

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

материалы к словарю

Выпуск IV



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Театральные термины и понятия

Материалы к словарю

Выпуск IV



Санкт-Петербург
2020

ББК 85. 33 я2
УДК 792(03)+798014

Редакторы-составители:
Д. Д. Кумукова, В. М. Миронова

Авторский коллектив:
И. И. Бойкова, Е. В. Булышева, В. А. Ильюшкина,
Д. Д. Кумукова, О. Н. Мальцева, В. М. Миронова,
С. А. Филиппова

Рецензенты:
М. А. Дробинцева, Л. С. Овэс

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-262-8

© РИИИ, 2020
© Д. Д. Кумукова, В. М. Миронова,
составление, 2020
© Коллектив авторов, 2020

От составителей

Настоящее издание является четвертым выпуском многотомного проекта «Театральные термины и понятия. Материалы к словарю». Первый выпуск увидел свет в 2005 году, второй — в 2010, третий — в 2015.

Идея создания словаря театроведческих терминов принадлежит историку театра, доктору искусствоведения Светлане Константиновне Бушуевой, заведовавшей сектором театра в Зубовском институте с 1987 по 1998 год. И хотя все четыре тома «Театральных терминов и понятий» были подготовлены к публикации уже без Бушуевой (она ушла из жизни в 1998 году), составители и редакторы всех выпусков (А. П. Варламова, Н. А. Таршис, А. В. Сергеев, И. Р. Складневская, В. М. Миронова, Д. Д. Кумукова) старались сохранить ее концепцию терминологического словаря, не ограничивающегося какой-либо одной методологией, «школой» или эстетической системой.

Формат терминологического словаря не предполагает энциклопедического охвата материала. Но те статьи, которые посвящены, например, эволюционирующему явлению; и, соответственно, должны отражать все повороты меняющихся значений термина или параллельное сосуществование разнообразных его толкований, могут включать в себя элементы жанра энциклопедической статьи.

Как и предыдущие выпуски, основной корпус четвертого тома «Театральных терминов» предваряет перечень сокращений, используемых в списке литературы. Далее следует словник, вмещающий в себя и те термины/понятия, которые опубликованы в предыдущих томах, и те, о которых будет написано в дальнейшем.

В словнике напротив каждой терминологической позиции указывается номер выпуска (римской цифрой) и страница (арабской цифрой), где размещена. Если термин не имеет таких данных, это означает, что в опубликованных выпусках «Материалов к словарю» статья о нем еще не вышла, но она предполагается в следующих томах.

Объем словника с каждым новым выпуском «Театральных терминов» расширяется, поскольку с развитием театра и науки о нем рождаются понятия, отражающие новые явления сценического искусства.

В настоящем, четвертом, выпуске словник включает более 700 терминологических формул. Все они при первом упоминании в статьях «Материалов к словарю» выделяются подчеркнутым курсивом.

Каждая статья сопровождается списком литературы и рубрикой «Смотри также», где перечисляются входящие в словник настоящего издания термины и понятия, так или иначе, пересекающиеся с титульной статьей.

В списках литературы используются сокращения:

- Актерское искусство — I = Русское актерское искусство XX века. Вып. I. СПб.: РИИИ, 1992.
- Актерское искусство — II = Русское актерское искусство XX века. Вып. II и III. СПб.: РИИИ, 2002.
- Актерское искусство — IV = Русское актерское искусство XX века. Вып. IV. СПб.: РИИИ, 2013.
- Актерское искусство, 2018 — Русское актерское искусство XX века / Российский институт истории искусств. СПб.: Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018.
- Аллерс* = *Аллерс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977.
- Аллерс, 1979* = *Аллерс Б. В.* Театр Мочалова и Щепкина. М.: Искусство, 1979.
- Амплуа актера = *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Амплуа актера. М.: Гос. высшие режиссерские мастерские, 1922.
- Арто* = *Арто А.* Театр и его Двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М.: Симпозиум, 2000.
- Брехт* = *Брехт Б.* Театр: В 5 т. М.: Искусство, 1965.
- Брук* = *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2003.
- Вахтангов* = *Евгений Вахтангов.* Документы и свидетельства. В 2 т., ред.-сост. В. В. Иванов. М.: ИНДРИК, 2011.
- Волков* = *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929.
- Гвоздев* = *Гвоздев А. А.* Театральная критика. Л.: Искусство, 1987.
- «Горе от ума» = «Горе от ума» на русской и советской сцене. М.: Искусство, 1987.
- Громов* = *Громов П. П.* Написанное и ненаписанное. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1994.
- Гротовский* = *Гротовский Ежи.* К Бедному театру. Предисловие П. Брука. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2009.
- Дживелегов, 1962* = *Дживелегов А.* Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М.: Изд-во АН СССР, 1962.
- Дживелегов, 1998* = *Дживелегов А.* Творцы итальянского Возрождения. В 2-х кн. М.: Терра-Кн. клуб : Республика, 1998.
- Дживелегов–Бояджиев, 1991* = *Дживелегов А., Бояджиев Г.* История западноевропейского театра. М., 1991;
- Извеков. Ч. 1* = *Извеков Н. П.* Сцена: В 2 ч. М.: Искусство, 1935. Ч. 1. Архитектура сцены.

- Извеков*. Ч. 2 = *Извеков Н. П.* Сцена: В 2 ч. Л.; М.: Искусство, 1940.
Ч. 2. Свет на сцене.
- Калмановский* = *Калмановский Е. С.* Книга о театральном актере. Л.: Искусство, 1984.
- Как всегда — об авангарде = Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ГИТИС, 1992.
- Костелянец* = *Костелянец Б. О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. В. И. Максимов. М.: Совпадение, 2007.
- Кугель* = *Кугель А. Р.* Театральные портреты. М.: Искусство, 1967.
- Лессинг* = *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия / под общ. ред. Мих. Лившица; ст. В. Р. Гриба; коммент. Б. И. Пуришева. М.; Л.: Academia, 1936.
- ЛЭТиП, 2001 = Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. редактор и составитель А. Н. Николюкин. М., 2001.
- Любовь к трем апельсинам. 2014. Т. 1 = Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. Т. 1. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014.
- Любовь к трем апельсинам. 2014. Т. 2 = Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. Т. 2. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014.
- М. Чехов* = *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995.
- Марков* = *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974–1977.
- Мейерхольд* = *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968.
- Миклашевский* = *Миклашевский К. М.* La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII веков. Пг.: изд-во Н. И. Бутковской, 1914–1917.
- Миклашевский*, 2017 = *Миклашевский К. М.* La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: Навона, 2017.
- Михоэлс* = *Михоэлс С. М.* Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М.: Искусство, 1981.
- Молодцова* = *Молодцова М. М.* Комедия дель арте (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМиК, 1990.
- Молодцова*, 2019 = *Молодцова М. М.* Комедия дель арте: движение во времени. СПб.: РГИСИ, 2019.
- О театре — I = О театре. Вып. I. Л., 1926.
- О театре — III = О театре. Вып. III. Л., 1929.

Очерки по истории европейского театра, 1923 = Очерки по истории европейского театра. Античность, средние века и Возрождение. Петербург: Academia, 1923.

Павис = *Павис П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003.

Режиссер Мейерхольд = *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969.

Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий = Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий [Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.

СЛТ = Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974.

СТТ, 2014 = *Зверева Н. А., Ливнев Д. Г.* Словарь театральных терминов (создание актерского образа). 2-е изд. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014.

СФТ, 2005 = Словарь философских терминов. М.: ИНФРА-М, 2005.

Сахновский-Панкеев = *Сахновский-Панкеев В. А.* Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969.

Станиславский = *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988–1999.

Станиславский – Статьи. = *Станиславский К. С.* Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1953.

Таиров = *Таиров А. Я.* О театре. М.: ВТО, 1970.

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

ТС, 1900 = *Аркадьев Е. И.* Театральный словарь. Сызрань, 1900.

ТЭ = Театральная энциклопедия: В 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1961–1967.

У истоков режиссуры = У истоков режиссуры. Л.: ЛГИТМиК, 1976.

Финкельштейн = *Финкельштейн Е. Л.* Фредерик-Леметр. Л.: Искусство, 1968.

Фрейденберг = *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.

Хализев, 1978 = *Хализев В. Е.* Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978.

Хализев, 1986 = *Хализев В. Е.* Драма как род литературы. М.: Издательство МГУ, 1986.

Хрестоматия, 1939 = Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. Под ред. А. А. Гвоздева. М.; Л.: Искусство, 1939.

Хрестоматия Мокульского = Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 ч. Сост. и ред. С. С. Мокульский. М.: Искусство, 1953–1955.

Хрестоматия, 2007 = Хрестоматия по истории зарубежного театра. Учеб. пособие. Под ред. Л. И. Гительмана. СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2007.

Эйзенштейн = *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в 6 т. М.: Искусство, 1964–1971.

Эфрос = *Эфрос А. В.* Избранные произведения: В 4 т. М.: Издательство «Парнас», 1993.

Cassel = Cassel Companion to Theatre. London, 1999.

Corvin = *Corvin M.* Dictionnaire encyclopédique du Théâtre. Paris, 1991.

Enciclopedia dello Spettacolo = Enciclopedia dello Spettacolo in 9 V.; Roma: Le Maschere. 1954–1966.

Pougin = *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme — jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc., Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui. Paris, 1985.

Словник

- Абсурдизм
Авангардизм II-18
Авансцена II-19
Август — см.: Рыжий клоун
Автор спектакля
Авторская тема актера III-24
Агитационный театр II-21
Агон III-25
Академизм II-22
Академический театр
Акробат — см.: Средневековый театр
Акробатика комическая II-24
Аксесуар II-25
Аксесуарные роли I-21
Акт III-26
Актант
Актер / Актриса III-27
Актер «нутра»
Актер романтического стиля I-22
Актер протейического типа — см.: Протейство
Актер-воплонитель II-27
Актер-гастролер — см.: Гастролер
Актер-грим — см.: Грим
Актер-изобразитель II-28
Актер-имитатор II-29
Актер-импровизатор II-30
Актер-трикстер
Актер-эксцентрик I-25
Актерская режиссура III-30
Актерская техника III-31
Актерский театр II-31
Активность драматическая
Актуальный театр I-27
Акценты режиссерские
Акция
Аллегория
Амплуа I-28
Амфитеатр
Аналитический тип сценического образа IV-26
Андеграунд
Ансамблевая игра — см.: Массовая сцена
Ансамбль III-33
Антагонист IV-27
Антилаба — см.: Диалог «рубленный»; Стихомифия
Античный театр IV-29
Антракт IV-36
Антре IV-38
Антреприза II-33
Антропология театральная II-34
Антропософия — см.: Эвритмия
Антураж — см.: Аксесуар;
Обстановка; Оформление сценическое; Фон
Апарт II-36
Аплодисменты II-37
Аполлонийское и дионисийское I-32
Аппарат для игры актера — см.: Прибор для игры актера
Апсихологический театр III-35
Аранжировка III-36
Арлекин IV-39
Арлекинада II-38
Артефакт
Артист II-40
Артисто-роль I-36
Артист-фантазист II-40

- Артистизм II-41
 Архетип III-38
Арьерсцена — см.: Сцена
 Ассоциативный монтаж I-36
 Ателлана
 Атмосфера сценическая
Антическая комедия — см.: Античный театр; Комедия
 Атракцион I-38
 Афиша II-41
 Аффект
 Аффектация
 Аффективная память I-41
Аффективные воспоминания — см.: Аффективная память
- Балаган** I-43
 Балетоман
 Балетный дивертисмент
 Балладная опера IV-47
 Барельефная сцена I-48
 Барокко в театре
 «Бедный» театр II-43
 Белый клоун
 Бенефис III-41
 Беспредметность
 Биомеханика I-50
 Бис
 Благородный отец / Благородная мать II-44
Блюститель порядка — см.: Белый клоун; Скарамуш
 «Бог из машины» I-53
 «Большой спектакль» II-47
 «Большой стиль» II-48
Box-office — см.: Сбор
 Бонвиван I-54
 Бригелла I-56
 Бродвейский театр I-57
 Бродячий театр
 Бульварный театр II-49
 Бурлеск
- «Буря и натиск»
 Бутафория II-51
 Буто III-43
Буффон — см.: Комик-буфф; Шут
 Буффонада
Бытовой театр — см.: Театр прямых жизненных соответствий III-249
- Ваганты** — см.: Гистрион
Валет — см.: Грасьосо; Проказник / Проказница
 Вампука II-53
 Варьете III-45
 Ввод III-46
 Вербальное / невербальное
 Вербатим IV-52
 Веризм II-54
 «Веселая персона»
 Вестник I-60
 Вещественное оформление спектакля I-61
 Вещь в театре I-63
 Вживание III-47
 «Взорванный» театр
Визажист — см.: Грим
 Влучение — см.: Излучение III-81
 Влюбленный / Влюбленная
 Внеличные переживания II-56
 Внешний рисунок роли I-65
 Внимание сценическое I-67
 Внутреннее бытие II-58
 Внутреннее действие I-67
Внутреннее переживание — см.: Переживание
 Внутренний диалог III-48
 Внутренний монолог III-49
 Внутренний образ III-50
 Водевиль II-58
 Волнение «от сущности» II-60
 Воображение III-51

Воплощение / Развоплощение
Восточный театр
Время в театре — см.: Единство времени, места, действия;
Хронотоп сценический
Второй план I-68
Выгородка II-62
Выразительные средства в театре
Высокая комедия — см.: Комедия
Выходные роли — см.: Аксессуары
роли I-21; Репетиционный процесс

Гаер I-70
Гала-представление — см.: «Большой спектакль» II-47
Гансвурст I-71
Гастролер II-63
Гастрольная пауза — см.: Гастролер
Генеральная репетиция — см.: Репетиционный процесс
Герой / Героиня
Геронт — см.: Благородный отец / Благородная мать; Комический отец; Хор
Гестус — см.: Жест
Гиньоль I -71
Гистрион III-54
Гистрионизм
Глупый Август — см.: Август;
Рыжий клоун
Голосовая партитура спектакля — см.: Голосоведение
Голосоведение
Гран-дам II-64
Гран-кокетт II-65
Гран-спектакль — см.: «Большой спектакль»
Грасьосо I-76

Грим II-66
Гример — см.: Грим
Гротеск театральный II-69
«Грубый» театр II-75

Дадаизм в театре III-57
Данные актера III-59
Движение сценическое
Двойник II-77
Двуплановость образа — см.: Гротеск театральный; Второй план; Переключение
Двух- и трехмерность сценического оформления
Действенность
Действенный анализ
Действие IV-55
Действие физическое — см.: Метод физических действий
Действо — см.: Дионисово действо; Литургическое действо; Соборный театр
Действование
Действующие лица I-78
Декламация
Декоративность I-79
Декорация I-80
Джига
Дзанни III-60
Диалектический театр — см.: Эпический театр
Диалог IV-59
«Диалог второго порядка» III-62
Диалог «рубленный»
Дивертисмент I-83
Дидаскалии — см.: Афиша; Ремарка
Дизайн сценический — см.: Оформление сценическое; Сценография
Дионисово действо I-85
Дискурс театральный

Дискуссия — см.: Пьеса-дискуссия
Диспут — см.: Спектакль-диспут
Дистанция между актером и образом I-87
Доктор III-63
Документальный театр IV-62
Дорога цветов — см.: Цветочная тропа
До-театр
Драма
Драма для чтения — см.: Литературный театр
Драма замкнутых эпизодов — см.: Экспрессионизм
Драма мещанская — см.: Драма; Мещанская драма
Драма на паперти — см.: Литургическая драма
Драма новая — см.: Новая драма
Драма психологическая — см.: Драма
Драма слезная — см.: Драма; Слезная комедия
Драма сознания
Драма состояний — см.: Экспрессионизм
Драма этапов — см.: Экспрессионизм
Драматическая активность — см.: Активность драматическая
Драматический театр — см.: Театр
Драматическое
Драматическое искусство
Драматург
Драматург-режиссер I-89
Драматургия
Драматургия абсурда — см.: Абсурдизм

Драматургия роли — см.: Драматургия спектакля
Драматургия спектакля
Драмбалет IV-66
Древнегреческий театр — см.: Античный театр
Древнеримский театр — см.: Античный театр
Дурак — см.: Комик-буфф; Шут
Душевный натурализм I-90

Единство места, времени, действия IV-69
Елизаветинский театр IV-75
«Если бы...» I-92

Жанр IV-79
Жанризм
Железный занавес — см.: Сцена
Жест III-67
Жест лейтмотивный III-69
Жестокости театр II-78
Жестокость II-80
Жестуальный театр III-71
Живая длительность
Жизнеподобие — см.: Театр прямых жизненных соответствий; Узнаваемость
Жонглер — см.: Средневековый театр; Гистрион

Завлит IV-85
Завязка
Задача I-93
Задник
Зажим II-82
Запись танца
Закон музыкальной композиции — см.: Музыкальный реализм; Симфонизм театральный
«Закон рампы» — см.: Рампа
Замыкание II-83

Занавес I-94
Заражение I-96
Застольный период II-84
Затейник — см.: Проказник /
Проказница
«Звезда»
Звук в театре
Звуковая партитура — см.:
Голосоведение; Партитура спек-
такля
«Здесь, сегодня, сейчас» I-98
Зеркало сцены — см.: Сцена
«Зерно» I-99
Зингшпиль IV-87
Знак театральный
Зонг IV-88
Зоны молчания I-100
Зрелище
Зрелищность III-73
Зритель

Игра

Игра в зал — см.: Апарт; Ко-
мик-буфф; Дистанция между
актером и образом; Обраще-
ние актера к публике; Остра-
нение
Игра ракурсами II-86
Игра с вещью III-76
Игра с образом II-87
Игровая площадка
Игровой театр II-88
Игровой эпизод
Иероглиф III-79
Излучение III-81
Изобразительность
Иллюзия театральная
Импрессионизм II-91
Импровизация
Индивидуализированный образ
III-82
Инженю IV-91

Инодушный — см.: Неприкаян-
ный
Инсталляция
Инстинкт театральности II-94
Инсценировка I-102
Интеллектуальный театр
Интермедия I-106
Интерпретатор
Интерпретация
Интертекстуальность II-95
Интерьер — см.: Павильон
Интимный театр
Интонация
Интрига I-108
Интуиция III-83
Ирония — см.: Романтическая
ирония в театре
Исповедальность III-84
Исполнение
Историзация II-97
История театра — см.: Теат-
роведение

Кабаре II-98
Каботинаж
Кабуки
Камерный театр II-99
Канва литературная — см.:
Сценарий
Канва сюжетная — см.: Сце-
нарий
Капитан
Карнавал III-87
Карнавализация
Картина сценическая I-110
Катарсис III-89
Катастрофа
Кёгэн
Кинофикация театра II-101
Клавиатура световая — см.:
Партитура спектакля, Эффекты
сценические

Клака I-112
Классицизм в театре — см.:
 Классицистский театр
 Классицистский театр
Клоун — см.: Белый клоун; Ры-
 жий клоун; Шут
Код театральный — см.: Знак
 театральный; Условность сце-
 ническая
 Коллективность театра
 Коллизия — см.: Конфликт
 Коломбина III-93
Колосники — см.: Сцена
 Комедиант
 Комедиограф
 Комедия III-95
 Комедия-балет I-119
 Комедия дель арте I-114
 Комедия идей — см.: Комедия
Комедия масок — см.: Комедия
 дель арте
 Комедия плаща и шпаги II-104
 Комедия положений — см.: Ко-
 медия
 Комедия характеров — см.: Ко-
 медия
 Комик
 Комик-буфф
 Комическая старуха IV-93
 Комический отец
 Комическое III-98
Коммуникативная модель —
 см.: Коммуникативная театро-
 логия
 Коммуникативная театрология
 Композиция спектакля III-100
 Композиция театральная
 «Конвейер» II-105
 Конструктивизм III-102
 Контекст театральный
 Контрольный аппарат актера
 I-120

Конфликт III-107
 Концепция режиссерская
 Корифей III-109
Коробка сцены — см.: Сцена
 коробка
 Костюм театральный III-110
 Критика театральная I-122
 Круги внимания I-125
Круглый театр — см.: Сцена-
 арена
 Кулисы
 Кульминация
 Куплет I-126

Лаборатория театральная —
 см.: Театр-лаборатория
 Лапци
 Лейтмотив спектакля IV-95
Лейтмотивный жест —
 см.: Жест лейтмотивный
Либретто спектакля — см.:
 Сценарий
 Лиризм
 Литературная основа спектак-
 ля
Литературная часть — см.:
 Завлит
 Литературный театр II-106
 Литургическая драма III-114
 Литургическое действо II-107
Литчасть — см.: Завлит
 Лицедей
Лицедейство — см.: Лицедей
Лицо от театра — см.: Рас-
 сказчик
Локальные точки — см.: Опор-
 ные точки
Лучевосприятие — см.: излу-
 чение
Лучеиспускание — см.: излу-
 чение
 Любительский театр

