости и достаточности: описываются только те элементы и на той ступени структурированности, которые выстраивают интересующие конкретного ученого структурные и композиционные связи целого спектакля и являются предметом исследования.

А. В. Сергеев

Литература

Аристотель Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 120–124; Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 30–42, 55–86; Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве // Труды по знаковым системам. Вып. VII. Тарту, 1975. С. 16; Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 62–63; Гвоздев А. А. Германская наука о театре // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 10; Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: [В 2 т.]. СПб., 2001. Т. 2. С. 468–469, 492–494; Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 187; Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) // Мейерхольд. Ч. 1. С. 213; Рехельс М. Л. Режиссер — автор спектакля. Л., 1969. С. 82; Эйзенштейн С. М. Нежданный стык // Эйзенштейн. Т. 5. С. 305; Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа // Эйзенштейн. Т. 3. С. 38, 41.

См. также:

<u>Актер, Зритель, Монтаж, Образ сценический (I), Оформление сценическое, Пространство сценическое, Роль, Сегмент действия, Структура спектакля.</u>

Эпический театр

Англ.: epic theatre.

Нем.: episches Theater.

Φp.: epique (theatre).

І. Ключевое понятие в театральной системе Б. Брехта. Э. т. — «*театр*, способный отображать крупнейшие явления современности», его основной принцип — «эффект очуждения», т. е. форма объективирования изображаемого, что оказывается возможным благодаря

обособлению в театральном <u>спектакле</u> изображающего, т. е. <u>актера</u>. Т. о., э. т. строится на сопряжении актера и героя, а шире — автора и повествования. Усиление в спектакле авторского комментирующего и действующего начала сближает драматическое искусство с эпосом. Брехт подхватил и преобразовал идею беллетризации драмы, возникшую на рубеже XIX и XX вв. Брехтовский э. т. рассказывает о событиях, а не воплощает их на <u>сцене</u>, обращается большей частью не к чувству, а к разуму <u>зрителя</u>, заставляя его не столько сопереживать, сколько размышлять.

Литература:

Клюев В. Г. Брехт // ТЭ. Т. 1. Стлб. 698–699; Эпический (театр...) // Пави. С. 433–434; Epic Theatre // Cassell. P. 159.

Брехт Б. Теория Эпического театра // Брехт. С. 7–274; Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 136–139; Зись А. Я. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. М., 1975. С. 156–158; Коган Э. А. Из истории немецкого режиссерского искусства ХХ века (Политический театр Германии 1920-х гг.). Л., 1984. С. 24–29; Райх Б. Ф. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972. С. 121–162; Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол: Смена театральных систем. М., 1983. С. 253–262; Стрелер Дж. Встречи с Брехтом // Стрелер Дж. Театр для людей. М., 1984. С. 80–99; Klotz V. Dramaturgie des Publikums. Münich., 1976; Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. Münich, 1969.

См. также:

<u>Актуальный театр (I), Зонг, Историзация, «Конвейер», Массовая сцена, Обращение актера к публике, Остранение, Показ (I), Сцена сегмент-но-глобусная, Цитирование (I).</u>

II. Театр, повествующий о масштабных событиях в народной жизни и связанной с ними судьбе человека. Он дает объективно-событийное воспроизведение действительности в ее пространственновременной протяженности. Эпические элементы были присущи греческой *трагедии*, средневековой *мистерии*, шекспировским «Хроникам», ряду произведений *драматургии* XIX и XX вв. По-своему эпическое начало проявилось в советском театре 1920—1930-х гг., который пытался художественно осмыслить грандиозные социально-исторические катаклизмы XX в.: мировую и гражданские войны, революции, экономические катастрофы («Бронепоезд 14-69» В. Н. Иванова в МХАТ, «Разлом» Б. А. Лавренева в Театре им. Е. Б. Вахтангова и БДТ, «Любовь Яровая» К. А. Тренева в Ма-

лом театре и др.). Э. т. выдвигает на первый план социальные аспекты существования человека в обществе, масштабность проблематики. Широта охвата событий в пространстве и во времени диктует поэпизодное строение спектакля э. т. (по Дж. Гасснеру, «форма э. т. — серия эпизодов»), приемы монтажа и т. д. («10 дней, которые потрясли мир» в Театре на Таганке).

В. М. Миронова

Литература:

Головчинер В. Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск, 1992. 184 с.; Чирков А. С. Эпическая драма: проблемы теории и поэтики. Киев, 1988. 159 с.

11. Театр, повествующий о масштабных событибь в нарожной

См. также:

Актуальный театр (I), «Большой спектакль», Мистерия, Трагедия, Хор.

Для заметок

TEATPAJILIGE TEPMINIS IN HONSTINS

матерналы к словарю

Выпуск І

→ Редактор В. А. Фролов

— Верстка: В. А. Фролов

— Корректор С. И. Миян

Подписано в печать 01.10.05. Формат 60/90/16. Бумага «SveioCopy». Торготура «Тайыс». Усл. веч. в. 15.5. Тыраж 350 жж.

Редвизионно-надательский комплекс.
Российского института эктории искусств
190000, Свикт-Патербурп Исавкисоская пл., 5
(812)314-21-83
WWW.afreedterru

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

материалы к словарю

Выпуск І

Редактор В. А. Фролов Верстка: В. А. Фролов Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 01.10.05. Формат 60/90/16. Бумага «SvetoCopy». Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 15,5. Тираж 350 экз.

> Редакционно-издательский комплекс Российского института истории искусств 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5 (812)314-21-83 WWW.artcenter.ru