- Магнетизм* — см.: Заражение
 Макет I-128
 Малая сцена I-130
 Манок I-131
 Мариводаж I-132
 Марионетка
 Маска IV-99
 Маски IV-104
 Маски комедии дель арте III-118
 Массовая сцена III-122
Массовка — см.: Массовая сцена
Машинерия сцены — см.: Сцена
 Мейнингенство I-134
 Мелодекламация
Мелодика речи — см.: Голосоведение
 Мелодрама I-135
Менестрель — см.: Средневековый театр; Гистрион
Мензингеры — см.: Средневековый театр; Гистрион
Мертвый театр — см.: Традиционный театр
 Метатеатр II-109
Метафизика театра — см.: Философия театра
 Метафора театральная
 Метод физических действий III-124
 Мещанская драма
 Мизансцена
 Мим III-125
 Мимесис (Мимезис) III-126
 Миметизм I-140
 Мимика IV-106
Мимическая игра — см.: Немая игра
 Мимодрама II-109
 Миракль I-141
 Мистерия III-129
Мифодрама — см.: Психодрама
Мифос — см.: Фабула
 Модерн III-131
 Модернистская драма
 Молчание III-134
 Монодрама II-112
 Монолог IV-109
 Моноспектакль I-143
 Монтаж III-135
 Монтаж аттракционов I-143
 Монтировка III-139
 Монтировочная репетиция — см.: Монтировка; Репетиционный процесс
Моралите — см.: Средневековый театр
 Музыкальная драма III-141
 Музыкально-синтетическая концепция театра IV-111
 Музыкальные номера — см.: Джига; Дивертисмент; Зонг; Интермедия; Куплет
 Музыкальный реализм III-145
 Музыка спектакля III-144
 Мьяльная опера III-147
 Мюзикл III-148
 Мюзик-холл
 Надтекст II-116
 Нажим
 Наигрыш II-117
 Наперсник / Наперсница II-118
 Направления режиссерские I-147
 Напряжение драматическое
Народная сцена — см.: Массовая сцена
 Народный театр III-151
 Настроение
 Натуралистический театр
 Находка II-120
Неаристотелевский театр — см.: Эпический театр, Вживание Неврастеник

«Неживой» театр II-121
Незаинтересованный театр
Неизвестный
Немая игра
Немая сцена — см.: Немая игра;
Картина сценическая
Неоклассицизм
Неопределенная предметность
Неореализм
Неоромантизм III-155
Неподвижный театр I-149
Неприкаянный
Но — см.: Театр Но
Новая аттическая комедия
«Новая волна»
Новая драма II-122
Номер — см.: Антре; Реприза

«Обезьянство» — см.: Протей-
ство
Обозрение — см.: Ревю (Обо-
зрение)
Образ спектакля I-151
Образ сценический I-153
Обращение актера к публике
III-160
Обрядовый театр II-125
Обстановка I-157
Общение сценическое III-160
Объект внимания I-159
Обыгрывание III-162
Обэриутов театр III-162
«Обязательные сцены» —
см.: Ожидание
«Оголенный» актер II-126
Огюст — см.: Паяц
Одежда сцены — см.: Монти-
ровка
Ожидание
Означаемое / Означающее
в театре

Опекун — см.: Благородный
отец / Благородная мать; Коми-
ческий отец; Наперсник / На-
персница; Панталоне
Опорные точки I-159
Органика — см.: Органичность
Органичность III-165
Оркестровая яма — см.: Теат-
ральное здание
Орхестра — IV-117
Остранение IV-119
Отношение актера к образу III-
165
Отношение сцена / зал
Отсебятина I-160
Оформление сценическое I-162
Оценка I-163
Очуждение — см.: Остранение
Ощущение целого III-168

Павильон I-164
Падуга
Паллиата
Панический театр II-128
Панпсихизм
Панпсихический театр IV-122
Панталоне
Пантомима III-171
Пантомимическая игра II-129
Парад актеров II-131
Парадоксальная композиция —
см.: Бурлеск
Паратеатр
Партитура спектакля
Партнер сценический I-166
Паспорт спектакля — см.:
Партитура спектакля; Репетици-
онный процесс
Пастораль II-133
Патос — см.: Пафос
Пауза драматическая III-173

- Пафос III-174
 Паяц
Пекинская опера — см.: Музыкальная драма; Восточный театр
 Первый актер — см.: Премьер / Примадонна
 Первый сюжет — см.: Премьер / Примадонна
 Перевоплощение III-175
 Передвижной театр I-167
 Переживание III-177
 Переключение I-168
 Перипетия
 Персонаж
 Перфоманс II-135
 Планировочные места
 Пластика актерская III-178
 Пластический театр IV-125
 Пластическое в театральном искусстве
Плейбек (play-back) — см.: Психодрама
 Площадной театр
Поворотный круг — см.: Сцена «Подводное течение» II-136
 Подмостки
Подражание — см.: Мимесис
 Подтекст I-169
 Показ I-172
Полилог — см.: Диалог
 Политический театр — см.: Агитационный театр; Актуальный театр
 Полишинель
Полулитургическая драма — см.: Литургическая драма
Помощник режиссера — см.: Репетиционный процесс
Помреж — см.: Помощник режиссера
 Постановка
Постановочная группа — см.: Постановка
Постановочные эффекты — см.: Эффекты сценические
 Постановщик
 Постдраматический театр
 Постмодернизм театральный II-138
 Пост-театр
 Посыл II-140
 Поэтика театральная
 Поэтический театр III-180
 Правдоподобие IV-128
 Правило трех единств — см.: Единство места, времени, действия
 Предлагаемые обстоятельства III-183
 Предмет в театре
 Предмет театра
 Предметность I-173
 Предощущение целого — см.: Целостность спектакля
 Представление театральное
 Пред-театр — см.: До-театр;
 Обрядовый театр
 Предыгра II-140
 Премьер / Примадонна
 Препятствие
 Прибор для игры актера I-175
 Приватный театр — см.: Камерный театр
 Придворный театр II-142
 Приемы режиссерские / постановочные
 Приемы сценического исполнения I-177
 Примитивизм в театре
 Природа чувств II-143
 Приспособление II-144
 Присутствие

Притча театральная
Прогон — см.: Репетиционный процесс
Программка
«Проект» — см.: Сверхзадача
Произдежда I-178
«Прозрачного актера» теория
Производственное искусство III-184
Проказник / Проказница
Прокат театральный
Пролетарский театр — см.: Агитационный театр
Пролог IV-135
Просцениум см.: Античный театр; Просцениум; Сцена
Простак
Пространственно-временная структура спектакля — см.: Хронотоп сценический
Пространство спектакля
Пространство сценическое
Просцениум I-180
Протагонист III-187
Про-театр — см.: Обрядовый театр
Протейство
Проходная роль
Психодрама III-188
Психологический жест I-182
Психологический театр III-190
Психология театральная
Психотехника I-184
Психофизическое состояние II-145
Публика
Публицистический театр IV-137
Публичное одиночество актера I-185
Пульчинелла
Пьеро IV-140
Пьеса III-191

Пьеса-дискуссия
Радиоспектакль — см.: Радио-театр
Радиотеатр II-147
Разводка II-148
Развязка
Разомкнутые структуры
Разряжение ожидания — см.: Ожидание
Рампа II-149
Рассказчик II-151
Реактивность III-193
Реализм — см.: Реалистический театр
Реализованная метафора IV-145
Реалистический театр
Ревю (обозрение) III-193
Режиссер
Режиссер-драматург
Режиссерская партитура — см.: Партитура спектакля
Режиссерский пульт
Режиссерский театр
Режиссерский экземпляр пьесы — см.: Постановочный процесс
Режиссерское решение спектакля — см.: Режиссура
Режиссура
Резонер I-187
Реквизит I-189
Реконструкция спектакля III-196
Рельефная сцена — см.: Барельефная сцена
Ремарка III-187
Ремейк III-199
Ренессансный театр — см.: Театр эпохи Возрождения
Репертуар III-201
Репертуарный театр III-202
Репетиционный процесс
Репетиция III-204

- Реплика II-153
 Реприза II-154
Ретроспективная драма — см.: Пьеса-дискуссия
 Ретроспекция III-206
 Референт в системе театра
 Рефлекторная возбудимость III-207
 Рецензия театральная III-208
Решение спектакля — см.: Режиссура
Решение режиссерское — см.: Режиссура
 Режиссура
Римейк — см.: Ремейк
 Рисунок сценический I-190
 Ритм IV-147
 Ритуал III-211
Рококо в театре — см.: Мари-водаж
 Рок-опера II-155
 Роль III-212
 Романтизм III-214
 Романтическая ирония в театре
 Романтический театр III-219
 Рыжий клоун

 Салонная пьеса
 Самовыражение III-223
 Самодеятельный театр — см.: Любительский театр
 Саморежиссура роли III-224
 Самочувствие сценическое III-225
 Сбор
 Сверхзадача III-226
 Сверхличные переживания — см.: Внеличичные переживания
 Сверхмарионетка II-158
 Свет в театре
Световая партитура — см.: Партитура спектакля; Свет в театре

 Священный театр II-159
 Сегмент действия
 Семиотика и семиология театра I-193
 Символ III-228
Символизм в театре — см.: Символистский театр
Символистская драма — см.: Символистский театр
 Символистский театр II-159
 Символ-тип I-197
 Симпозиум — см.: Пьеса-дискуссия
 Симультанность оформления
 Симфонизм театральный
 Синкретизм в театре
 Синтетический актер III-230
 Синтетический спектакль
 Синтетический тип сценического образа IV-150
 Система Станиславского I-198
 Скапен I-200
 Скарамуш I-201
 Сквозное действие I-203
Скена — см.: Античный театр; Сцена
Скоморох — см.: Гистрион III-54; Народный театр; Импровизация
 Скetch II-164
 Слезная (сентиментальная) комедия» IV-152
Слово — см.: Вербальное / невербальное
Словопроизношение — см.: Голосоведение; Фразировка
Слуги просцениума — см.: Дзанны
Смыкание — см.: Замыкание II-83
 Соборное действо
 Соборный театр III-231

- Событие
 Современный танец IV-154
Содействующий — см.: Статист II-167
 Сопереживание
 Состав
 Сострадание и страх III-234
 Социальная маска III-235
Социодрама — см.: Психодрама
 Социология театра I-204
 Спектакль
Спектакль в «сукнах» — см.: «Сукна»
 Спектакль-диспут
Спектакль-митинг — см.: Агитационный театр
 Спонтанный театр
 Способы организации действия
 Среда сценическая
 Средневековый театр
 Станок сценический II-164
 Статист II-167
Статичный театр — см.: Неподвижный театр
 Стилизация
 Стиль
 Стихдействие
 Стихомифия III-239
Страх и сострадание — см.: Сострадание и страх
 Структура спектакля I-206
 Студия I-207
 Субретка II-169
 «Сукна» II-171
 Суфлер II-173
 Сцена
Сцена на сцене — см.: Театр в театре
 Сцена-арена II-174
 Сцена сегментно-глобусная II-175
 Сцена-коробка I-211
 Сценарий I-212
Сцендвижение — см.: Движение сценическое
 Сценическая история пьесы / драматурга I-213
 Сценическая речь
Сценическая площадка — см.: Игровая площадка
 Сценические функции актера III-240
Сценический дизайн — см.: Оформление сценическое, Сценография
 Сценичность I-214
Сценка — см.: Антре; Реприза
Сценоведение — см.: Театроведение
 Сценография
 Считка II-176
 Сюжет
 Сюрреализм III-241
 Танец
 Танец модерн IV-159
 Танцсимфония
 Тарталья
 Творческие чувства III-246
 Творческий театр
 Театр
Театр абсурда — см.: Абсурдизм
 Театр в театре
 «Театр для себя» II-177
 Театр единомышленников
 Театр истоков
 Театр малых форм
Театр миниатюр — см.: Театр малых форм
 Театр настроения II-178
 Театр Но
 Театр одного актера
 Театр переживания

Театр представления III-248
 Театр прямых жизненный соот-
 ветствий III-249
 Театр синтезов I-217
Театр Средних веков — см.:
 Средневековый театр
 Театр типов II-179
Театр улиц — см.: Уличный
 театр
 Театр факта
 Театр эпохи Возрождения
 Театр-арена — см.: Игровая
 площадка; Сцена-арена
 Театр-лаборатория I-218
Театр-парламент — см.: Аги-
 тационный театр; Пьеса-дис-
 куссия
Театр-студия — см.: Студия
Театр-трибуна — см.: Агита-
 ционный театр
Театр-храм — см.: Соборный
 театр
 Театр эмоционально насыщен-
 ных форм
 Театрализация жизни II-180
 Театрализация театра
Театральная критика — см.:
 Театроведение; Рецензия теа-
 тральная
 Театральность
 Театральный процесс
 Театроведение I-221
 Театроκραтия I-227
Театрология — см.: Театрове-
 дение; Семиотика и семиология
 театра
 Текст театральный III-250
 Текст сценический
Теларии — см.: Сцена
 Телевизионный театр
Темперамент «от сущности» —
 см.: Волнение «от сущности»

Темперамент сценический III-
 255
 Темпо-ритм II-181
Теория театра — см.: Teatro-
 ведение
*Техника психического проникно-
 вения* — см.: Психотехника
 Типаж I-228
 Типология актеров
 Тирада I-229
 Тон
Торжественный театр — см.:
 Академизм; Традиционный те-
 атр
 Тотальный театр III-256
 «Точки» режиссерские
 Травести IV-162
Травестия — см.: Травести
 Трагедия
Трагедия рока — см.: Романти-
 ческий театр
 Трагик
 Трагикомедия — см.: Комедия
 III-95
 Трагикомическое III-258
 Трагическая геометрия
 Трагический герой
 Трагическое III-259
 Трагическое повседневное
 Традиции сценического испол-
 нения
 Традиционализм II-182
 Традиционный театр II-185
Трактовка режиссерская —
 см.: Решение режиссерское
 Трансформация
 Тренинг актерский II-186
Три единства — см.: Единство
 места, времени и действия
Трубадуры — см.: Средневеко-
 вый театр, Гистрион
 Труппа II-189

Труффальдино IV-164

Трюк I-230

Трюм — см.: Сцена

Узнаваемость

Узнавание

Указания сценические —

см.: Афиша; Ремарка

Уличный театр II-191

Условность сценическая

Условный театр III-263

Утрировка — см.: Аффектация;

Нажим; Наигрыш

Ученый театр

Фабула

Фактура актерская — см.:

Данные актера

Фанфарон — см.: Капитан

Фарс I-233

Фарсёр — см.: Фарс

Фастнахтшпиль IV-169

Фат I-236

Феерия III-269

Фестиваль театральный

Фигляр — см.: Средневековый

театр, Гистрион

Фигурант — см.: Статист II-167

Философия театра

Фланёр — см.: Бонвиван; Не-

прикаянный

Фольклорный театр II-194

Фон

Форсировка — см.: Наигрыш

Фразировка

Футуризм. *Футуристический*

театр III-270

Характер

Характерная роль

Характерность III-274

Характерный актер III-275

Хвастливый воин IV-171

Хор

Хореографическая драма

Хореографическая миниатюра

«Хорошо сделанная пьеса» III-

277

Хронотоп сценический

Художник-постановщик

Хэппенинг II-197

Цани — см.: Дзанни

Цветочная тропа II-199

Целеустановка — см.: Сверх-

задача

Целостность спектакля

Циркизация театра III-279

Цитирование I-239

Черная комедия — см.: Комедия

Четвертая стена I-241

Чистая перемена II-200

Читка III-282

Чтец — см.: Рассказчик

Чувственный атлетизм III-283

Школы актерские — см.: Типо-

логия актеров

Школы театроведения — см.:

Театроведение

Шекспировский театр

Школьный театр IV-176

Шпильман — см.: Средневеко-

вый театр, Гистрион

Штампы актерские

Шут

Шутки, свойственные театру

— см.: Лацци

Эвритмия II-202

Эвфония — см.: Голосоведение

Экзистенциализм в театре II-204

Эккиклема IV-178
Экспериментальный театр —
см.: Авангардизм; Студия;
Театр-лаборатория I-218
Экспозиция III-285
Экспрессионизм III-287
Экспрессионистский театр —
см.: Экспрессионизм
Экспрессия
Экстатическое
Экстраваганца
Эксцентризм I-243
Элементы спектакля I-247
Эмоциональная память —
см.: Аффективная память

Эмоциональный жест
Энергия
Эпизод III-292
Эпизодическая роль
Эпический театр I-248
Этос — см.: Характер
Этюд III-294
Этюдный метод III-294
Эффекты сценические

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

Приложение:

Термины Восточного театра:

Японский театр

Вака-оннагата — амплуа театра кабуки

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

Куромбо — прислужник на сцене, «слуга просцениума»

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

Мономанэ — традиционное искусство подражания голосам и звукам животных и птиц

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

Онна-кабуки женское кабуки — все роли исполняются женщинами

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

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

Ханамити (ханамици) — платформа со сцены в центр зрительного зала, дающая актерам возможность эффектных выходов и уходов. см.: Цветочная тропа П-199

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

Китайский традиционный театр:

Существует пять постоянных амплуа:

1. Шэн — положительные мужские роли

Вэнь-шен – штатские

У-шен – военные

Лаошэн — старики

Сяошэн — молодые

2. Дань — женские роли

Лаодань — старухи

Сяодань — юные девушки

Чжэндань — положительные героини, чаще всего молодые, добродетельные

Гадань (хуадань) — служанки, непосредственные, смелые девушки

Даомадань — женщины-воины

Гуминдань (гуймэндань) — незамужние юные девушки из знатного дома

Циньи — положительные замужние женщины

Удань — собственно героини

3. Цзин или Дахуалянь — мужские характерные роли, положительные и отрицательные
4. Чоу — комические роли (мужские и женские). К ним относятся добрые, комические персонажи или хитрые, коварные, но глупые злодеи
5. Мо — второстепенные роли

А

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ТИП СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Образ, строение которого определяют причинно-следственные связи. Так может быть построен и частный сценический образ, и образ спектакля в целом.

Термин предложил П. П. Громов, в новейшей теории театра его использует Ю. М. Барбой.

А. т. с. о. свойственно создавать художникам, которые, по природе своего творческого мышления, склонны анализировать явления, обнаруживая причинно-следственную связь как между составляющими их частями, так и между самими явлениями.

Такой тип образа используется в разных видах искусства. В частности, он характерен, по мысли Громова, для реализма в русской литературе, в том числе — в классическом русском романе, например, у Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова. Писатели создавали образ героя, расщепляя внутренний мир человека на множество постоянно меняющихся душевных оттенков, на основе которых формировался развивающийся характер. В драматургии, например, у А. К. Толстого в пьесе «Царь Федор Иоаннович» подобным способом был создан характер главного героя.

Преемственную связь с этой школой в литературе обнаруживает метод раннего МХТ. По мнению П. А. Маркова, учение Станиславского годится именно актеру, «анализирующему душевный мир героя». В качестве яркого примера такого подхода Громов указал на роль Федора в исполнении И. М. Москвина в спектакле «Царь Федор Иоаннович» (МХТ, 1898).

По словам Громова, актер творит такой образ через анализ, разлагая его на составляющие изменчивые черты, и создает героя с подвижным внутренним миром, со становящимся во времени характером. Он показывает персонаж в динамике его настроений, душевных порывов и чувств — во множестве их оттенков. Именно изменение на глазах у зрителя является существенной отличительной особенностью такого действующего лица.

Становление и изменение характера сценического героя обусловлено его участием в конфликте, либо социальном, в процес-

се борьбы героя с другими персонажами или группами персонажей, либо внутреннем, когда герой изменяется в ходе выбора между борющимися в нем идеями, чувствами, или чувством и разумом. Поэтому в любых трансформациях действующего лица, от переходов в настроениях до изменения его человеческих качеств, прослеживается причинно-следственная логика.

Аналитически может быть построен не только образ сценического персонажа, но и *композиция* спектакля. В аналитической композиции каждая ее составляющая вытекает из предыдущей и обуславливает следующую часть.

А. т. с. о. присущ театру режиссера, названного Марковым режиссером-повествователем.

Таков, например, театр Станиславского, с его, по утверждению Громова, аналитической разработкой методов оправдания как единичного образа, так и целостности спектакля, то есть построением сценического целого и его части на основе принципа причины и следствия.

О. Н. Мальцева

Литература:

Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008. С. 87, 119–134; *Громов П. П.* Ансамбль и стиль спектакля // *Громов*. С. 125–136; *Громов П. П.* Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // *Громов*. С. 38–41, 90, 93; *Марков П. А.* Новейшие театральные течения // *Марков*. Т. 1. С. 272; *Марков П. А.* Письмо о Мейерхольде: (К 60-летию со дня рождения и 35-летию сценической деятельности) // *Марков*. Т. 2. С. 66.

См. также:

Синтетический тип сценического образа, Образ сценический (I), *Поэтический театр*, *Синтетический спектакль*, Структура спектакля, *Театр прямых жизненных соответствий*.

АНТАГОНИСТ

От греч. Antagōnistēs — противник в состязании

Англ.: antagonist

Фр.: antagoniste

Нем.: der Antagonist, der Gegenspieler

I. Противник главного *героя пьесы*.

А. возник в древнегреческой *трагедии*, после того как в VI в. до н. э. сначала Феспид вывел из *хора* одного *актера (протагониста)*, исполнявшего *роль* главного героя), затем Эсхил ввел второго исполнителя (девторагониста), которому и доставалась роль **А.** Позже Софоклом был введен и третий актер — триагонист.

Противостояние протагониста и **А.** часто является основой внешнего драматического *конфликта*, в случае же внутреннего конфликта герой становится **А.** по отношению к самому себе, как это происходит с Гамлетом. Для мировой *драматургии* как нового времени, так и XX–XXI вв., свойственно переплетение в одной пьесе внутреннего и внешнего конфликтов.

Характер столкновения антагонистов меняется с течением веков. На отличие **А.** в древнегреческой трагедии и пьесах Шекспира обращал внимание Б. О. Костелянец, сопоставляя пару Антигона — Креонт в «Антигоне» Софокла с парой Гамлет — Клавдий у Шекспира и подчеркивая, что на поэтапно обостряющемся противостоянии Антигоны и Креонта строится вся трагедия, в то время как конфликт Гамлета и Клавдия — лишь исходная точка, их можно назвать антагонистами только формально, *действие* не замыкается на их противостоянии. В подобной усложненной структуре *пьесы* Костелянец видел общее свойство для всей драматургии нового времени, когда ищущим героям противопоставлены персонажи, твердо знающие, что им делать (Катерина и Кабаниха в «Грозе» А. Н. Островского; Ольга, Маша, Ирина и Наташа в «Трех сестрах» А. П. Чехова).

П. Павис в широком смысле определяет «антагонистический характер театрального универсума — одним из основных принципов драматической формы».

II. Любые, состоящие в оппозиции, театральные явления.

С возникновением *театроведения* термин расширил свое значение. От противопоставления персонажей (Отелло и Яго, Гамлет и Клавдий, Чацкий и Молчалин) и актеров (И. Клерон и М. Дюмениль, П. С. Мочалов и В. А. Каратыгин, Л. Девриент и К. Зейдельман), термин перешел на драматургов (К. Гольдони и К. Гоцци), режиссеров, приверженцев противоположных методов (К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд, В. Э. Мейерхольд и А. Я. Таиров), на театральные системы (система Станиславского и *эпический театр* Б. Брехта) и коллективы (МХАТ и ТИМ).

Сейчас под **А.** понимается, как правило, оппонент, антипод — сущностный, творческий.

С. А. Филиппова

Литература:

Павис. С. 41; Антагонист // Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий / авт.-сост. А. Савина. СПб., 2010. С. 20; Шталь И. Антагонист // СЛТ. С. 18; Говард Д., Даниэль Ф., Мабли Э. Протагонист, антагонист и конфликт. Внутренний конфликт // Говард Д., Даниэль Ф., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М., 2016. С. 33–34; Костелянец. С. 170, 202.

См. также:

Агон, Античный театр, Конфликт, Персонаж, Протагонист, Шекспировский театр.

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

Англ.: Ancient theatre

Фр.: Théâtre antique

Нем.: Antikes Theater

Античный — от лат. *antiqua* «древний»

1. *Театр* Древней Греции, Древнего Рима и эллинистических стран, культурное развитие которых обуславливалось влиянием греческого искусства.

Точное время возникновения **А. т.** неизвестно, о нем можно говорить предположительно. Сохранившиеся свидетельства о наиболее ранних театральных представлениях указывают на их связь с обрядовыми играми (относящимися к земледельческим циклам) и с именем бога Диониса (на протяжении всей известной истории театральные представления, проводимые в форме состязаний, устраивались только в дни дионисийских празднеств; кроме того, *зрелищу* всегда предшествовали жертвоприношения на алтаре бога плодородия). Культ Диониса получил развитие, предположительно, в VII–VI вв. до н. э.; соответственно, рождение **А. т.** увязывается с этим временем.

В исследовательской литературе существуют разные версии об истоках возникновения **А. т.** — в том числе и соединяющие его с религиозным культом, и, напротив, увязывающие его рождение с моментом отделения от религии. При всем многообразии вариантов, безусловной остается ритуально-обрядовая природа театра, восходящая к культовым песнопениям и пляскам. Так, Аристотель

считал, что *трагедия* произошла от зачинателя дифирамба в честь Диониса, а *комедия* — от зачинателя фаллических песен, т. е. от запевалы, вступающего в *диалог* с *хором*. Антиковед Ф. Ф. Зелинский утверждая, что **А. т.** имеет несколько истоков, и, называя в их числе элевсинские мистерии, заупокойные плачи, дионисийские хоры и сатирические представления, по сути, указывает на сакральный характер родословной сценического искусства. Современный исследователь О. В. Кулишова в научной литературе по истории античности видит две концепции происхождения театра: первая отдает преимущественную роль ритуалу (погребальные плачи, инициация, жертвоприношения); вторая — культу Диониса.

Ф. Ницше же, формулируя свою концепцию рождения трагедии, тоже возводит ее к имени бога плодородия. Истинным истоком трагедии немецкий философ называет дионисийский *хор*, поскольку именно хор первоначально был единственной реальностью в древнегреческом театре. А *орхестра* с происходящим на ней *действием* задумывалась как видение, которое и порождал хор посредством звуков, слова и символической пляски. Таким образом, из мифологической обрядности Древней Греции, а конкретнее, из аттических празднеств в честь бога Диониса и рождаются жанры трагедии, комедии и сатирической драмы.

С древнеримским же периодом связаны такие формы сценического искусства как сатура (представление бытового характера с музыкой, пением, *танцем* и диалогом), ателлана (импровизационный фарс в масках), пантомим (сольный или коллективный танец актеров в масках, исполнялся в сопровождении хора, «рассказывающего» *сюжет* из греческой мифологии) и мим (представление, включающее в себя слово, пение, музыку, танец, акробатические номера и большое число участников).

При всем многообразии жанров, сложившихся в античную эпоху, под формулой «**А. т.**», используемой в научной и не только научной литературе, чаще всего, подразумевается классический период Древней Греции, давший мировой культуре великие образцы трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида и комедии Аристофана. Именно V в. до н. э. получил признание величайшего этапа в истории культуры и, по сути, обрел статус вечного ориентира для эстетических систем самых разных времен. Прошедшие две с половиной тысячи лет показали, что практически каждая эпоха, так или иначе, обращалась к явлению **А. т.**, вступала с ним в диалог и имела свое толкование его феномена. В этом смысле процесс изучения/постижения **А. т.** можно считать продолжающимся в течение всей истории мировой культуры, начиная с Аристотеля и заканчивая современными исследователями.

Аристотель, осмысливая в IV в. до н. э. предшествующее столетие классического театра, вывел его общие принципы: жанровые, структурные, тематические. Он сделал акцент на философском характере трагедии, назвал ее высшей формой поэзии (*драмы*). Автор «Поэтики» установил сущность театра как подражание действию, оговорив при этом, что драма может обойтись без характеров, а без действия — не может (тем самым Аристотель определил действие как категорию, отличающую театр от других видов искусства — лирического или эпического). Понятия, введенные Аристотелем (*перипетия, узнавание, катарсис, страх, сострадание* и др.) оказались универсальными — они и сегодня, в XXI в., используются при изучении драмы и театра разных эпох.

Театральное искусство Древней Греции переживало эволюцию. В результате **А. т.**, представлявший собой в классический период *действие*, ставящее философские вопросы для постижения действительности и раскрытия ее сущности; в пору эллинизма превращается, по сути, в бытовую драму, основанную на частных семейных конфликтах. Т. е. от, условно говоря, бытийной трагедии V в. до н. э. (Эсхил, Софокл, Еврипид) **А. т.** поворачивает к бытовой комедии IV в. до н. э. (Филемон, Менандр). Этот вектор собственно, и указал путь развития мировой *драматургии* через римскую паллиату («комедию греческого плаща») в III–II вв. до н. э. к будущим драматическим жанрам на многие века вперед.

2. Драматургия и театр, основанные на античном мифе.

Аристотель, рассуждая о природе театрального представления, не разделял его на драматургическую и сценическую составляющие. Под термином «трагедия» он подразумевал некое цельное произведение, вмещающее в себя *фабулу*, слово, образы персонажей, музыку, сценическую обстановку и мысль.

Уже эпоха Ренессанса, нацеленная, в соответствии со своим именем, на возрождение античного мировоззрения, сознательно обращается к жанрам, утвердившимся в Древней Греции и Древнем Риме; строит театральные здания, повторяющие элементы **А. т.**, в частности, ряды *амфитеатра* и стилизованную оркестру в виде полукруга.

В Италии, считающей себя наследницей античной культуры, впервые после более чем тысячелетнего перерыва преподаватель римского университета Д. П. Лето, желая возродить древний театр, создает в 1460-е гг. сцену в своем доме и ставит с учениками пьесы Т. М. Плавта и П. Теренция на латинском языке. В 1470-е гг. появляются переводы древнеримских комедий, а начиная с 1480-х в герцогском дворце г. Феррары ставятся пьесы Плавта, Теренция и Л. А. Се-

неки уже на итальянском языке. Так идея возрождения **А. т.** находит свое претворение именно в драматургии, сценическое пространство и обстановка всех этих опытов никакого отношения к **А. т.** не имели.

Постановки античных пьес на родном языке способствовали рождению новой, ренессансной драматургии. В начале XVI в. возникает понятие «Ученый театр», означающее драматическое искусство, созданное по «правильным» античным образцам и включающее в себя три жанра: комедию, трагедию и *пастораль*. Два жанра из трех — комедия и трагедия (пастораль не имела драматического прототипа в античности) выстраивались с соблюдением древних традиций (например, использовался принцип перипетии). Первой ученой *пьесой* стала «Комедия о сундуке» («Шкапулка») (1508) Л. Ариосто, основанная на древнеримской паллиате Плавта и Теренция; а первой ученой трагедией считается «Софонисба» (1515) Дж. Дж. Триссинно, созданная по древнегреческому образцу — трагедиям Софокла и Еврипида.

Гуманистические тенденции, проявляющиеся в интересе к **А. т.**, характерны не только для ренессансной Италии, но для всей Европы и, прежде всего, Франции. В XVI в. здесь начинают распространяться античные произведения: появляются французские переводы трагедий Софокла и Еврипида, создаются и ставятся на сцене оригинальные пьесы на античные сюжеты (например, трагедия М. А. Мюре «Юлий Цезарь» была представлена в Гиенском коллеже г. Бордо в 1546 г.). Интерес к античности возникает и в Англии. Шекспир использует древнеримские сюжеты в трагедиях «Юлий Цезарь» (1599), «Кориолан» (1607), «Антоний и Клеопатра» (1608). А в комедии «Сон в летнюю ночь» (1595) он располагает мир античных Афин рядом с живым лесом, который символизирует природное начало, разрешающее любые противоречия и восстанавливающее гармонию.

В историю культуры XVII век вошел под названием «классицистский» — формула, отсылающая к **А. т.**, как некоему образцу для подражания, и одновременно подчеркивающая различие между собственно классическими произведениями древних авторов и теми, что созданы в новую эпоху (термин «*классицизм*» был введен в XIX в.).

Вся классицистская эстетика основывалась на том понимании античности, которое бытовало в эпоху Ренессанса. В частности, принцип *трех единств* считался требованием всего **А. т.** и потому был провозглашен сначала итальянскими гуманистами в XVI в., а затем и французскими в XVII, как обязательный закон для драматургии. Хотя Аристотель в своей «Поэтике» настаивал лишь на одном единстве — действия, о единстве времени говорил, как о часто

встречающемся обстоятельстве, а о единстве места вообще не упоминал. Ошибка гуманистов связана с тем, что греческий язык был в то время мало кому известен, латинский же имел широкое распространение. Потому представление об А. т. в целом основывалось на трагедиях римского драматурга I в. н. э. Сенеки, действительно соблюдающего все три единства. Именно в соответствии со своими представлениями об А. т., Французская Академия в XVII в. и разрабатывает систему нормативного искусства с «чистыми» жанрами («высокой» трагедией и «низкой» комедией, черты которых нельзя соединять в одном произведении), требованиями трех «единств», конфликтом долга и чувства.

Следуя традиции А. т., драматурги-классицисты в качестве сюжетной основы используют древнегреческую мифологию. Например, в трагедиях «Фиваида, или Братья-враги» (1664), «Андромаха» (1667), «Ифигения в Авлиде» (1674), «Федра» (1677) Ж. Расин ориентируется на разработку этих мифов у Еврипида — в его «Финикиянок» (ок. 408 г. до н. э.), «Андромахе» (ок. 425 г. до н. э.), «Ифигении в Авлиде» (407 г. до н. э.) и «Ипполите увенчанном» (428 г. до н. э.), соответственно. Безусловно, в работе над своими пьесами Расин учитывал и трагедии Сенеки, также построенные на древнегреческих мифах (например, можно говорить о влиянии «Финикиянок» и «Федры» римского драматурга на соответствующие произведения французского).

К сюжетам из античной мифологии обращаются и просветительские классицисты: Вольтер («Эдип», 1718, «Брут», 1730, «Цезарь», 1735, «Орест», 1750); И. Ф. Гете («Ифигения в Тавриде», 1787); В. Альфьери («Полиник», «Агамемнон», «Орест», «Антигона» — все 1775–1776). Собственно, в эпоху Просвещения и появляется термин «античный» (для обозначения древнего искусства).

Древнегреческая мифология привлекала и романтиков, она давала возможность выразить характерный для романтизма конфликт исключительной личности и мира. Среди «античных» произведений романтиков: «Ниобея» (1790) Л. И. Тика, «Смерть Эмпедокла» (1797–1800) И. Х. Ф. Гельдерлина, «Ион» (1803) А. В. Шлегеля, (1806) «Амфитрион» и «Пентесилея» (1808) Г. фон Клейста, «Освобожденный Прометей» (1819) и «Царь Эдип» (1820) П. Б. Шелли. Кроме того, Тик как режиссер ставит «Антигону» (1841) и «Эдипа в Колоне» (1845) Софокла, «Медео» (1843) и «Ипполита» Еврипида (1845) — для первых двух постановок он использует потсдамский дворец, где театральный зал имел форму амфитеатра, подобную античной.

Внутри общеевропейского романтического движения наиболее восприимчивыми к наследию античности оказались немецкие дра-

матурги. И именно в их творчестве можно увидеть посыл к переосмыслению А. т., случившемуся через несколько десятилетий в философии Ницше.

В трактате «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» (1871) немецкий философ дает новое понимание А. т., определяя его как борьбу двух начал, названных именами древнегреческих божеств — *дионисийского* (стихийного, экстатического) и *аполлоновского* (формообразующего, разумного). По мнению Ницше, именно А. т. выполнял истинное предназначение искусства, заключающееся не в изображении действительности, а в ее преодолении. Эстетикой философа, провозгласившего «трагический» А. т. единственным художественным явлением, несущим «метафизическое утешение», во многом определен облик эпохи рубежа XIX–XX вв.

Под воздействием ницшевской театральной философии на рубеже веков рождаются разнообразные концепции искусства будущего (А. Белого, Р. Штайнера, В. И. Иванова), и все они, так или иначе, обращены к опыту А. т. В это же время возникает целая волна драматургических произведений, основанных на древних мифах: Б. Шоу («Цезарь и Клеопатра», 1898); И. Ф. Анненского («Меланиппа-философ», 1901, «Царь Иксион», 1902, «Лаодамия», 1906, «Фамира-кифарэд», 1906), Г. фон Гофмансталя («Электра», 1904, «Эдип и сфинкс», 1906, «Царь Эдип», 1910); Ф. Сологуба («Дар мудрых пчел», 1906), В. И. Иванова («Тантал», 1905, «Прометей», 1919), В. Я. Брюсова («Протесилай умерший», 1911), В. Газенклевера («Антигона», 1917), М. И. Цветаевой («Ариадна», 1924, «Федра», 1927). К мифологическим сюжетам обращаются режиссеры-реформаторы: М. Рейнхардт («Электра», 1903, «Лисистрата», 1908, «Царь Эдип», 1910, «Орестея», 1919); В. Э. Мейерхольд (опера Р. Штрауса «Электра», 1913); А. Я. Таиров («Фамира Кифаред», 1916, «Федра», 1922, «Антигона», 1927).

В 1920-е гг. в мировой драматургии, основанной на античном материале, происходит поворот в сторону модернизации мифа. Эта тенденция получает развитие в последующие десятилетия XX столетия. В этом смысле замечание исследователя В. И. Максимова о том, что античные сюжеты используются в XX в. именно для их неизбежного сравнения, можно воспринимать как констатацию принципиально нового отношения к древней мифологии. В качестве примеров подобной модернизации античных сюжетов в драматургии XX в. можно назвать пьесы Ж. Кокто: «Антигона» (1922), «Царь Эдип» (1937); Ж. Жироду: «Амфитрион 38» (1929), «Троянской войны не будет» (1935), «Электра» (1937), Ю. Г. О'Нила «Траур — участь Электры» (1931); Г. Гауптмана «Атриды», тетралогия

гия (1941–1945); Ж.-П. Сартра: «Мухи» (1943), «Троянки» (1968); Ж. Ануя: «Эвридика» (1941), «Медея» (1948); Х. Мюллера: «Филоктет» (1964), «Геракл-5» (1964).

Театр XX–XXI вв. активно обращается к древнегреческой драматургии. Так, Ю. П. Любимов поставил целый ряд «античных» спектаклей: «Медею» Еврипида (1995), «Электру» (1992) и «Антигону» Софокла (2006) — в Театре на Таганке; «Медею» Еврипида (1995) — в афинском Театре Мегаро; фрагменты из «Птиц» Аристофана (1995) — на Театральном фестивале в Дельфах. Немецкий режиссер П. Штайн на сцене Театра Российской армии осуществил постановку «Орестей» Эсхила (1994). А греческий режиссер Т. Герзопулос выпустил десятки спектаклей, основанных на античной трагедии (среди них: «Антигона» Софокла (1994) — в театре г. Виценца «Олимпико», «Вакханки» Еврипида (2001) — в Дюссельдорфском театре; «Филоктет» Софокла (2003) — в Театральной академии Берлина, «Царь Эдип» Софокла (2006) — в Александринском театре; «Антигона» Софокла (2011) — в Центральной театральной академии Пекина; «Вакханки» Еврипида (2014) — в московском «Электро-театре Станиславский»).

Д. Д. Кумукова

Литература:

ТЭ. Т. I. Стб. 231; Анненский И. Ф. История античной драмы: Курс лекций. СПб., 2003; Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 39–138; Белый А. Формы искусства // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 90–105; Боннар А. Греческая цивилизация. В 2 т. Ростов-на Дону, 1994; Варнеке Б. В. История античного театра. М.; Л., 1940; Вольский А. Л. Фридрих Гёльдерлин и творчество европейского мифа // Вопросы философии. 2016. № 6. С. 77–86; Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995; Гете И. В. Античное и современное // Гете И. В. Собрание сочинений в 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 233–240; Головня В. В. История античного театра. М., 1972; Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. В 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 73–89; Каллистов Д. П. Античный театр. М., 1970; Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / пер. с немецкого. М., 2007. С. 50–245; Козлинский В. И., Фрезе Э. П. Художник и театр. М., 1975. С. 8–21; Костелянец Б. О. Драма и действие. Лекция по теории драмы. М., 2007. С. 43–70, 131–155, 324–366; Кулишова О. В. Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э. СПб., 2014; Лосев А. Ф. О мироощущении Эсхила // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. М., 1995. С. 781–880; Максимов В. И. Модернистские концепции

театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учебное пособие. СПб., 2014. С. 137–160, 170–171, 251–256; *Молодцова М. М.* Римская Академия Помпония: театральные мечтания и сценические опыты // Театрон. 2012. № 1 (9). С. 16–24; *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и песимизм // Ницше Ф. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 2012. С. 9–143; *Пиотровский А. И.* Античный театр // Очерки по истории европейского театра. 1923. С. 17–54; *Топоров В. Н.* Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках) // Текст: семиотика и структура. М., 1983. С. 95–118; *Тронский И. М.* История античной литературы. М., 1983; *Трубецкой С. Н.* Метафизика в Древней Греции. М., 2003; *Трубочкин Д. В.* Древнегреческий театр. М., 2016; *Ashby C.* Classical Greek Theatre. New Views of an Old Subject. Iowa City, 1999; *Dörpfeld W., Reisch E.* Das griechische Theatre. Athen, 1896; *Rabinowitz N. S.* Greek Tragedy. Oxford, 2008; *Rehm R.* The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy. Princeton, 2002; *Riedel V.* Antikerezeption in der deutschen Literatur. Vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart; Weimar, 2000; The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies / Ed. by P. Wilson. Oxford, 2007.

См. также:

Аполлонийское и дионисийское, Гистрион, Дионисово действо, Единство места, времени, действия, Катарсис, Классицизм, Комедия, Конфликт, Маска, Орхестра, Перипетия, Стихомифия, Страх и сострадание, Сцена, Трагедия, Трагическое, Узнавание, Хвастливый воин, Хор, Эккиклема.

АНТРАКТ

От фр. *entre* — между и *acte* — действие

Фр.: *Entracte*

Англ.: *Interval intermission*

Нем.: *die Pause*

1. Перерыв между действиями спектакля, эстрадного концерта, циркового представления.

А. в современном театре обозначается опусканием занавеса, затемнением сцены, освещением зрительного зала, либо другими способами (музыкой, кинопроекцией, анонсом). Во время **А.** происходит перемена декораций, смена костюмов актеров. Игра актеров

приостановлена, но, как заметил французский писатель Ж. Мармонтель, «предполагается, что персонажи продолжают действовать в перерывах между актами».

Античный театр не знал А.: в промежутках между действиями трагедий и комедий на сцене оставался и пел *хор*. Без А. шли спектакли и во времена Шекспира (иногда между эпизодами звучала музыка). В европейском театре XVI в. в антрактах разыгрывались интермедии, играла музыка; в Италии во время оперных представлений в перерывах исполнялись танцевальные номера. Считается, что термин А. появился в конце XVII в.

А. сохраняется как необходимая часть, входящая в общую картину спектакля. Как писал Д. Дидро, «у антракта несколько оправданий». Кроме производственной необходимости (перемена декораций), существуют несколько других функций А. — психологическая: отдых для актеров и зрителей, социальная: место встречи, общение, демонстрация нарядов. Социальную функцию А. обрел в *придворном театре* эпохи Ренессанса, а в XIX в. А. в фойе Гранд Опера и Комеди Франсез стали своеобразными ритуалами.

В 1960-е гг., когда появилась тенденция сокращать количество А., делать спектакли без А., на том основании, что А. снижает эффект непрерывности *действия*, защитником А. выступил *режиссер* ленинградского Театра комедии Н. П. Акимов. Отмену антрактов он назвал нарушением главной функции театра — социальной. У него была своя идея «театра на весь вечер», включая и А. с выставками, встречами, обсуждениями.

Современные режиссеры ищут свои пути к использованию А. не только по его прямому техническому назначению, но стремятся найти способ включить А., так или иначе, в структуру спектакля: переход из комнаты в комнату, перемена ракурсов — из большого зала на камерную сцену, игра отдельных картин спектакля в разных помещениях.

2. Музыкальная *пьеса*, являющаяся вступлением к одному из действий (кроме первого) музыкального или драматического спектакля. Музыкальные А. звучат в операх Н. А. Римского-Корсакова («Сказка о невидимом граде Китеже»), Ж. Бизе («Кармен»), Д. Д. Шостаковича («Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда»), в балетах «Спящая красавица». П. И. Чайковского и «Раймонда» А. К. Глазунова. Музыкальные А. исполняются обычно после перерыва, перед поднятием занавеса, а также как самостоятельные произведения в симфонических концертах.

В. М. Миронова

Литература:

Павис. С. 42–43; ТЭ. Т. I. Стб. 235–236; *Абызова Л. И.* Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. Глоссарий. СПб., 2015. С. 13–14; *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 1. Л., 1978. С. 119–120; *Богуславский А.* Антракт // СЛТ. С. 20; *Дидро Д.* О драматической литературе // *Дидро Д.* Избранные произведения. М.; Л., 1951. С. 210–211; *Прохоров Е. И.* Интермедия // ЛЭТиП, 2001. Стб. 305; *Чернышев А.* Интермедия // СЛТ. С. 107–108.

См. также:

Акт, Действие, Интермедия, Композиция спектакля, Пространство спектакля, Хор, Эпизод, Явление.

АНТРЕ

От фр. *entree* — вход, вступление, выход на сцену

Англ.: *entrance*

Нем.: *Das Entrée*

1. В средневековой Европе **А.** — торжественный выход персонажей в масках и причудливых костюмах в пиршественных залах дворца или замка, сопровождавшийся пением, музыкой и танцами.

2. В оперно-балетных постановках XVII–XVIII вв. — выход одной или нескольких групп танцовщиков на сцену.

А., имевшие характер ритмизованной пантомимы, представляли часть оперно-балетной постановки. Количество **А.** подчас исчислялись в спектакле десятками. Одна из популярных во Франции форм балетного спектакля того времени получила название «балет а l'entrees», т. е. составленный, как дивертисмент, из отдельных выходов танцовщиков.

3. В балете XIX–XX вв. **А.** — это первая часть развернутых классических танцевальных форм, от *pas de deux* до *grand pas* и *pas d' action*.

В классических балетах **А.** играет роль экспозиции: задает тон и вводит в атмосферу действия (картина «Тени» в «Баядерке», *Grand pas* из «Пахиты», «Дон Кихота»), дает экспозицию характера героинь в первых вариациях Авроры в «Спящей красавице», Раймонды в одноименном балете, Китри в «Дон Кихоте».

4. Клоунский номер в цирке: комическая разговорная, пародийная, пантомимическая, на злобу дня сценка, исполняемая Рыжим клоуном в паре с Белым, позже — и целой клоунской группой или одним клоуном.

Как цирковой термин, **А.** утвердился в 80-е гг. XIX в.

В. М. Миронова

Литература:

ТЭ. Т. I. Стб. 236–237; *Гвоздев А. А.* Оперно-балетные постановки во Франции XVI–XVII вв. // Очерки по истории европейского театра. Пг., 1923. С. 206–208; Балет. Энциклопедия. М., 1981. С. 26–27; Цирк. Маленькая энциклопедия. М., 1973. С. 39–40.

См. также:

Белый клоун, Дивертисмент, Интермедия, Маска, Пантомима, Реприза, Сценка, Танец, Шут, Экспозиция.

АРЛЕКИН

От итал. Arlecchino

Англ.: Harlequin

Фр.: Arlequin

1. Маска дзанни в комедии дель арте итало-французского происхождения, входила в венецианский (северный) квартет постоянных масок наряду с Панталоне, Доктором и Бригеллой.

А. появляется в конце XVI в. как маска второго дзанни в исполнении Тристано Мартинелли. «Место рождения» **А.**–Мартинелли назвать трудно, поскольку итальянский актер в то время гастролировал в Англии, Испании, Франции. До Мартинелли маска второго дзанни уже существовала, но не носила никакого имени. Потому в некоторых источниках бытует версия, что первым исполнителем **А.** являлся Альберто Назелли (сценический псевдоним Дзан Ганасса), выступавший на сценах Италии, Франции, Испании в 1560–1580-е гг. в роли второго дзанни, т. е. той маски, которая стала прообразом знаменитого персонажа. По другой версии, **А.** и Дзанни изначально представляли собой разные маски, и **А.** занял место второго дзанни не в XVI, а только в XVII в. во Франции (история итальянской комедии дель арте ведется с середины XVI в.).

Само слово «дзанни», давшее наименование целой группе масок в комедии дель арте, имеет бергамасское происхождение. На диалекте Бергамо имя Джованни произносилось как «дзанни» и постепенно стало нарицательным, обретая значение комического слуги. До того, как возникло имя «А.», двое слуг, традиционно входившие в состав *действующих лиц* комедии дель арте, именовались как «первый дзанни» (активный) и «второй дзанни» (пассивный).

Родословная маски А. и самого его имени до сих пор остается не до конца проясненной. Сегодня актуальны оба варианта происхождения А.: и французское, и итальянское. Это объясняется тем, что А. стал участником театра масок как раз в то время, когда комедия дель арте начала активно взаимодействовать с французским *фарсом* (с 1570-х гг. итальянские труппы приезжают с гастролями в Париж, а с середины XVII в. комедия дель арте обосновывается во Франции как постоянный Театр Итальянской комедии (Comédie Italienne)). О происхождении имени «А.» существует множество гипотез. Одна из них, например, увязывает его со словом Il Lecchino («подлизыватель» в значении любитель поеть). Наиболее распространенной стала версия об inferнальном персонаже из французской средневековой *мистерии* (ок. XII в.), Эрлекене, как исходном варианте имени А. Действительно, во внешнем облике А. сохранились некоторые черты дьявольского прототипа: черная волосатая маска на лице и выступ бесовского рога на лбу. Не случайно и в «Божественной комедии» (начало XIV в.) А. Данте возникает демон по имени Аликино. Первый исследователь театра комедии дель арте в России К. М. Миклашевский допускает связь этих имен, но считает, что она не означает родства образов, поскольку А. «не имеет в себе решительно ничего inferнального».

В любом случае, начиная с XVII в., А. (как и другой дзанни венецианского квартета Бригелла) становится выходцем из бергамасских крестьян, на что указывает диалект ломбардского языка и грубая холщовая одежда: белые рубаха и штаны с нашитыми на них заплатками. Толкование заплаток имеет разные версии, по одной, они — примета бедности, по другой — бесовской знак. Сама белая одежда с разноцветными элементами объясняется и как собственно сценический костюм, подчеркнуто отличающийся от того, что носили в обычной жизни. Шапка А. с заячьим хвостом, трактуется многими исследователями как символ трусости; при этом его головной убор мог иметь и другое украшение, например, лисий мех. К. Гольдони же считал заячий хвост на шляпе «обычным украшением у бергамских крестьян». Еще один опознавательный знак А. — палочка на поясе или в руке, иногда меч небольшого

размера (изображения костюма сохранились в рисунках и гравюрах XVI–XVII вв.).

А., как второй дзанни, был прямой противоположностью первому, также изначально не имевшему имени и обретшему его в конце XVI в. Наиболее знаменитым первый дзанни стал под именем Бригелла, хотя возникал и под другими прозвищами: Педролино, Скапино, Буффетто. Второй дзанни тоже выступал под разными именами: Мещетино, *Труффальдино*, Табарино. Например, актер Джованни Пеллезини, создатель маски Педролино (первого дзанни, предшественника *Пьеро*), был многолетним партнером Тристано Мартинелли — А. (второго дзанни) в труппе «Конфиденти» («*la Compagnia dei Confidenti*», «Уверенные»), руководимой знаменитым капокомико Фламинио Скала. Если первый дзанни был умен, расчетлив, хитер, ловок, то второй дзанни (а, следовательно, и А.), напротив, первые сто лет своей сценической судьбы был глуп, наивен, простодушен, неудачлив. При этом известно, что Мартинелли в *роли* А. активно использовал акробатические трюки и разнообразные буффонные элементы.

В XVII в. на французской сцене образ А. проходит эволюцию. Уже в исполнении Мартинелли (выступавшего почти полвека), а затем и других актеров, А. начинает постепенно отходить от своих народных бергамасских корней и превращаться в эстетизированного, отвлеченного от конкретных национальных черт, персонажа. Знаменитым исполнителем А., воплотившим новый образ маски, становится Доменико Джузеппе Бьянколелли (сценическое имя Доминик), выступавший на сцене парижского *Comédie Italienne* во второй половине XVII в. Бьянколелли не пользуется бергамасским диалектом, как делали его предшественники, а строит свою речь на комическом сочетании двух языков: родного итальянского и ломаного французского (известно, что итальянские актеры на парижской сцене первоначально говорили на своем языке, постепенно стали включать французские слова, а в XVIII в. окончательно перешли на французский).

Одежда у изменившегося А. также эволюционирует, превратившись из грубой бесформенной пары: рубахи и штанов, сшитых из мешковины; в облегающий костюм, сотканный из многочисленных разноцветных ромбиков и треугольников, стилизующих родовые заплатки. Именно этот костюм и становится классическим для А. Черная маска в значительной степени утрачивает свою волосатость. Однако главная перемена заключена в самом образе А.: Бьянколелли наделяет маску второго дзанни характеристиками первого дзанни, превращая наивного, глуповатого простака в ловкого, изворотливого

весельчака и, соответственно, повышая значимость его роли в *спектакле*. Превращение образа **А.** в прямо противоположный существовавшему до Бьянколелли можно сравнить с переосмыслением образа Пьеро знаменитым французским пантомимистом Ж.-Б.-Г. Дебюро в первой половине XIX в., когда фарсовый персонаж, каковым до него являлся Пьеро, стал трагическим.

Существует и другое толкование преобразования **А.** во второй половине XVII в. Например, А. К. Дживелегов (в монографии «Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*») трактует преобразование Бьянколелли роли **А.** не как переход второго (пассивного) дзанни на положение первого (активного), а как сочетание черт обоих дзанни: «Он сохранил Арлекину его веселость, его чудесную наивность, но присоединил к этим качествам умение выворачиваться из неприятных положений, а также ловкость в достижении целей». Как бы то ни было, именно образ активного **А.** получает дальнейшее развитие в истории сценического искусства.

В самом конце XVII — начале XVIII в. в связи с закрытием театра *Comédie Italienne* **А.**, как и многие другие маски комедии дель арте, поселяется на сценах ярмарочных театров Парижа. Здесь **А.** утрачивает статус дзанни, сохраняя свой образ динамичного комического персонажа, умеющего при помощи виртуозно исполненных трюков решить любую проблему. Таким он возникает в пьесах А. Р. Лесажа, создававшего свои произведения для ярмарочных представлений на протяжении четверти века. На сценах ярмарочных театров **А.** постоянно меняет роли, оставаясь ловким и веселым *героем*, исполнителем множества *лацци* в разнообразных (как правило, одноактных) пьесах, соединяющих буффонные черты комедии дель арте со сказочным *сюжетом*. Среди них комедии: «Арлекин, король Серендиба» (1713), «Арлекин-Магомет» (1714), «Арлекин — король людоедов, или Семимильные сапоги» (1720) Лесажа, «Арлекин-Девкалион» и «Пещера Трофониуса» А. Пирона (обе — 1722), парад «Арлекин-хирург» и *пантомима* «Арлекин-Орфей» из четырехактной пьесы «История Комической Оперы, или Ярмарочные метаморфозы» (1736) Лесажа и Ш. Ф. Панара, водевиль «Арлекин — расклейщик афиш» (1792) П.-И. Барре, Ж.-Б. Раде и Ф.-Ж. Дефонтена и др.

В XVIII в. **А.** становится и остается на протяжении всего столетия центральным персонажем английской пантомимы, родившейся из комедии дель арте (итальянские труппы стали приезжать в Лондон (1571–1572) тогда же, когда начали гастролировать в Париже).

Сохраняя приемы комедии дель арте, используя трюки площадного фарса и всевозможные сценические эффекты, образ **А.** в английской пантомиме обретает новую черту — влюбчивость. На-

пример, в комических сценах одной из первых пантомим «Персей и Андромеда» (1716), поставленной в театре Дрюри-Лейн Джоном Уивером, **А.** уже предстает влюбленным в *Коломбину*. У другого знаменитого английского *мима*, Джона Рича (сценическое имя — Лун), выступавшего в роли **А.** на сцене Линкольн-Инн-Филлдс (с 1732 — Ковент Гарден), комическое *действие* также строилось вокруг любовных приключений **А.** и Коломбины. Как правило, сюжет сводился к стремлению **А.** заполучить (похитить, отбить) Коломбину и убежать с ней, спасаясь от преследователей (например, старика Панталоне), что и происходило в финале. Активное участие **А.** в пантомиме и обусловило ее превращение в арлекинаду — комическое представление, в котором главным *героем* являлся **А.** (жанр арлекинады, соединяющей в себе танцы, песни и маски, появился в середине XVII в. во Франции). Но главная новация пантомимического этапа в эволюции **А.** — его способность любить. Именно его устремленность к соединению с Коломбиной и станет основой принципиального переосмысления итало-французской маски на рубеже XIX–XX вв.

Сценическая эволюция **А.** в сторону чувственного героя получает воплощение в пьесе П. Мариво. Само название комедии «Арлекин, воспитанный любовью» (1720), созданной для постановки в *Comédie Italienne*, звучит символично. В пьесе сохраняется связь с традициями комедии дель арте, но Мариво делает акцент не на буффонном начале, как это было принято в театре масок, а на чувствах героя; на перемене, которая происходит с **А.** под воздействием любви.

Тема влюбленного **А.** сохраняется и в XIX в. Так, в парижском театре Фюнамбуль («Канатоходцы») в 1829 г. была представлена английская пантомима «Взбесившийся бык», где роль **А.** с успехом исполнял англичанин, переехавший в Париж, Клеман-Филипп Лоран — *клоун*, мим, танцор, акробат-эксцентрик, эквилибрист, канатный плясун по прозвищу «Начиненный трюками». Сюжетная схема основывалась на ставшей традиционной любовной теме: союзу **А.** и Коломбины противостоял ее отец, желавший выдать дочь за более выгодного жениха, но герои преодолевали все препятствия и соединялись.

Из образа удачливого влюбленного **А.** становится символом чувственности на рубеже XIX–XX вв., эпохи, проявившей особый интерес к эстетике театра комедии дель арте и давшей новую жизнь ее традиционным маскам. Путь **А.** к образу любовника начался с Бьянколелли, который, по выражению Дживелегова, «сделал его влюбчивым и очень настойчивым в проявлении своих любовных чувств».

Новое осмысление старых масок возникает в *драме* А. А. Блока «Балаганчик» (1906), в основе которого лежит стандартная фабула арлекинады: ловкий А. добивается любви Коломбины и уводит ее от неудачливого Пьеро. Но при сохранении традиционной любовной интриги, в блоковской пьесе все три маски дзанни превращаются в некие глобальные обобщения. А. становится носителем плотского начала; Пьеро воплощает лирическую, отвлеченную мечтательность; Коломбина из маски кокетливой служанки превращается в образ вечной женственности. Такая образная система обусловлена идеей поэта-символиста о недоовоплощенности личности, ее расколотости.

Переосмысление масок комедии дель арте, произошедшее на рубеже XIX–XX вв., не отменило традиционного А. на сцене XX — начала XXI столетия. Знаменитый спектакль Джорджо Стреллера «Арлекин, слуга двух господ» (1947), сохраняющийся более 60 лет в репертуаре Пикколо Театро ди Милано, явил миру «ожившего Арлекина XVI века» (выражение Т. И. Бачелис). Исследовательница высказывала восхищение появлению исторического А. «в век авангардизмов разного рода. <...> Сколько бились над проблемой “традиционализма” новаторы! А традиция пришла сама, когда захотела». С 1947 по 1961 г. в театре Пикколо Театро ди Милано роль А. исполнял актер Марчелло Моретти, а после его смерти, с 1963 по 2010-е годы — Ферруччо Солери, которого называют самым известным А. XX в.

В истории театра А. играли великие драматические актеры комедийного и трагедийного плана: Д. Гаррик, А. Сакки, И. Ф. Шенеман, Ф. Л. Шредер, Фредерик-Леметр, Э. Кин, М. Марсо и др. (Сакки в XVIII в. играл маску А. под именем Труффальдино).

Сценическая история А., охватывающая более четырех столетий, сделала его самой знаменитой из всех масок комедии дель арте; он превратился в интернационального героя драматических, музыкальных, пантомимических представлений. Более того, А. сумел пройти эволюцию от маски второго дзанни до символа актерской профессии. Потому его имя используется как своего рода звание, данное за артистическое мастерство (например, комического актера второй половины XVIII — начала XIX в. А. Г. Ожогина московская театральная общественность наградила прозвищем «русский Арлекин»). А., как символу артиста, посвящаются песни («Арлекино» композитора Э. Димитрова и поэта Б. Баркаса в исполнении А. Б. Пугачевой, 1975); его именем называют журналы (в 1859 г. выходил петербургский еженедельник «Арлекин»); театры (в Москве, Киеве, Сантьяго); театральные фестивали (Национальная премия

театрального искусства для детей «Арлекин» в Санкт-Петербурге, основанная в 2004 г.).

2. Горизонтальный театральный *занавес*. Подобно ламбрекену, расположен в верхней части сцены вдоль всей ее ширины. А.-занавес выполняет не только декоративную функцию, но и практическую: закрывает различные сценические механизмы.

Д. Д. Кумукова

Литература:

СТТ, 2014. С. 63–65; ТЭ. Т. I. Стб. 280–281, 783–784, 1100; *Бачелис Т. И.* Арлекинады в искусстве XX века // *Бачелис Т. И.* Гамлет и Арлекин. Сб. ст. М., 2007. С. 248–255; *Блох Я. Н.* Commedia dell'arte в новом энциклопедическом словаре Брокгауза–Ефрона // *Любовь к трем апельсинам*, 2014. Т. 2. С. 94–97; *Бояджиев Г. Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973. С. 51, 81–83, 85, 87; *Брянский А. М.* Русский Арлекин // *Любовь к трем апельсинам*, 2014. Т. 1. С. 419–423; *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М., 1954. С. 121–128; *Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.;Л., 1941. С. 138–139, 143, 149; *Карская Т. Я.* Французский ярмарочный театр. Л., 1948. С. 33–39, 46–51; *Кумукова Д. Д.* От маски комедии дель арте к символу актерской профессии // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2018. №2 (55). С. 141–152; *Миклашевский*, 2017. С. 82–83, 101–105, 123; *Молодцова*, 2019. С. 53–66, 76–95; 284–290, 299–301; *Молодцова М. М.* Здесь играют Гольдони без единой ошибки // *Петербургский театральный журнал*. 2007. № 50. С. 67–71; *Румнев А.* Пантомима и ее возможности. М., 1966. С. 14, 36–37, 54–55, 57–58; *Соловьев В. Н.* К истории сценической техники commedia dell'arte, VI, VII // *Любовь к трем апельсинам*, 2014. Т. 1. С. 408–409; *Таупов*. С. 176; *Driesen O.* Der Ursprung des Harlekin: ein Kulturgeschichtliches Problem. Berlin, 1904; *Gambelli D.* «Quasi un recamo di concertate pezzette»: le composizioni sul comico dell'Arlecchino Biancolelli // *Biblioteca teatrale*. Roma, 1971. № 1. P. 47–95; *Partan O.* Vagabonding Masks: The Italian Commedia dell'Arte in the Russian Artistic Imagination. Boston, 2017. P. 13–14, 17–30, 37, 39, 43–48, 51, 53–57, 62–70, 79–98, 83, 101–102, 106–121, 126, 129, 143, 149, 161–164, 169–186, 191–196, 216–231, 235–242, 243–247, 105–112, 258–262; *Toschi P.* Le origini del teatro italiano. Torino, 1955. 2 ed. P. 9, 203–211; *Spada S.* Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser: Textes, documents, introduction, notes. Napoli, 1969; *Mayer D.* Harlequin in his life element: the English Pantomime, 1806–1836 / D. Mayer. Cambridge (Mass): Cambridge, univ. press, 1969.

См. также:

Бригелла, Дзанни, Импровизация, Коломбина, Костюм театральный, Комедия дель арте, Лацци, Маска, Маски комедии дель арте, Пантомима, Пантомимическая игра, Пьеро, Труппа, Труффальдино, Трюк.

Б

БАЛЛАДНАЯ ОПЕРА

Англ.: ballad opera

Фр.: ballad opera

Нем.: Balladen-oper

Драматургический и театральный *жанр*, предполагающий вставные вокальные номера, исполняемые на популярные мелодии народных баллад, уличных песен, оперных арий.

Истоки жанра восходят к народным комическим представлениям английского *театра*; старой английской опере, представляющей собой драматическое произведение с музыкальными вставками; *комедии* елизаветинской эпохи; жанру пьесы-репетиции; ранним формам французского *водевиля*.

Б. о. возникает в 1720-е гг. — время расцвета малых жанров (*пантомимы, бурлеска, фарса*).

Первым произведением этого жанра стала пасторальная *пьеса* в стихах-шотландского поэта Аллана Рэмзи «Благородный пастух» («The Gentle Shepherd», 1725). Но создателем **Б. о.** считается английский *драматург* XVIII в. Джон Гей, ставший автором самого знаменитого произведения этого жанра — «Оперы Нищего» («The Beggar's Opera», 1727). Именно Гей объединил все составные части нового жанра в единое произведение (*постановка* состоялась в театре Линколнс-Инн-Филдс, январь 1728).

«Опера Нищего» включала в себя 69 музыкальных номеров, основанных на мелодиях народных (английских, шотландских, ирландских, валлийских, французских) песен, оперных произведений Г. Перселла, Г. Ф. Генделя, Дж. Бонoncini, П. Сандони и других композиторов. Музыкальные темы, используемые в пьесе, соответственно своей популярности, сегодня могли бы называться шлягерами. Аранжировал песенные мелодии и написал увертюру к *спектаклю* немецкий композитор И. К. Пепуш. Слова для песен сочинили Дж. Гей, Дж. Свифт, А. Поуп, Ф. Стэнхоуп.

Сюжет пьесы был подобен оперному, но вокальные номера звучали не так, как в опере. У исследователей (А. А. Аникста, И. В. Ступникова) бытует мнение, что песни исполнялись по принципу контраста: лирическая мелодия соединялась с шутивными сло-

вами, и наоборот, веселая мелодия — с серьезными. Правда, сам по себе песенный материал (нотный и стихотворный) не выглядит как безусловно подтверждающий это мнение. Наряду с пародийными мотивами, связанными с современной театральной хроникой, пьеса содержит и сатирическую составляющую, имеющую вполне определенную политическую направленность (в отношении английского парламента и совета министров).

Философскую подоплеку пьесы Гея Ю. И. Кагарлицкий увязывает с популярным в то время памфлетом Б. Мандевила «Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными» (1705), в котором «самыми необходимыми качествами, делающими человека приспособленным к жизни в самых больших и <...> самых процветающих обществах» объявлялись «наиболее низменные и отвратительные свойства». Сочетание пародийных, сатирических, политически-обличительных элементов стало приметой жанра **Б. о.** После небывалого успеха «Оперы Нищего» (состоялось 62 спектакля, что для того времени — факт исключительный) начали возникать разного рода подражания пьесе, в результате чего жанр утвердился на английской *сцене*.

Сюжет «Оперы Нищего» использовался в произведениях не только XVIII в. (наиболее известной ее обработкой стала «Трехгрошовая опера» Б. Брехта (1928)). Сам Гей после громкого успеха «Оперы Нищего» создал ее продолжение — также в жанре **Б. о.** — под названием «Полли» (1729), но из-за остро звучащей политической темы (речь шла о британской колониальной системе) постановка пьесы была запрещена.

Следом за Геем к жанру **Б. о.** обращается английский драматург и романист Г. Филдинг. Его пьесы «Опера Граб-стрита» (1731), «Лотерея» (1732), «Мнимый врач» (1732), «Дон Кихот в Англии» (1734) также включают музыкальные номера, несут тему политического обличения и утверждают идею о всеобщности двойной морали, при которой декларируемая система ценностей отличается от реально существующей. Песенка Филдинга из «Оперы Граб-стрита» формулирует концепцию человеческого порока как основы общества: «Здесь жулики все, тарара!», «Все Бобу подстать, тарара!». Под Бобом подразумевался влиятельный государственный деятель Великобритании 1720–1730-х гг., первый лорд казначейства Роберт Уолпол, выведенный у Гея в образе скупщика краденого, у Филдинга — вороватого дворецкого. Но в обоих случаях образ, навеянный Уолполом, не сводится к личности одного реального прототипа, в обеих пьесах он становится именем нарицательным. Соответственно, слова песенки: «Все Бобу подстать» обретают более широкий смысл: все живут по тем же правилам, что и Боб.

О популярности **Б. о.** в Англии 1730-х гг. свидетельствует и тот факт, что именно в этом жанре пишет свою первую пьесу («Сильвия, или Сельские похороны», 1730) Дж. Лилло, создатель *мещанской драмы*. Примеры постановок **Б. о.** были и в кукольном театре. Так в 1738–1739 гг. Лондонский театр кукол Шарлотты Шарк ставит комедию Фиддинга «Мнимый врач» (пьеса-пародия на «Лекаря поневоле» Мольера) в виде **Б. о.** Кроме уже упомянутых к жанру **Б. о.** обращаются драматурги Т. Уолкер, Дж. Эксетер, Ч. Дибдин, Т. Арн, С. Стораче. Значительное влияние **Б. о.** оказывает на развитие немецкого *зингшпиля*.

В том же XVIII в. **Б. о.** распространяется и в других европейских странах (Италии, Франции, Испании, Германии). В частности, **Б. о.** ирландского драматурга Ч. Коффи «Дьявол заплатит, или Женские метаморфозы» («The Devil to Pay, or The Wives Metamorphosed», 1731); «Веселый башмачник, или Вторая часть пьесы “Дьявол заплатит”» («The Merry Cobbler; or The Second Part of The Devil to Pay», 1735) уже в XVIII в. были адаптированы для немецкой сцены. Песенный материал в них сопровождался новыми мелодиями, подходящими для восприятия иностранной публикой. Английские **Б. о.** в Германии исполнялись в переводах. Так, пьеса «Дьявол заплатит, или Женские метаморфозы» была известна в немецкой интерпретации К. В. фон Борка как «Черт знает что, или Женские метаморфозы» («Der Teufel ist los, oder Die verwandelten Weiber», 1743). В 1752 и 1766 г. Х. Ф. Вейсе представил публике новую версию пьесы «Черт знает что», а в 1759 перевел пьесу «Веселый башмачник» («The Merry Cobler»), дав ей название «Забавный сапожник» («Der lustige Schuster»).

К концу XVIII в. популярность **Б. о.** идет на спад. Одним из последних примеров жанра можно назвать пьесу Р. Б. Шеридана «Дуэнья» (1775), включающую музыкальные номера, но не содержащую политически-обличительного, сатирического или пародийного начала.

В эпоху *режиссерского театра* жанр **Б. о.** вновь находит сценическое претворение. В 1920 г. «Опера Нищего» была поставлена на сцене театра Лирик-тиэтр («Lyric Hammersmith Theatre») в Лондоне *режиссером* Н. Плейфейром. Постановка имела до полутора тысяч представлений и получила громкий резонанс. В 1948 г. английский композитор Б. Бриттен совместно с режиссером Т. Гатри создал свою версию «Оперы Нищего» Гея (поставлена в том же 1948 на сцене Cambridge Arts Theatre). Аранжировки музыкального материала **Б. о.** Гея, выполненные Бриттеном, использовались при ее постановке в берлинском театре «Комише опер» в 1964 г.

В. А. Ильюшкина, Д. Д. Кумукова

Литература:

Аникст А. А. Мещанская драма и сатирическая комедия (1727–1750) // История западноевропейского театра [в 8 т.]. М., 1957. С. 48–52; *Гозенпуд А. А.* Оперный словарь. М.; Л., 1965. С. 284–285; *Ильюшкина В. А.* Влияние Бернарда Мандевилля на балладную оперу Джона Гэя // Временник Зубовского института. 2019. № 3. С. 24–39; *Ильюшкина В. А.* «Опера Нищего»: жанровая природа и концепция // Opera Musicologica. 2019. № 3. С. 7–19; *Ильюшкина В. А.* Особенности перевода либретто «Оперы Нищего(-щей)» // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 77–87; *Кагарлицкий Ю. И.* Театр на века. М., 1987. С. 105–122; *Ковнацкая Л. Г.* К 250-летию «Оперы нищих» // Советская музыка. 1978. № 7. С. 105–109; *Кочен В. Д.* Театр и симфония. М., 1975. С. 65–66; *Левик Б. В.* Балладная опера // Музыкальная энциклопедия в 6 т. БСЭ. М., 1973–1982. Т. 1. С. 310; *А. Н.* Балладная опера // ЛЭТиП, 2001. Стб. 69; *Мандевиль Б.* Басня о пчелах. М., 1974; *Ступников И. В.* «Опера нищего» // Советская музыка. 1964. № 6. С. 69–73; *Schultz W. E.* Gay's Beggar's Opera: its Content, History, & Influence (New Haven, CT, 1923/R); *Bronson B. H.* The Beggar's Opera // Restoration Drama. Modern Essays in Criticism. Ed. by J. Loftis. N. Y., 1966; *Burden M.* Opera in eighteenth-century England: English opera, masques, ballad operas // The Cambridge companion to eighteenth-century opera / ed. by A. R. DelDonna, P. Polzonetti. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 202–2013; *Donaldson I.* (The World Upside Down / Comedy from Johnson to Fielding. Oxford. P. 162, 158, 161; *Gagey E. M.* The Ballad opera. N. Y., 1937; *Handley-Taylor G. and Granville Barker Fr.* J. Gay and the Ballad opera // M. Henrichsen's 9th Music book, 1956; *Husk W. H.* English opera // Grove's dictionary of music and musicians: in 5 vols. Vol. 1 / ed. by J. A. Fuller Maitland, M. A., F. S. A. London: Macmillan & Co., 1904. P. 780–782; *Kidson F.* The Beggar's Opera: Its predecessors and successors. Cambridge: Cambridge University Press, 1922; *Kozinn, Allan.* «The Beggar's Opera», An 18th-Century Satire. The New York Times, 10.05.1990; *Lawrence W. J.* Early Irish Ballad opera and Comic opera. «MQ». v. VIII, 1922. No 3; *Maitland M. A., F. S. A.* London: Macmillan & Co., 1904. P. 780–782; *Melville L.* Life and letters of John Gay (1685–1732): Author of «The Beggar's Opera». London: Daniel O'Connor, 1921; *Moss H. G.* Popular music and the ballad opera // Journal of the American Musicological Society (vol. 26). 1973. No. 3. P. 365–382; *Noble L.* Ed. Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Opera. N. Y., 1975; *Rogers V. L.* John Gay, ballad opera and the Théâtres de la foire // Eighteenth Century Music (vol. 11). 2014.

No. 2. P. 173–213; *Seedo B. O. Ballad opera and the Singspiel, Miscelanea en homenaje a monseñor H. Angles. Barcelona, 1958–1961.*

См. также:

Водевиль, Драма, Драматург, Жанр, Зингшпиль, Комедия, Мещанская драма, Мюзикл, Пастораль, Пролог, Репетиция, Театр в театре, Ярмарочный театр.

В

ВЕРБАТИМ

От лат. *verbatim* — дословно

Вид документального *театра*, использующего технику создания текста путем монтажа дословно записанной речи во время интервью с реальными людьми.

В. возник на рубеже XX–XXI вв. В отличие от своего предшественника, *документального театра* XX в., единица документальности в *пьесе В.* — не документ, а слово. Создание *спектакля В.* начинается с того, что *драматург* выбирает тему, текст рождается из интервью актеров с реальными людьми, затем дословно записанный текст расшифровывается и точно воспроизводится на *сцене*. Технология имеет много вариантов, но главное и основное, на что все равняются, — это интервью. В центре внимания **В.** — повседневность, или точнее, «дискурсы, вытесненные на периферию общественного сознания», по формулировке Н. О. Якубовой.

Новые темы и новая техника создания пьесы и спектакля была разработана в театрах Англии и Америки. В Америке — ученицей Э. Пискатора Джудит Малина, которая создала «Живой театр» (*Living theatre*); в Англии — Лондонским театром «Ройал Корт» («*Royal Court*»), со дня премьеры пьесы Дж. Осборна «Оглянись во гневе» (1956), ставшим основной площадкой для *драматургии* «молодых и рассерженных людей». В конце XX в. этот лондонский театр стал пристанищем прогрессивной английской *драмы В.* Здесь были поставлены пьесы «Серьезные люди» К. Черчилл, «Язык тела» Ст. Долдри, «Монологи вагины» Ив Энслер. Пьеса Энслер (1996), составленная из интервью, взятых драматургом у нескольких сотен женщин, имела сенсационный успех. «Эпатаж плюс откровение» — так определили причину успеха этого спектакля английские критики. В 2000 г. «Ройал Корт» проводил в Москве семинар «Документальный театр».

Эксперименты в *жанре*, близком **В.**, предпринимал еще в 1970–1980 гг. руководитель петербургского театра «Суббота» Ю. А. Смирнов-Несвицкий в спектаклях «Окна, улицы, подворотни» (1974), «Пять углов» (1977). Первым российским спектаклем **В.** считают «Угольный бассейн» в кемеровском театре «Ложа», основа-

телем которого в 1990 г. был Е. В. Гришковец. Театр уже в 1990-е гг. начал работать в технике **В.**, выдвинув лозунг «В театре как в жизни» и метод коллективной *импровизации*. Основным же плацдармом **В.** стал московский «Театр.doc», созданный драматургами Е. А. Греминой и М. Ю. Угаровым и открывшийся в 2002 г.

Манифест «Театра.doc», принятый в 2002 г., так определил цели и задачи театра: острые конфликты общества, исследование пограничных зон человеческого существования, интерес к провокационным темам, минимальное использование техники, *декораций*, музыки. Уже названия пьес носят эпатажный характер: «Первый мужчина» Е. Л. Исаевой, сделанный по образцу «Монологов вагины», «Большая жрачка» группы Вартанов–Копылова–Маликов, «Бездомные», «Война молдаван за картонную коробку» А. С. Родионова. Самой скандальной стала постановка «Большая жрачка» (об изнанке жизни телевизионщиков). На сцене «Театра.doc» состоялись премьеры пьес И. А. Вырыпаева «Кислород» (2003) и «Бытие № 2» (2004).

Темы пьес западных и русских **В.** близки. Но *репертуар* «Театра.doc» формировался не только из пьес на провокационные темы, но и из жизни различных субкультур. Театр отзывался на «темы дня», на события, волновавшие общество, в том числе и политические. Большой резонанс вызвали такие спектакли, как «Болотное дело», созданный на основе интервью с родственниками осужденных по «Болотному делу» в мае 2012 г., «Сентябрь.doc» (2005), рассказывавший о трагедии в Беслане; «Час восемнадцать» (2012) — о гибели в тюрьме Сергея Магницкого, с подзаголовком «Суд, которого не было». Часто после спектаклей возникали импровизированные зрительские обсуждения.

К новому виду документального театра **В.** проявляют интерес журналы, издательства, театры. Школа-студия МХАТ признала **В.** образовательной технологией. Событием московского театрального сезона 2012/2013 гг. была премьера «Это тоже я. Вербатим», сыгранная студентами курса Д. В. Брусникина. К. С. Серебренников поставил на сцене МХАТ им. А. П. Чехова пьесу братьев Пресняковых «Изображая жертву» (2004). В репертуар известных российских театров входят пьесы **В.:** «Антитела» («Балтийский дом» в Петербурге, 2011), «Лакейская» (Театр им. В. В. Маяковского, 2013).

В Москве **В.** представляет не только «Театр.doc», но и Центр драматургии и режиссуры» А. Н. Казанцева и М. М. Рощина, театры «Практика» и «Апартэ». Известны и региональные театры, и студии в Кемерово, Челябинске, Санкт-Петербурге, Иркутске.

В. М. Миронова

Литература:

Болгова С. М. Современная документальная драма как новое жанровое образование // Пушкинские чтения ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2014. № XXI. С. 79–84; *Болотян И. М.* Вербатим // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 45–55; *Болотян И. М.* О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. 2004. Сентябрь–октябрь. С. 23–42; *Денисова С.* Вербатим по городам и весям // Театр. 2013. № 9. С. 150–155; *Десятерик Д. В.* Вербатим // Энциклопедия. Альтернативная культура. Екатеринбург. 2005. С. 304; Документальный театр. Пьесы. М., 2004; *Ивашнев В. И.* О проблемах развития современного советского документального театра. Дис. кандидата искусствоведения, 1976; *Липовецкий, М. Н.* *Боймерс Б.* Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М., 2012; *Мамадназарбекова К. Т.* История факта: истоки и вехи документального театра // Театр. 2011. №1 (2). С. 112–125; *Руднев П.* Этика документального театра: «Публицистика — тоже искусство» // Знамя. 2018. № 2. С. 201–209 *Якубова Н. О.* Вербатим: дословно и дотекстуально // Театр. 2006. №.4. С. 38–43.

См. также:

Авангардизм, Документальный театр, Драматург, Монтаж, Правдоподобие, Публицистический театр, Театр-лаборатория.

Д

ДЕЙСТВИЕ

Фр.: action

Англ.: action

Нем.: Handlung

В области *драмы* и *театра* слово имеет несколько значений. 1) Часть *пьесы/спектакля*, напр.: Пьеса в трех действиях; в первом действии спектакля события происходят во дворце. 2) Частное, конкретное Д. литературного/сценического *персонажа* или *актера на сцене*. 3) Д. пьесы/спектакля как целого и Д. литературного/сценического персонажа или актера на сцене с точки зрения целого. Именно в этом, последнем, значении Д. — одна из базовых категорий теории драмы и театра.

Понятие Д. в применении к драме и театру возникает уже в «Поэтике» Аристотеля, который различает обычное Д. и Д. драматическое, называя действием не только поступок *героя*, но и обозначая тем же словом общий ход *трагедии* в целом: в своем определении трагедии Аристотель говорит о ней как о «подражании действию» «посредством действия, а не рассказа», связывая тем самым понятие драматического Д. и подражания (*мимесиса*). Аристотель «выявил ряд важнейших особенностей действия в античной трагедии — и <...> не только в ней. Прежде всего, это относится к мысли о перипетии, узнавании и страдании как о главных “частях”, то есть о главных элементах действия» (Б. О. Костелянец). Аристотелевская «Поэтика» обнаруживает «невывчленное смысловое зерно» (Ю. М. Барбой), которое позволяет объяснить и проанализировать законы Д. в драме от античности до наших дней.

Представления о драматическом Д. развивались на протяжении всей истории мысли о драме как роде литературы. Эту историю на обширном материале одним из первых в отечественной науке проследил А. А. Аникст в цикле работ 1960–1980-х гг., где изложены суждения целого ряда западноевропейских и русских писателей, ученых и критиков от античности до начала XX в. — о сущности и законах *драматургии*. Наиболее последовательно развивали проблематику собственно Д. в драме и театре представите-

ли ленинградско-петербургской театроведческой школы последней четверти XX — начала XXI в.: теоретики драмы С. В. Владимиров и Б. О. Костелянец, теоретик театра Ю. М. Барбой.

Владимировым и Костелянцем было во многом преодолено господствовавшее в отечественной мысли советских десятилетий представление о драматической борьбе, *конфликте* как главной движущей силе Д. (В. М. Волькенштейн, В. Г. Сахновский-Панкеев, чье понимание конфликта восходит, в свою очередь, к В. Г. Белинскому и от него к Г.-В.-Ф. Гегелю). Рассматривая эволюцию драматического Д. по-гегелевски «сквозь» эпохи, в смене исторических форм, Владимиров показал, как тип Д. с доминантным значением конфликта возникает в эпоху Возрождения и «гаснет» в новой драме рубежа XIX–XX вв. В главных же аспектах понимание природы Д. у Владимирова восходит к аристотелевскому: это представление о Д. как «образной структуре драмы» и акцент на единстве Д. («Лишь драма в целом есть, строго говоря, действие»). Определяя Д. как «особый, диалогический тип образной структуры», Владимиров утверждает, что именно драматическое Д. в таком его понимании, родившееся на почве собственно поэтического творчества, явилось необходимым условием рождения театра как вида искусства.

Теоретико-философские аспекты Д. разрабатывает и Костелянец. Прослеживая историю западноевропейской и русской мысли о драме, он развернуто исследует понимание драматического Д. Аристотелем, Лессингом, Гегелем, вводит в контекст теории драмы идеи Канта, рассматривает концепции ряда философов и мыслителей XIX–XX вв., непосредственно изучавших проблемы драматургии. В большей мере, чем Владимиров, опираясь в понимании законов Д. на систему философско-эстетических воззрений Гегеля, оперируя его основными категориями (*коллизия*, конфликт, *завязка*, *кульминация*, *катастрофа*, *развязка*) при анализе драмы разных эпох, от трагедий Софокла и У. Шекспира до русской драматургии XIX–XX вв., Костелянец в то же время не абсолютизирует гегелевское понимание конфликта как главной движущей силы Д. Так, например, анализируя сцену у балкона в пьесе Шекспира «Ромео и Джульетта», исследователь обнаруживает в качестве источника драматизма в этой сцене не конфликт, а само становление героев в их взаимодействии друг с другом, интерпретацию героями сообщений и драматическое узнавание как действенный акт. Узнавание, как объясняет Костелянец, трактуя Аристотеля, «ведет к преобразованию и познающего субъекта, и познаваемых “объектов”». В драме, т. о., каждый герой в ходе Д. преобразует общую ситуацию и преобразуется сам.

Опираясь на понимание феномена Д. Владимировым и Костелянцем, Барбой характеризует драматическое Д. «как совокупность и систему перемен. Действовать — значит для действующего лица менять себя, партнера, ситуацию, жизнь». В арсенал коренных понятий науки о театре, как отмечает Барбой, категория Д. вошла рядом с категорией сценического *перевоплощения* не позднее чем в 20-е гг. XX в. Подводя итоги многолетнего научного спора о соотношении двух доминант в творчестве драматического артиста, Д. и перевоплощения, Барбой приходит к выводу, что такую альтернативу недостаточно разрешить логическим способом (перевоплощающийся действует, действующий перевоплощается), т. к. в сценическом образе теснятся «многие действующие». На них и сосредотачивает внимание Барбой: анализируя структурные связи в системе Актер—*Роль*—*Зритель*, обнаруживает развивающийся на протяжении всей истории театра принцип драматического Д. в отношениях между самими его участниками, актерами и зрителями, как и между всеми авторами спектакля, в число которых на определенных этапах становления театра входят *режиссер*, художник, композитор и т. д.

В последние три десятилетия в теорию драмы и театра возвращается и разрабатывается на новом этапе энергийный аспект Д., также восходящий к Аристотелю. Это происходит в русле общих тенденций в науках гуманитарного цикла, которые начинают мыслить энергией как «измерением бытия» (С. С. Хоружий). У Аристотеля, которому, как считает А. Ф. Лосев, принадлежит наиболее полное в античности учение об энергии, этим понятием определялось Д. или движение осмысленное, имеющее в самом себе свою цель и завершение: аристотелевская «*энергия*» была энергией выражения, смысла. Рассматривая учение о трагедии в контексте всей философско-эстетической системы древнегреческого философа, Лосев ставит знак равенства между аристотелевскими категориями «действие» и «энергия». У Стагирита возникает и энергийный аспект мимесиса и катарсиса, которые разделяют с трагедией все ее построение: очищение страстей происходит на протяжении всего хода Д. благодаря энергийной природе мимесиса, финальный же катарсис — завершающая, самая высокая «точка» такого очищения. Опираясь на Аристотеля, пишет о драматическом Д. как энергии и «силовом поле» всего произведения Костелянец. Развивая его подход в разговоре о театре, Барбой приходит к выводу: Д. — «не вещество, не материал и средство, а именно материя (сейчас есть попытки предпочесть другое понятие: энергия спектакля). При всей осторожности употребления понятия «энергия», энергийно само видение Барбоем драматической формы как «фигуры целостного действия».

Энергичный аспект Д. позволяет, в частности, по-новому ставить проблему авторства спектакля. Взгляд на Д. спектакля как на энергичное преобразование «многих действующих» помогает представить их взаимодействие как переходящее авторство. При структурном равенстве актеров и зрителей как авторов спектакля на всем протяжении Д. (мысль, убедительно обоснованная Барбоем) энергичное, т. е. и смысловое значение каждого из них оказывается неравноценным: кто-то из авторов вносит в общее целое один-два смысловых оттенка, другой же структурирует Д. наиболее интенсивно — он и становится в большей степени автором спектакля, когда его играют для зрителя. То же касается и режиссера, который уже не участвует в ходе спектакля: в развитии Д. имеет значение энергичный «след» режиссерского авторства.

Д. — и одно из основных понятий в практике режиссуры. Здесь также различают частное его значение (*Метод физических действий*) и понимание Д. как целого (*Действенный анализ пьесы и роли; Сквозное действие*).

И. И. Бойкова

Литература:

Павис. С. 91–96; ТЭ. Т. II. Стб. 342–345; СТТ, 2014. С. 48–52, 108–109; *Аристотель*. Поэтика // Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 645–680, гл. VI–XVIII; *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967; *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972; *Аникст А. А.* Теория драмы на западе в первой половине XIX века. М., 1980; *Аникст А. А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983; *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988; *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л., 1988; *Барбой Ю. М.* К теории театра. СПб., 2008; *Барбой Ю. М.* Постдраматический театр и посттеатральный драматизм // Петербургский театральный журнал. 2014. № 2[76]. С. 6; *Бойкова И. И.* Атмосфера, энергия и действие спектакля // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 161–168; Введение в театроведение. СПб., 2011. С. 204–273, 277–285; *Владимиров С. В.* Действие в драме. СПб., 2007; *Иирук-Фадеева Н. И.* Действие // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. С. 52–53; *Лавлинский С. П.* Действие // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 84–92; *Костелянец Б. О.* Драма и действие. СПб., 2007; *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 90–100, 193; *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 730; *Хоружий С. С.* Род или

недород? Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. 1997. № 6. С. 53–68.

См. также:

Автор спектакля, Античный театр, Внутреннее действие, Внутреннее переживание, Герой, Действенный анализ, Действие физическое, Драма, Драматическое, Новая драма, Метод физических действий, Перевоплощение, Перипетия, Развязка, Сквозное действие, Сострадание и страх, Театр эпохи Возрождения, Трагическое, Узнавание, Философия театра, Энергия.

ДИАЛОГ

От греч. dialogos — разговор между людьми

Англ.: dialog

Фр.: dialogue

Нем.: der Dialog, das Zwiegespräch

1. Обмен репликами в театральном, драматическом и литературном произведении.

Неверно подразумевать участие в Д. только двух персонажей. На эту ошибку при употреблении термина указывает, в частности, филолог Р. С. Кимягорова.

На Д. строится вся структура драматического произведения. В. Е. Хализев обозначает Д. как «средоточие действия драмы». Э. Бентли обращает внимание на зрительский интерес, который вызывает именно драматический Д. («акт живого общения»), а не характеры, представленные в *пьесе*. Драматический Д. может обходиться без ремарок или использовать их для выявления *подтекста* (как в *драматургии* А. П. Чехова).

Первые образцы Д. можно увидеть уже в античности. Немецкий театровед Й. Розельт связывает появление Д. с трагедиями Феспида, где актер впервые вступил в Д. с хором. Начиная с агоний и стихомифий в древнегреческой драматургии, Д. претерпевал изменения, трансформируя свою коммуникативную функцию. От превалирования хоровых партий *драма* постепенно переходила к преобладающему и разнообразному использованию диалогической речи. Этот вектор развития драматического текста был обозначен в «Поэтике» Аристотеля, указавшего на нововведения Эсхила, который «первый увеличил число актеров от одного до

двух, уменьшил хоровые партии и подготовил первенствующую роль диалогу».

Для средневековых фарсов был характерен краткий и быстрый обмен репликами в рамках словесных перепалок героев. Для драматургии У. Шекспира, основанной, по мысли Э. Бенгли, на поэтических образах, Д. и монологи одинаково важны. Г. Гейне называл наиболее характерным для драмы свойством «живое и все более живо развертывающееся движение и переплетение диалога и действия».

На рубеже XIX–XX вв. Д. пережил существенное преобразование в *новой драме* Г. Ибсена, М. Метерлинка, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, А. П. Чехова. В их пьесах на первый план вышел подтекст, скрывающийся за приближенными к обыденной речи репликами героев. По мысли Н. Я. Берковского, в новой драме возникал Д., «построенный на разобщенности говорящих».

Исследователи литературы и *театра* неизменно указывают на взаимопроникновение монологичности и диалогичности. Это во многом связано с присутствием в процессе обмена репликами не только персонажей или партнеров по *сцене*, но и зрителей (читателей), а также с монологичностью самого автора, вследствие чего ни один *монолог* не может оставаться монологом в чистом виде, так же как и Д. никогда не будет являться только разговором или спором двоих или нескольких героев.

Б. О. Костелянец указывает на специфику сценического Д., не ограничивающегося речевой составляющей, а дополняемого взглядами, паузами, жестами, *мимикой*, движением. Структура реплик, их длительность также оказывают влияние на *темпо-ритм спектакля*.

2. Обозначение пьесы и спектакля в русском театре XVIII в., произошедшее из *Школьного театра*. Среди альтернативных Д. названий использовались также акт, *декламация*, действие, *действие* и *комедия*.

3. *Жанр* произведения в греческой литературе, текст которого представляет собой диалогическую речь двух или нескольких персонажей. Подобный разговор не был драматическим произведением, поскольку не подразумевал действия и *сюжета*. В его основе лежал спор, направленный на поиск философской истины. В этом жанре работали Сократ и Платон, позже (в приближенном к драматургии виде) — Лукиан. Д. в значении жанра также употребляется в России с XVIII в.

Многофункциональность и многозначность термина **Д.** подчеркивал М. М. Бахтин, настаивавший на диалогичности любого высказывания. От философской формы спора у Сократа и Платона Бахтин переходил к значению **Д.** как коммуникативной структуры, изначально заложенной в любой мысли.

С. А. Филиппова

Литература:

Павис. С. 103–106; ТЭ. Т. II. Стб. 430–431; Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий. СПб., 2010. С. 100–101; Античность. Словарь-справочник по истории, культуре и мифологии / под общ. ред. В. Н. Ярхо. Дубна, 2007. С. 79; *Бройтман С. Н.* Диалог // ЛЭТиП, 2001. Стб. 225–227; Н. Ш. [Н. Р. Шопина] Диалог // Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука: Словарь-справочник. М., 2002. С. 97; *Литосова М. К.* Актер и режиссер. Словарь профессиональных терминов и словосочетаний. М., 2016. С. 39–40; ТС. 1900. С. 12; *Нестеров И. В., Хализев В. Е.* Диалогическая речь и монологическая речь // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 227–230; СФТ, 2005. С. 139–140; *Чернышев А.* Диалог // СЛТ. С. 67; *Аристотель.* Поэтика // *Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998. С. 1065, 1069–1071, 1073; *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 184–187, 237–240, 243, 249–254, 272–280, 283–327, 337, 343, 350–352, 355–357, 363–366, 370–373; *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004. С. 66–67, 84–87, 91–125, 169–170, 176, 215, 237–238, 284; *Берковский Н. Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 126, 175–181, 255–256, 339, 512, 561–562; *Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 214–220; *Галендеев В. Н.* Нужно ли использовать диалог в преподавании сценической речи? // *Галендеев В. Н.* Сценическая речь — Школа — Театр: Избранные работы о сценическом искусстве. СПб., 2016. С. 382–386; *Гейне Г.* «Смерть Тассо» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 231; *Дидро Д.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.; Л., 1936. С. 409; *Калмановский Е. С.* Вопросы театральной терминологии. Л., 1984. С. 33–34; *Кимягарова Р.* Диалог // Русский язык в школе. 1968. № 6. С. 89–91; *Кимягарова Р. С.* Из истории театральной терминологии конца XVII–XVIII вв. Автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. М., 1970. С. 8–9; *Кимягарова Р. С.* Из истории формирования театральной терминологии // Русский язык в школе.

1970. № 3. С. 90–92, 95–96; *Костелянец Б. О.* Драма и действие. М., 2007. С. 228–229, 265–266, 277–278, 285, 287, 302, 308–309, 314–315, 320, 353, 377–378, 393, 409, 486; *Товстоногов Г. А.* О профессии режиссера. М., 1967. С. 225–226; *Успенский В. В.* Заметки о языке драматургии // Записки о театре. Л.; М., 1960. С. 119–152; *Хализев 1986.* С. 186–215; *Шор Ю. М.* Экзистенция Слова // Сценическая речь. Теория. История. Практика. СПб., 2013. С. 20–22; *Якубинский Л. П.* О диалогической речи // *Якубинский Л. П.* Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 17–58; *Pougin.* P. 292–293; *Roselt J.* Dialog/Monolog // Metzler Lexikon Theatertheorie / Herausgegeben von E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, M. Warstat. Stuttgart; Weimar, 2005. S. 67–72.

См. также:

Античный театр, *Внутренний диалог*, *Декламация*, *Диалог «рубленный»*, *Диалог второго порядка*, *Жанр*, *Мещанская драма*, *Монолог*, *Новая драма*, *Реплика*, *Сценическая речь*, *Школьный театр*.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Англ.: documentary theatre

Фр.: theatre documentaire

Нем.: dokumentar Theater

Вид *театрального представления*, основанного на реальных документах и первоисточниках.

Д. т., «наследник драмы исторической» (выражение Пависа), возник в 1920-е гг. одновременно в советской России и Германии. Первым примером **Д. т.** на немецкой *сцене* стала документальная *драма* Э. Пискатора «Несмотря ни на что» (1925), «в которой единственную текстуальную и сценическую основу составляет политический документ» (Пискатор. С. 74). Этим «документом» стали стенограммы заседаний рейхстага в июле 1914 г., материалы суда над К. Либкнехтом. У истоков **Д. т.** в советской России стояли театрализованные постановки на площадях, инсценировки революционных событий, театр-газета времен Гражданской войны «Синяя блуза».

В 1920-х — начале 1930-х гг. позиции **Д. т.** активно поддержали спектакли В. Э. Мейерхольда и его учеников С. М. Эйзенштейна, В. М. Бобутова, В. Ф. Федорова: «Даешь Европу» (1924), «Рычи, Ки-

тай!» и «Слышишь, Москва?» С. М. Третьякова (1926), «Последний решительный» В. В. Вишневского (1931).

Главная тема Д. т. 1920-х — начала 1930-х гг. — война, революция, освободительное движение. В качестве материала для Д. т. привлекаются документы, реальные события, факты из истории Гражданской войны, а также мемуары, свидетельства очевидца. Например, «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского в *театре* МГСПС (1925) и «Первая Конная» В. В. Вишневского (1930) на сцене ленинградского Госнардома (1930), как отмечали рецензенты, несли «отпечаток перенесенных на сцену мемуаров». «Вишневский не сочиняет, а вспоминает», — так Н. Д. Волков отзывался о «Первой Конной». Эту же линию продолжили пьесы Н. Ф. Погодина на рубеже 1930-х гг., названные в критике «поэтической ораторией»: «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг».

В 1930-е гг. история Д. т. обрывается, — как считают исследователи Д. т., — вместе с исчезновением авангарда. На театральной афише доминирующее положение начинают занимать пьесы производственной тематики. «Годы запахла по-другому — цементом, известью, железом», такую характеристику дал 1930-м гг. А. Г. Малышкин в повести «Люди из захолустья» (1938). Лишь в 1960-е гг. оживился интерес к документу, к документальной прозе, мемуарной литературе, к пьесам, в основе которых лежали реальные события, свидетельства очевидцев. Толчок к возрождению Д. т. дал *спектакль* Ю. П. Любимова «Десять дней, которые потрясли мир» (1965), поставленный по книге-репортажу Джона Рида и напомнивший об *агитационном театре* 1920-х — начала 1930-х гг.

Б. И. Зингерман определил два вида документальной драмы 1960-х гг.: «один из них тяготеет к объективному расследованию, другой — к лирической исповеди». Таким «объективным расследованием» стал спектакль БДТ им. М. Горького «...Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля в *постановке* Г. А. Товстоногова (1967). Пьеса Аля, написанная на основе стенограммы так называемого суда над Октябрьской революцией, инспирированного сенатом США, на сцене предстала как «судебное заседание», где сталкивались разные мнения, оценки, цитируемые оппонентами документы. Другую группу составляли спектакли, где, по характеристике Зингермана, «возрождается понятие лирического документа». Этот тип спектакля демонстрировала постановка З. Я. Корогодского в Ленинградском ТЮЗе «После казни прошу...» (1960). Автор пьесы В. Г. Долгий уточнял, что его сочинение — «пьеса в документах» о реальном человеке П. П. Шмидте, морском офицере, поднявшем восстание на крейсере «Очаков». Документальной основой здесь стали подлин-

ные письма Шмидта к любимой женщине, встреченной им на последнем этапе жизни: Шмидт, словно ведет заочный разговор с далекой возлюбленной.

В 1960-е гг., когда отмечались две знаменательные даты, 50-летие Октябрьской революции и 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, афиша Д. т. пополнилась новыми названиями. Повышенный интерес к документализму проявился у создателей сценической Ленинианы. Автор цикла «Драмы революции» М. Ф. Шатров свою пьесу о Ленине «Шестое июля» назвал «опытом документальной драмы» (1964). Драматург выбрал два дня из жизни Ленина, 5 и 6 июля 1918 г., и почти в протокольном стиле, с опорой на факты и документы, восстановил эти два дня. Хроникальная драма Шатрова «Большевики» (1967) завершала историческую трилогию театра «Современник», включавшую «Декабристов» Л. Г. Зорина и «Народовольцев» А. М. Свободина. Л. А. Виноградов и М. П. Еремин определили свою пьесу «Защитник Ульянов» как «сцены и документы». Спектакль на малой сцене БДТ им. М. Горького (1970) был построен на своеобразном приеме чередования сценических картин и демонстрации документов, в том числе и на экранах, расположенных по бокам сценической площадки.

Иногда документальными называли и те спектакли, где документальность не была «задана» *драматургом*: «Беспокойную старость» в постановке Г. А. Товстоногова на сцене БДТ (1970) или «Человек с ружьем» в театре им. Евг. Вахтангова (1970) в постановке Е. Р. Симонова и с М. А. Ульяновым в роли Ленина. Эти спектакли оставляли впечатление исторической подлинности атмосферы и «запаха» эпохи.

1960-е гг. были необычайно плодотворными для Д. т. Германии. Немецкий Д. т. осмыслял трагические события Второй мировой войны, страшные уроки Освенцима. Именно в эти годы режиссер Э. Пискатор поставил спектакли «Наместник» Р. Хоххута (1963), «Дело Оппенгеймера» Х. Киппхарда (1964), «Дознание» П. Вайса (1965). Пьесу Вайса, построенную как судебное разбирательство преступлений, совершенных функционерами в Освенциме, называют «наиболее документальной» из всех драматических произведений 1960-х годов. Она точно следует процедуре сухого судебного протокола, привлекая показания свидетелей и обвиняемых, документы.

Д. т. завоевывал свое место и в театрах Америки и Англии. В нью-йоркском «Живом театре», возглавляемом Джудит Малина и художником Д. Беком, была поставлена пьеса «Бриг» К. Брауна (1963), где автор, ветеран ВМФ США, опираясь на собственный опыт

службы во флоте, воспроизводит события одного дня во флотской тюрьме. В американских школах и любительских театрах разыгрывались документальные пьесы М. Дубермана «В белой Америке» (1963), Д. Фрида «Союз Штатов против Джулиуса и Этель Розенберг» (1969). Лауреат Пулитцеровской премии А. Миллер выступает с пьесой «После грехопадения» (1964), основанной на событиях из собственной жизни, своего союза с киноактрисой Мэрилин Монро. В Шотландии возникает театр с многозначительным названием «7:84» (подразумевающим ситуацию, когда 7 процентов населения Великобритании владеет 84 процентами национального дохода).

Следующая волна популярности **Д. т.**, своего рода его ренессанс, началась с 1980-х гг., но уже как отдельное направление, появился новый тип документальности, получивший название *вербатим* (*verbatim*). Третий вид **Д. т.**, принадлежащий уже XXI в., — свидетельский театр, где документом становится сам человек, т. е. *артист*, исполняющий свой собственный *монолог*, рассказывающий свою личную историю.

В. М. Миронова

Литература:

Павис. С. 390–391; Амирова А. Р. Жанр документальной драмы в новейшей немецкой драматургии // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. Казань, 2011. С. 420–424; Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. М., 1965. Т. 5(2). С. 362–365; Бугрова Т. В. Американский театр: прошлое и настоящее. М., 1997; Великовский С. О факте упрямом и факте податливом // Иностранная литература. 1966. № 8. С. 198–201; Елисеева А. В. Документальный театр Петера Вайса // Новые Российские гуманитарные исследования. 2011. № 6. <http://www.nrgumis.ru/articles/285/>; Зайцев Н. В. Страницы сценической Ленинианы // Верность революции. На сцене ленинградских драматических театров сегодня. Л., 1971. С. 10–24; Зингерман Б. И. О документальной драме // Театр. 1967. № 4. С. 152–166; Каптайкин Э. С. Правда факта и пределы вымысла // Верность революции. На сцене ленинградских драматических театров сегодня. Л., 1971. С. 58–71; Колязин В. Ф. «Дашь Европу, Мейерхольд!». Гастроли Гостима в Германии // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4. Ред.-сост. В. В. Иванов. М., 2009. С. 617–740; Мамадназарбаева К. Т. История факта: истоки и вехи документального театра // Театр. 2011. № 1(2). С. 112–125; Мацкин А. П. Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 324; Палевский П. В. Документ в современной литературе // Иностранная литература. 1966.

№ 8. С. 178–184; *Садчиков В. Н.* Художественное и документальное в советском публицистическом спектакле // Документальное и художественное в современном искусстве. М., 1975. С. 198–242; *Писка́тор Э.* Документальная драма // *Писка́тор Э.* Политический театр. М., 1934. С. 74–79.

См. также:

Авангардизм, Актуальный театр, Вербатим, Постановка, Публицистический театр, Режиссерский театр.

ДРАМБАЛЕТ

От: драматический балет; синоним: балет-пьеса

Англ.: dramatic ballet story-ballet

Нем.: das Ballett-Schauspiel

Фр.: dramatique ballet

Д. ведет свое происхождение от *хореографической драмы*, существовавшей в XVIII в., но своим названием обязан хореографической студии «Драмбалет», созданной в 1918 г. в Москве.

В отличие от других подобных объединений, здесь, кроме танца, преподавали актерское мастерство на основе *системы К. С. Станиславского*, и учителями выступали артисты Первой студии МХТ С. Г. Бирман, М. А. Успенская. В. А. Попов. Идеологи *студии*, заботясь о понятности и доступности балета, рассматривали хореографию только как одно из средств воплощения драматической темы, уделяли повышенное внимание смысловой оправданности танца, воспитанию «танцующего актера».

Д. обрел зрительскую любовь и популярность, а термин прочно вошел в обиход в 1930-е гг., когда на *сцене* Ленинградского театра оперы и балета (а потом и Большого театра СССР) появились постановки Р. В. Захарова «Бахчисарайский фонтан» и «Утраченные иллюзии», Л. М. Лавровского «Ромео и Джульетта», В. И. Вайнонена «Пламя Парижа». Они демонстрировали явное сближение балета с драматическим театром и активное усвоение его опыта в построении *спектакля*.

Самые яркие образцы **Д.**: «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева — Р. В. Захарова и «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева — М. Л. Лавровского стали и программными спектаклями, утвердившими основные принципы драматического балета. В основе **Д.** лежит сюжет известного литературного произведения, реализуемый

в оттанцованной *пантомиме*, в танце, оправданном конкретным событием или ситуацией. *Действие* тщательно выстраивается, по канону драматического спектакля.

То, что удалось Захарову в «Бахчисарайском фонтане» или Лавровскому в «Ромео и Джульетте» — найти равнодействующую между лирикой и драмой, между пантомимой и танцем, — не удавалось позже, в 1940–1950-е гг. Новые постановки Вайнонена, Захарова. Лавровского, утратившие гармонию лирики и драмы, не имели успеха у зрителей, а рецензенты критиковали создателей за недоверие к танцу, за однообразие и бедность хореографической лексики. Балет «Сказ о каменном цветке» Прокофьева в постановке Лавровского (1954) стал как бы завершающей точкой в упадке Д.

Термин Д. остался в прошлом, стал своеобразной меткой определенного периода в истории советского балета. Постепенно он был забыт, а если и употреблялся, то с ироническим подтекстом. Но умение «рассказать историю» на языке танца и пантомимы всегда ценилось и ценится в балетном театре, спектакли на литературные сюжеты всегда были привлекательны для зрителей. До сих пор в *репертуаре* Мариинского театра сохраняются «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта». В начале XXI в. театры вспомнили и о других знаменитых спектаклях 1930-х гг.: были восстановлены «Пламя Парижа» В. И. Вайнонена и «Лауренсия» В. М. Чабукиани.

Связь с Д. в отечественном балетном театре не прерывалась, родство сохранялось в постановках К. М. Сергеева, Б. А. Фенстера, Н. Н. Боярчикова, Д. А. Брянцева. И не только в отечественном балетном театре, но и в спектаклях зарубежных хореографов Дж. Аштона, К. Макмиллана, который почитается как мастер «story-ballet»; Дж. Ноймайера. Правда, авторы предпочитают теперь другие определения для своих сочинений — романтический балет («Педагогическая поэма» Л. С. Лебедева и О. М. Виноградова), хореографическая трагедия («Фауст» Н. Н. Боярчикова), хореографическая транскрипция («Ревизор» О. М. Виноградова) или просто балет, хотя иногда обращаются и к историческому термину — «драматический балет»: («Гамлет» в постановке английского режиссера Д. Доннеллана и хореографа Р. Поклитару на сцене Большого театра).

В. М. Миронова

Литература:

Русский балет. Энциклопедия. М., 1997. Стб. 171–172, 537; *Абызова Л. И.* Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. Глоссарий. СПб. 2015. С. 41–42; *Белова Е. П.* Драмбалет: студия — театр — ансамбль // Балет. 1993. № 5.

С. 52–56; № 6. С. 43–47; 1994. № 2–3. С. 43–47; *Красовская В. М.* Лирика и драма в балетном спектакле // *В. М. Красовская.* Статьи о балете. Л., 1967. С. 5–43; *Миронова В. М.* Быть ли «Гамлету» в балете? // «Гамлет» в эпоху режиссерского театра. Эволюция образа. Коллективная монография. СПб., 2016. С. 280–294; *Чернова Н. Ю.* Балет 1930–1940-х годов // Советский балетный театр. 1917–1967. М., 1976. С. 106–154; *Чернова. Н. Ю.* Развивая традиции хореодрамы // Советский балет. 1984. № 5. С. 24–25; *Гаевский В. М.* Дивертисмент. Судьбы классического балета. М., 1981. С. 184.

См. также:

Сюжет, Драма, Драматическое, Действие, Танец, Пантомима, Система Станиславского, Хореографическая драма, Хореографическая миниатюра.

Е

ЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНИ, ДЕЙСТВИЯ

Англ.: the unity of place, time, action

Фр.: unité de lieu, de temps, d'action

Нем.: Einheit des ortes, zeit, aktion

Правило классицистской эстетики *театра*, возникшее в качестве формообразующего элемента и ставшее отличительной чертой *драмы* как вида искусства.

Сохраняясь и развиваясь веками, «единства» отражали движение истории не только в ее художественно-эстетическом аспекте, но и в ее общественно-политическом ракурсе.

Соблюдение *трех единств* (места, времени и действия) предполагает строгие пространственные, временные и сюжетные ограничения в развитии *действия пьесы (спектакля)*. Единство места означает, что все события должны развиваться в одном пространстве (например, в одной комнате); единство времени ограничивает происходящие события конкретными временными рамками (например, 24 часами); единство действия не допускает наличия каких-либо сюжетных линий кроме центральной, а также исключает персонажей, не участвующих в главной сюжетной линии.

Единства возникают как средство концентрации драматургического материала и создания эффекта *правдоподобия*. О единствах как способе «сконцентрировать драматическую поэму в пространстве и времени, то есть сосредоточить ее интерес, скорее на моральных действиях и на проявлении характеров, нежели на физических передвижениях», писал в конце XIX в. французский литературовед Г. Лансон, увязывая этот процесс с объективной необходимостью отказаться от средневековых театральных форм. Стремление же к созданию сценической иллюзии обуславливалось «разумной» логикой: единое место действия упраздняло необходимость прибегать к каким-либо условностям в изображении разных мест действия; ограничение времени изображаемых событий могло соотноситься со временем, которое зрители проводили в театре; единство действия не давало возможности зрителям переключаться/отвлекаться от главной сюжетной линии пьесы. Т. е. идея правдоподобия, заданная рационалистическим

мировоззрением эпохи, должна была обеспечиваться правилом **Е. м. в. д.**

Закон трех единств для классицистов был объективным условием, подобным некоему универсальному разуму, определяющему понятие истины. В этом смысле классицистская идеология содержательно соотносилась с философией Р. Декарта, противопоставлявшего рациональное начало чувству. Все правила творчества должны были определяться только разумом, создание художественного произведения — системой рационализма.

Идея трех единств, как и вся классицистская эстетика, главным образом, получила развитие во Франции, откуда распространялась по другим европейским странам. Но впервые теорию трех единств сформулировали итальянские гуманисты в XVI в., ориентируясь на искусство античности как образец для своей сценической практики.

Считая правило единств законом, провозглашенным Аристотелем, итальянский философ Юлий Цезарь Скалигер (наст. имя Джулио Бордони) в ряду других требований «правильного» искусства выдвинул принцип **Е. м. в. д.** (его «Поэтика» в семи книгах была опубликована на латинском языке в 1561 г.). Следом за Скалигером идею трех единств (уже на итальянском языке) разработал теоретик словесности Лодовико Кастельветро в своем «Переводе и толковании “Поэтики” Аристотеля» (1570). Исходя из принципа правдоподобия, Кастельветро утверждает необходимость «ограниченности места» и «ограниченности времени» (до двенадцати часов). Эти два единства, уже сами по себе, должны обеспечить третье — действия. Необходимость единств Кастельветро объясняет неспособностью зрителей («невежественной толпы») понять условность сценического времени и места.

Аристотель не выдвигал требований единства времени и места (относительно первого он только констатировал тенденцию: действие многих трагедий происходит в течение одного оборота солнца, а о втором не упоминал вовсе). В «Поэтике» речь шла лишь о необходимости единства действия, причем Аристотель не ограничивал область применения этого правила только театром — в качестве примера он использовал «Одиссею» и «Илиаду» Гомера. Но в ренессансную эпоху и собственно в период *классицизма* сохранялось убеждение о «единствах» как общем правиле для всей античной *драматургии*. Знаменитый итальянский поэт Л. Ариосто в своих «ученых комедиях» («Шкатулка», 1508, «Подмененные», 1509 и др.) соблюдает **Е. м. в. д.**, считая, что тем самым следует древним образцам.

В XVII в. французский поэт и литературный критик Жан Шаплен, основываясь на программах Скалигера и Кастельветро, пишет свое «Письмо о правиле двадцати четырех часов» (1630) и предлагает сделать «единства» обязательным требованием. В 1635 г. одобрение этой идее выразил кардинал и первый министр Франции Ришелье, тем самым обеспечив практически государственный статус эстетическому нормативу (Ришелье относился к искусству как средству достижения политических целей). Соответственно, классицистская философия как таковая во многом обуславливалась абсолютистской идеологией времени; кроме Франции, она получила распространение в тех странах, где государственная власть имела форму абсолютизма.

Значительную теоретическую разработку закон о единствах получил в книге аббата Ф. Г. д'Обиньяка «Практика театра» (1657) — трактате, ставшим образцом театральной эстетики на многие годы. Необходимость введения «правил» д'Обиньяк аргументировал не ориентацией на древних авторов, а рационалистической логикой, требованием правдоподобия и законами человеческого восприятия. Самым важным условием организации драмы для д'Обиньяка являлось единство действия, вторым — места, третьим — времени. Соблюдение единства действия для д'Обиньяка означало детальную разработку одного главного события, долженствующего вывести драму на более высокий уровень обобщения. Единство места он считает самым собой разумеющимся и потому не упомянутым у Аристотеля. Принцип единства времени д'Обиньяк склонен толковать как максимальное сближение сценических часов и реальных, а кроме того, он считает единства времени и действия взаимообусловленными явлениями — для показа одного главного события не нужно много времени.

Сама история развития идеи показывает, что первоначально тема «единств» имела сугубо теоретическое осмысление, французские драматурги, высказывающиеся в поддержку «правил», в пьесах своих соблюдать эти правила не спешили (*публиче* нравились пьесы «неправильные»). Хотя, по мнению Лансона, уже ранняя *комедия* П. Корнеля «Мелита» (1629) показывает, что французская драма «стремилась сконцентрироваться и что, предоставленная самой себе, она, быть может, немного позднее, но, несомненно, пришла бы к известным правилам».

Теоретические разработки идеи «единств» в ряду других «правил», выведенные по классическому образцу древней античности (пятиактное строение, стихотворный текст, чистота жанров, не допускающая смешения трагических и комических черт в одном про-

изведении) в целом подготовили создание классицистской *трагедии*, сформировавшейся во Франции XVII в.

Первые пьесы с соблюдением правил **Е. м. в. д.**, появились еще в XVI в. К ним относятся трагедии и комедии Э. Жоделя, считающегося создателем двух главных жанров французской ренессансной драмы (наиболее известной является трагедия «Плененная Клеопатра», 1552). В первые десятилетия XVII в. пьесами, построенными на «единствах», стали пасторальная *трагикомедия* «Сильванира» (1629), трагедия «Софонисба» (1634) Ж. де Мере.

Драматурги П. Корнель, Ж. Расин, Мольер, вошедшие в историю театра как великие французские классицисты, требование трех единств трактовали по-разному. Корнель утверждал, что единства должны зависеть от *сюжета* произведения. Потому он допускал побочные сюжетные линии, объясняя их тем, что «законченное действие», которое должно быть только одно, «может разворачиваться лишь через несколько других, незаконченных действий». Единство места Корнель толковал как единство города; и ради внешнего действия расширял временные рамки. В этом смысле Корнель полемизировал с теорией драмы Ф. д'Обиньяка, считая, что сюжеты, в которых сильные страсти противостоят долгу, не могут и не должны соответствовать принципу правдоподобия (полемика с автором «Практики театра» посвящен теоретический трактат драматурга «Рассуждение о трех единствах — действия, времени и места», 1660). Но творчество Корнеля эволюционирует, как эволюционирует и сама система классицизма на протяжении всего XVII в. Соответственно, отношение Корнеля к требованию «единств» тоже меняется. Например, после полемики о «Сиде» (1637), содержащей упреки Французской Академии в нарушении правил, Корнель обращается к античной тематике и создает в 1640 г. трагедии «Гораций» и «Цинна» с соблюдением «единств» (в дальнейшем вновь от них отступает). Нарушая «правила» в своей драматургической практике, Корнель-теоретик в упомянутом «Рассуждении» признает возможность строгого соблюдения единств: «Представление длится два часа, и оно абсолютно отвечало бы оригиналу, если бы показывало события, совершившиеся за такое же точно время».

В истории развития классицистской эстетики считается, что наиболее полное выражение она получила в творчестве Расина. Действительно, основное содержание трагедий Расина составляют внутренние конфликты героев. Это делало их соответствующими требованию концентрации драматургического материала. Хотя с «единствами» Расин, как и Мольер, обходится довольно свободно, не следует им буквально. Например, в «Федре» (1677) события укла-

дываются в 24 часа, а место действия меняется; в последней же трагедии драматурга «Гофолия» (1691), наоборот, место действия остается единым, время же растягивается до масштабов многовековой истории, охватывая и глубокое прошлое человечества, и его далекое будущее.

Мольер также в своих высоких комедиях «правила» использовал по-разному: в «Тартюфе» (1664), например, все единства соблюдены, а в «Дон-Жуане» (1665) — нет. При этом тенденция к переносу действия комедий в помещение, характерная для зрелых произведений Мольера («Тартюф», «Мизантроп», 1666, «Ученые женщины», 1672) может служить свидетельством стремления к использованию жизненно неподобных декораций, что, безусловно, укладывалось в контекст «разумной» теории единств. Исследователь театра Ю. И. Кагарлицкий считал, что для Мольера «правила» в высшем своем смысле были настолько органичны, что он позволял смеяться над их претворением. Например, в «Критике “Школы жен”» (1663) Дорант высказывается о единствах так: «Чудаки вы, однако! Носитесь с вашими правилами. <...> Можно подумать, что они заключают в себе величайшие тайны, а между тем это всего лишь непосредственные наблюдения здравомыслящих людей». В XVIII в., когда классицистская философия теряла свою актуальность, произведения Мольера критиковали за чрезмерное следование правилу трех единств.

Литературный критик Н. Буало в своем теоретическом стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674), ставшим итоговим манифестом классицистского искусства, «Кораном французского классицизма» (определение А. С. Пушкина), требование «единств» объявляет необходимым, поскольку оно продиктовано здравым смыслом. Буало дает такую поэтическую формулу трех единств: «Одно событие, вместившееся в сутки, / В едином месте пусть на сцене протечет».

В XVIII в. снижение требований к соблюдению правил обуславливалось процессом разрушения самой рационалистической идеологии. При этом практики и теоретики театра XVIII в. (Вольтер, Д. Дидро, К. Гольдони, Г.-Э. Лессинг, И.-В. Гете) необходимость «правил» не отвергали, предлагая различные расширительные их толкования. Дидро, например, считал, что сохранение принципа единства места в современном театре необходимо. Но поскольку декорация может меняться только в антракте, то единство места должно соблюдаться лишь в пределах *акта*. Так, в процессе вольных трактовок «правил» XVIII веком единства утратили прежнюю значимость и обязательность.

Эпоха *романтизма* в этом смысле идет значительно дальше. В. Гюго, создавший в 1827 г. манифест театра нового направления, напрямую декларирует отказ от единства места и времени (единство действия он не отрицает): «Что может быть более неправдоподобного и более нелепого, чем этот вестибюль, этот перистиль, эта прихожая — традиционное помещение, где благосклонно развертывают свое действие наши трагедии, куда неизвестно почему являются заговорщики, чтобы произносить речи против тирана, тиран, чтобы произносить речи против заговорщиков, поочередно, словно сговорившись заранее». Единство времени Гюго считает столь же нелепым и искусственным как и единство места. То есть Гюго, как и классицисты, говорит о необходимости правдоподобия, но в отличие от них, считает единства нарушающими эффект иллюзионности. Другой представитель новой эстетики, Стендаль, также не относит единства к средствам, обеспечивающим создание правдоподобия, поскольку театр условен по своей природе, и, «полная иллюзия» возникает лишь в некоторые «мгновения». Стендаль, как и Гюго, принимает только одно единство — действия, отрицая два других.

В XX в. классицистские требования не исчезают, они возникают вновь и вновь, причем не только в разнообразных расширительных значениях. Например, все три единства соблюдены в пьесе Ж. Ануя «Антигона» (1943), основанной на античном мифе.

Д. Д. Кумукова

Литература:

Павис. С. 125, 127–128, 434–437; ТЭ. Т. V. Стб. 260; *Бахмутский В.* Время и пространство во французской классической трагедии XVII века // *Бахмутский В.* В поисках утраченного. М., 1994. С. 46–62; *Большаков В. П.* Расин. М., 1989. С. 13–16; *Бояджиев Г., Литвиненко Н.* Классицизм // СЛТ. С. 135–137; *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957; XVII век в мировом развитии. М., 1969. С. 239–369; *Гюго В.* Предисловие к «Кромвелю» // *Гюго В.* Собр. соч. в 15 т. М., 1956. Т. 9. С. 74–131; *Заботкина О. С.* К вопросу о становлении поэтического стиля французской трагедии XVII века // Вопросы романо-германской филологии. Л., 1972. С. 56–68; *Кагарлицкий Ю. И.* Театр на века. М., 1987. С. 15–82, 275–338; *Кадышев В. С.* Расин. М., 1990. С. 48–49, 234–237; *Козлова Н. П.* Ранний европейский классицизм XVI–XVII вв. // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 5–28; *Кржевский Б. А.* Театр Корнеля и Расина // *Кржевский Б. А.* Статьи о зарубежной литературе. М.; Л., 1960. С. 321–345; *Лансон Г.* История французской литературы: В 2 т. М., 1896. Т. 1. С. 537–538; *Леман Х.-Т.* Постдра-

матический театр. М., 2013. С. 261–266; *Московичева Г. В.* Русский классицизм. М., 1978. С. 53–58; *Обломиевский Д. Д.* Французский классицизм. М., 1968; *Пасхарьян Н. Т.* Классицизм // ЛЭТиП, 2001. Стб. 363–366; *Ранчин А. М.* «Три единства» // ЛЭТиП, 2001. Стб. 1094–1095; *Стендаль.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 7. С. 104–105; *Тронский И. М.* История античной литературы. М., 1983. С. 112–113; *Хоуарт У. Д.* Французский ренессансный и классицистский театр // Иллюстрированная история мирового театра. М., 1999. С. 220–251; *Dukore V. F.* Dramatic theory and criticism: Greeks to Grotowski. New York, 1974.

См. также:

Античный театр, *Декламация*, *Драматическое искусство*, *Драматургия*, *Жанр*, *Комедия*, *Композиция спектакля*, *Классицизм*, *Правдоподобие*, *Романтический театр*, *Спектакль*, *Театр эпохи Возрождения*, *Трагедия*.

ЕЛИЗАВЕТИНСКИЙ ТЕАТР

Англ.: Elizabethan theatre

Фр.: Elisabethain Theatre

Нем.: Elisabethanischen Theaters

Английский *театр* конца XVI и первой половины XVII в., названный «елизаветинским» по имени королевы Елизаветы I (время царствования 1558–1603).

Сценическое искусство Англии, от *драматургии* до организации театрального дела и структуры актерских трупп, с конца XVI в. переживало необычайный подъем и из любительского превратилось в профессиональное.

Обычно **Е. т.** связывают с именем Шекспира, именно он был главной фигурой, вершиной в английском театре этого периода (и не только этого). Но и предшественники и современники Шекспира — «университетские умы», выпускники Кембриджа и Оксфорда, Д. Лили, Т. Нэш, Т. Кид, Р. Грин, К. Марло, писавшие для общедоступных театров, а также Б. Джонсон, Дж. Флетчер и Ф. Бомонт — активно участвовали в обновлении *драмы* и театра. Подсчитано, что за полвека было написано и поставлено около тысячи *пьес*. Драматургия отличалась разнообразием стилей и жанров: *трагедии*, исторические хроники, *комедии* на классические сюжеты и комедии нравов, *маски*, «кровавые драмы» (начало этому *жанру* положи-

ла «Испанская трагедия» Т. Кида), романтические трагикомедии. Самой крупной фигурой в театре последней четверти XVI в. был К. Марло, автор трагедий о титанических героях и подвигах, о битвах и роковых страстях: «Тамерлан Великий», названный «первой великой пьесой английского театра», «Трагическая история доктора Фауста», «Мальтийский еврей», «Парижская резня» и др.

Первое, самое яркое десятилетие XVII в. отмечено появлением высоких трагедий Шекспира «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет» «Антоний и Клеопатра». После Шекспира самым значительным драматургом стал Б. Джонсон, создатель своей «теории юмором», основоположник комедии нравов. Он писал трагедии на сюжеты древней римской истории, тексты пьес-масок для придворного театра. В истории английского театра Джонсон остался как автор сатирических комедий «Вольпоне, или Лис», «Алхимик» и др.

В конце первого десятилетия XVII в. появилась новая плеяда драматургов. Вслед за Шекспиром, который обратился к жанру трагикомедии, создав пьесы «Перикл», «Зимняя сказка», «Цимбелин» и «Буря», в этом же жанре выступили и молодые драматурги Дж. Флетчер и Ф. Бомонт. Кроме того, Флетчер в сотрудничестве с разными авторами, с Ф. Бомонтом, Ф. Мессинджером сочинял трагедии в жанре эффектной «кровавой драмы» и комедии нравов. Они уже принадлежали к другой ветви Е. т. начала XVII в., его аристократического крыла, писали уже для другой публики, более обеспеченной и просвещенной, которая предпочитала частные театры общедоступным.

Историки английского театра называют елизаветинскую драму народной или народно-гуманистической: «...она выросла на народной почве, — писал В. Мюллер, — из глубины народных корней, из реалистического бытового элемента *мистерий*, из народного фарса». Из трех типов театра, существовавших тогда одновременно, — придворный, общедоступный и частный, народная драма входила в репертуар, главным образом, общедоступного театра, наиболее популярного у демократического *зрителя*.

Трагедии и «кровавые драмы», занимательные и сатирические комедии разыгрывали уже не бродячие труппы, а труппы, организованные по принципу товарищества на паях, где с актерами заключались договоры, каждая труппа имела своего *драматурга*. Обычно успешные актерские труппы заручались покровительством знатных людей, чтобы избежать обвинений в бродяжничестве и попрощайничестве и по закону получить право на существование. Заметной и успешной была труппа лорда-адмирала, во главе которой стоял Ф. Хенсло. Именно здесь была поставлена трагедия К. Марло «Та-

мерлан Великий», ставшая событием в театральной истории Лондона. Но самой знаменитой с середины 1590-х гг. стала *труппа* лорда-камергера (с 1603 г. она называлась труппа короля). В эту труппу вступил актер и драматург Шекспир и оставался здесь до конца своей деятельности. Главные роли в шекспировских спектаклях играл премьер труппы (и ее руководитель) Р. Бербедж, самый известный *актер* **Е. т.** Его соперником был премьер труппы лорда-адмирала Э. Аллейн, исполнитель заглавной *роли* в *спектакле* «Тамерлан Великий».

Если раньше актеры играли во дворах гостиниц и постоянных дворов, на ярмарках или в залах дворцов короля и знати, то теперь строятся специальные помещения для театральных *представлений*. Первым постоянным зданием был «Театр», построенный Дж. Бербеджем в 1576 г. За ним появились и другие: «Блэкфрайерс», «Куртина», «Лебедь», «Роза». Труппа Р. Бербеда и Шекспира с 1599 г. выступала в построенном для нее театре «Глобус». Здесь были сыграны более тридцати трагедий и комедий Шекспира, ставились и трагедии Марло, и комедии Б. Джонсона. Зрительный зал первых специальных помещений состоял из партера и галереи, обычно в три яруса. Просцениум глубоко вдавался в зрительный зал, *занавеса* не было, *действие* трагедий и комедий происходило на площадке, окруженной с трех сторон *публикой*. Позади сцены находилась артистическая, просцениум имел один или несколько люков.

Средоточием театральной жизни Лондона были общедоступные (публичные) театры, имевшие самую широкую зрительскую аудиторию из разных слоев населения. При дворе Елизаветы предпочтение отдавали труппам актеров-мальчиков, но приглашались и взрослые актеры, особенно часто в конце царствования Елизаветы. В начале XVII в. популярность при дворе приобрели *маски* — жанр представления с музыкой и танцами, где текст сочинял драматург Б. Джонсон, а оформление, костюмы, *сценические эффекты* принадлежали знаменитому архитектору и декоратору И. Джонсу. В частных театрах выступали труппы актеров-мальчиков, но позже стали арендовать помещение и взрослые актерские труппы, как например, труппа Бербеда и Шекспира.

Е. т. формально охватывает период, завершившийся смертью Елизаветы в 1603 г. Но блестящий взлет сценического искусства Англии, ознаменовавший годы ее правления, продолжался и позже. После «золотого века» — так историки театра называли время Шекспира — наступило время Дж. Флетчера — «серебряный век». После 1625 г., в так называемый бронзовый век начался упадок театра. Уже не было Шекспира, умерли Ф. Бомонт и Дж. Флетчер, редко

выступал с пьесами Б. Джонсон. Новые драматурги, появившиеся в те годы, не изменили общую картину оскудения и упадка. Аристократизация драмы, связанная с именами Флетчера, Бомонта, Мессинджера, привела к изменению состава зрительского зала на спектаклях публичных театров, заметно терявших былую популярность у демократического зрителя. Пуритане, видевшее в театре «греховную забаву», набирали силу, все активнее наступали на театр, требовали сторонников среди народа. В 1642 г. постановлением пуританского парламента были закрыты все театры, распущены труппы и началось разрушение театральных зданий.

В. М. Миронова

Литература:

Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М., 2006; *Берджес Э.* Уильям Шекспир. Гений и его эпоха. М., 2001. С. 105–165; *Булгаков А. С.* Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма. Л., 1929. С. 80–100; *История западноевропейского театра.* Т. 1. М., 1956. С. 387–393; 406–522; *Мюллер В. К.* Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925; *Harrison G. B.* Elizabethan Plays and Players. L. 1940; *Chambers E. K.* The Elizabethan Stage. Oxford. 1923. Vol. I–4.

См. также:

Жанр. Комедия. Маски. Театр эпохи Возрождения. Трагедия. Труппа. Шекспировский театр.

Ж

ЖАНР

Англ.: genre, typ of drama

Лат.: genus,

Нем.: Gattung, Genre, Dramengattung

Фр.: genre

1. Исторически складывающийся относительно устойчивый тип *спектакля*, который характеризуется предметно-смысловой сферой и адресом, то есть эстетическим отношением к ней *зрителя*. Предметно-смысловая сфера связана с видом противоречия, развивающегося в процессе действия, и типом героя, и в ней растворена или, как писал М. М. Бахтин, «разлита», экспрессия, то есть эстетическое отношение к ней автора (*актера*, в режиссерском *театре* — *режиссера*). Такое понимание **Ж.** заимствовано автором новейшей теории театра Ю. М. Барбоем из литературоведения, а именно: из концепции М. М. Бахтина.

Особая актуальность адреса при формировании **Ж.** спектакля заключается в том, что адресат сценического произведения не внеположен ему: становление **Ж.** происходит в ходе развертывания действия здесь и сейчас при непосредственном участии зрителя. Зал и *сцена* по-разному эстетически оценивают конфликт и героя. По мысли С. В. Владимирова, **Ж.** устанавливается в драматическом процессе, когда возникает «некоторое согласие, общность между залом и сценой и одновременно определенное расхождение, чувство взаимного сопротивления, которое должно быть преодолено».

Ж. делятся на типы. Сложность жанровой типологии заключается в том, что она базируется на множестве характеристик спектакля, в отличие от более простых классификаций сценических произведений, основанных чаще всего на односоставном критерии (например, разделение постановок по типу *композиции*, по функции игры или по способу развития *действия*). Принадлежность спектакля к определенному **Ж.** указывает на исторически устойчивые, «типические» аспекты его смысла. С этой точки зрения **Ж.**, по выражению Бахтина, — «представитель творческой памяти», т. е. способности формы произведения сохранять в себе пройденный **Ж.** путь. Он, как считает Г. Д. Гачев, — носитель устойчивого традиционного

смысла, связанного с типической конструкцией произведения, характерного для этого **Ж.** Иными словами, **Ж.** — это свойство формы спектакля воплощать определенный тип смысла.

Становление **Ж.**, по мысли Барбоя, непосредственно связано со становлением художественного содержания. Создатель спектакля, обращаясь (интуитивно или осознанно) к тому или иному **Ж.**, то есть к той или иной уже разработанной модификации формы спектакля, предполагает, что благодаря ей спектакль обретет традиционные смысловые рамки выбранного **Ж.**, поскольку эта форма потенциально несет соответствующее типическое содержание. Случится ли это, зависит от реального драматического взаимодействия сцены и зала, которое происходит в момент конкретного представления. Исход этого взаимодействия решает, будет ли зритель смотреть на *персонаж* (к примеру, Макбет, Отелло) с обыденной точки зрения, осуждая его за содеянное преступление как убийцу — или — даст ему эстетическую оценку и увидит в нем героя *трагедии*. Тем самым — решится вопрос: останется ли зритель за границей эстетического или будет непосредственным сотворцом происходящего на сцене, частью художественной сферы спектакля. То есть **Ж.** ответственен за то, что транслируемые формой спектакля смыслы станут именно художественными.

Понятие **Ж.** двойственно. С одной стороны, оно соответствует определенной разновидности реально существующих спектаклей, которые обозначены тем или иным традиционным термином: *комедия*, трагедия, *драма*. С другой — идеальной, теоретически сконструированной модели, основанной на обобщении свойств, характерных для спектаклей определенной эпохи, какого-либо национального или мирового театра. Например, древнегреческая трагедия, римская трагедия, английская трагедия эпохи Возрождения, *комедия положений*, *комедия характеров*, *высокая комедия*, *мелодрама*.

От эпохи к эпохе каждый конкретный **Ж.** постоянно видоизменяется. Например, **Ж.** трагедии трансформировался во времени в своих формальных и содержательных характеристиках. В частности — в связи с изменением количества действующих лиц и уменьшением роли хора вплоть до его исчезновения; при переходе языка героев от поэзии к прозе и последующих возвратах к поэзии; а также вследствие преобразования звукового ряда от сочетания вокала и декламации к декламации. Мутировала трагедия и по мере освоения предметов исследования, среди которых противоречие между роком и чело́веком в древнегреческой трагедии, внутренний *конфликт* героя в древнегреческой трагедии и у классицистов, конфликт бунтаря-одиночки с окружающим миром в романтической трагедии. Изме-

нялся **Ж.** и в связи со сменой персонажей: мифологический герой древнегреческой трагедии был замещен титанической личностью трагедии Возрождения, на смену которому пришел представитель высших слоев общества у классицистов, его сменил герой, принадлежащий буржуазной среде, у просветителей, и, наконец, появился демократический персонаж эпохи «реализма».

В то же время **Ж.** обнаруживает относительную устойчивость. Так, остается актуальной, например, модель героя трагедии, определенного Аристотелем как неpassивный «человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-нибудь ошибки». Не перестают быть актуальными и характеристики, присущие трагедии и комедии, выведенные Г. В. Ф. Гегелем. По мнению философа, если конфликт, герой и цели, которые он ставит перед собой, субстанциальны, то перед нами — трагедия; если цели несубстанциальны, а герой субстанциален или, наоборот, субстанциальны цели, а герой нет — комедия. Т. е. **Ж.** основывается на эстетической оценке героев и их целей. По словам Барбоя, «Субстанциальность и несубстанциальность, причастность героев и их целей к сущностным основам жизни или их погруженность в какой-нибудь ничтожный вздор, очевидно, корреспондируют с высоким и низким, трагическим и комическим, героическим и жалким и т. д.».

Каждому **Ж.** свойственна своя степень условности. Например, для спектаклей, поставленных в **Ж.** трагедии, характерна более высокая степень условности, чем для драмы. Так же как более высокая степень условности присуща образу трагического героя, чем образу драматического героя.

В одни исторические времена **Ж.** были равноправными, в другие, как в эпоху классицизма, подчинялись иерархии.

Они отличались либо «чистотой», как это было, например, в древнегреческой или классицистской трагедии, или «смешивались», как у Шекспира, в чьих трагедиях сосуществовало трагическое и комическое. В XX в. происходит активное взаимовлияние **Ж.**

Набор **Ж.** со временем менялся. Античный театр выдвинул два «крайних» **Ж.**: трагедию и комедию, а также сатирическую драму. В эпоху эллинизма возникла новоаттическая комедия, которую называют также бытовой драмой. В XVIII в. утвердился и получил теоретическое обоснование в трудах Г.-Э. Лессинга, Д. Дидро и П.-О.-К. Бомарше «средний» **Ж.**, драма.

Соблюдение законов **Ж.** являлось обязательным до конца XVIII в., пока романтизм не нарушил эту традицию.

Активное размыwanie границ **Ж.** происходило в XX столетии. Этот процесс продолжается и в XXI в. Кроме того, есть тенденция указывать **Ж.** как **Ж.** единственного, определенного спектакля; например: «Бриколаж» («До и после». Реж. Ю. П. Любимов. Театр на Таганке. 2003), «Импровизация на тему» («Екклесиаст». Реж. Р. Р. Кудашов. Санкт-Петербургский театр кукол. 2012), «Бег по кругу в двух действиях» («Алиса». Реж. А. А. Могучий. Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова. 2013), «Мистерия в двух действиях» («Белый. Петербург». Реж. Г. Р. Тростянецкий. Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии. 2015), «Роман в трех действиях» («Братья Карамазовы». Реж. Г. М. Козлов. Санкт-Петербургский театр Мастерская. 2015), «Революционный концерт по мотивам пьесы Всеволода Вишневского» («Оптимистическая трагедия». Реж. В. А. Рыжаков. Александринский театр. 2017) и т. д.

Нередко театры уклоняются от определения **Ж.** или предлагают в программках, типовые обозначения: «Постановка», «Спектакль или Высказывание такого-то режиссера», «Спектакль по роману...», «Пьеса в двух действиях», «Сочинение по повести...», «По мотивам произведений...», «Сценическая версия по рассказу» и т. д.

Сложность жанрового определения спектакля в эпоху режиссерского театра обнаруживают, например, размышления Г. А. Товстоногова, который определял **Ж.** спектакля как «угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе» (автором Товстоногов называл создателя литературного текста, по которому поставлен спектакль). При этом он признавал, что режиссер, как любой человек, по-своему видит мир. И сам всегда был автором своих спектаклей, **Ж.** которых нередко отличались от **Ж.** литературной основы, что отнюдь не мешало их художественной состоятельности. Свой эстетический угол зрения на сценические события и героев Товстоногов предполагал и у зрителя, заявляя, что без определения режиссером способа общения со зрителем «невозможно осознанное жанровое решение произведения».

Режиссер размышлял и о конкретных характеристиках спектакля, которые влияют на его **Ж.** Среди них природа чувств актера, которую Товстоногов связывает со способом актерской игры. На то, что способ актерской игры действительно соотносится с **Ж.** спектакля, указывает, например, и практика МХТ и МХАТ, у которого были сложные отношения с **Ж.** трагедии. В связи с этим стоит упомянуть о том, что **Ж.** трагедии в принципе недоступен театру прямых жизненных соответствий.

2. **Ж.** конкретного спектакля. Например, высокая комедия, лирическая комедия, комедия характеров, комедия положений, музы-

кальная комедия, мелодрама, психологическая драма, бытовая драма и т. д.

3. Тип спектакля по классификации, основанной на отдельной его особенности. Например, на принадлежности к виду театра: спектакль драматического, оперного, кукольного **Ж.** или **Ж.** пантомимы и т. д.; на возрасте адресата: **Ж.** детского и юношеского спектакля; на количестве актеров: **Ж.** моноспектакля и т. д.

4. Название паратеатральных действий во второй половине XX — первой четверти XXI в.: **Ж.** перформансов, читок пьес, интерактивных променад-действ и др.

О. Н. Мальцева

Литература:

Павис. С. 129–131; *ТЭ* Т. II. Стб. 664; *Аристотель.* Поэтика // *Аристотель и античная литература* / вступ. статья Т. А. Миллер. Предисловие к пер. М. Л. Гаспарова. Пер. М. Л. Гаспарова и С. С. Аверинцева, М., 1978. С. 120, 131; *Барбой Ю. М.* Жанр // *Барбой Ю. М.* К теории театра: Учебное пособие. СПб., 2008. С. 74, 166–174; *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М., 1979. С. 237–280; *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб и доп. М., 1963. С. 142; *Болотян И. М.* Жанр драматический // *Экспериментальный словарь новейшей драматургии.* Siedlce, 2019. С. 93–103; *Бомарше П.-О.-К.* Очерк о серьезном драматическом жанре [Предисловие к «Евгении»] // *Бомарше П.-О.-К.* Избранные произведения / сост., вступит. статья и прим. С. Д. Артамонова. Пер. Н. М. Любимова, М. П. Рожицыной, Т. Л. Щепкиной-Куперник М., 1954. С. 41–62; *Владимиров С. В.* Действие в драме / 2-е изд., доп. Предисл. Ю. М. Барбой. СПб., 2007. С. 118, 142; *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 5–81; *Гегель Г.-В.-Ф.* Драматическая поэзия // *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика / пер. В. Г. Столпнер и др.; под ред. М. Лифшица. В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 537–616; *Дидро Д.* Театр и драматургия. Беседы о побочном сыне // *Дидро Д.* Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. И. К. Луппола. Вступит. статья и прим. Д. И. Гачева. Пер. Р. И. Линцер. Ред. текста Э. Л. Гуревича и Г. И. Ярхо. М.; Л., 1936. Т. 5. С. 83–182; *Калачева С., Рошин П.* Жанр // *СЛТ.* С. 82–83; *Лессинг.* С. 34–36, 56–58; *Тамарченко Н. Д.* Жанр // *ЛЭТиП,* 2001. Стб. 263–265; *Тамарченко Н. Д.* Жанр литературный // *Литературоведческие термины (материалы к словарю).* Коломна, 1999. Вып. 2. С. 29–32; *Теория литературных жанров:*

Учебное пособие / Под редакцией Н. Д. Тamarченко. М., 2011; *Товстоногов Г. А. О жанре // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. 2-е изд. доп. и испр. / сост. Ю. С. Рыбаков. М., 1984. Кн. 1. О профессии режиссера / Предисл. К. Л. Рудницкого. С. 179–192.*

См. также:

Античный театр, Действие, Драма, Драматургия, Зритель, Комедия, Мелодрама, Мещанская драма, Постановка, Режиссерский театр, Романтический театр, Слезная комедия, Спектакль, Способы организации действия, Трагедия, Трагикомедия.

З

ЗАВЛИТ

Англ.: literary manager, Resident Dramatist

Фр.: le directeur littéraire

Нем.: der Chefdramaturg

Руководитель литературной части *театра*, отвечающий за формирование *репертуара*, соответствующего художественным принципам театра.

В обязанности **З.** с момента возникновения должности и термина в первой четверти XX в. входит как работа с авторами, драматургическим материалом, инсценировками, так и сотрудничество с прессой.

Термин возник в условиях *режиссерского театра*, однако прообразы должности **З.** можно увидеть и раньше. Так, в 1767–1768 гг. Г. Э. Лессинг служил *драматургом* и критиком в Гамбургском национальном театре, при котором издавал журнал «Гамбургская драматургия». Л. Тик был заведующим репертуаром Дрезденского королевского театра (1825–1830) и руководителем Берлинского театра (1841–1848), где выступал и в роли *режиссера*. Одним из первых **З.** в современном понимании была супруга герцога Мейнингенского Э. Франц, отвечавшая в *труппе* мейнингенцев за литературную работу, *читки* и обучение актеров *декламации*. Неслучайно в состав немецкого обозначения **З.** входит слово «драматург». Образцом **З.-драматурга** был, в частности, Л. Лания, возглавлявший литературное бюро в Театре Э. Пискатора на Ноллендорфплац и сотрудничавший с ним на других сценах в 1920-е гг. Лания работал в группе вместе с другими драматургами и режиссером не только над созданием текста *пьесы*, но и над самой *постановкой*.

Театровед М. Л. Рогачевский, работавший в литературной части МХАТа, связывал становление профессии **З.** в русском театре с деятельностью П. А. Маркова, в 1925–1949 служившего **З.** МХАТа. Сам Марков настаивал на творческой роли **З.**, который должен не только поддерживать связи театра с современной литературой, но и принимать участие в распределении ролей и *репетиционном процессе*.

З. в русском театре чаще всего не является автором пьес, его задача — помочь драматургу адаптировать текст пьесы к творческим принципам конкретного театра. Поэтому, по мысли Маркова, **З.** должен быть теоретиком, идеологом и историком театра, в котором он служит.

Театральный процесс в XXI в. развивается таким образом, что необходимость осуществлять пиар-деятельность и освещать работу театра в интернете и многочисленных СМИ становится основной функцией **З.** Объем работы в этой сфере в разы превышает сотрудничество с газетами и журналами, которое вели **З.** советских лет. В обязанности **З.** часто входит взаимодействие с прессой и критикой, работа над анонсами, аннотациями и пресс-релизами, ведение сайта и официальных страниц театра в социальных сетях. Главные режиссеры и художественные руководители не расширяют круг лиц, принимающих активное участие в создании *спектакля*, как это было в советском театре, когда создавались художественные советы и комитеты, влиявшие на подбор репертуара, распределение ролей и т. д., а ограничиваются, как правило, одним консультантом. Работу над инсценировками постановщики часто берут на себя. Такие изменения приводят к постепенному отказу как от самой должности (следовательно, и от термина), так и от подразделения «литературная часть» в пользу целого штата других должностей (например, советник художественного руководителя, помощник художественного руководителя по литературной части, заместитель директора по творческим вопросам, редактор, пресс-аташе, PR-специалист), больше отвечающих современным реалиям театрального процесса.

С. А. Филиппова

Литература:

Павис. С. 120–121; *Брехт.* Т. 5/2. С. 422; Георгий Товстоногов. Собираемый портрет: Воспоминания. Публикации. Письма / авт.-сост. Е. И. Горфункель, И. Н. Шимбаревич. СПб., 2006. С. 490; *Рогачевский М. П.* А. Марков и его Книга завлита // Марков П. А. В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976. С. 5–18; *Марков П. А.* В Художественном театре. Книга завлита. С. 19–38; *Марков П. А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 226–228, 552, 570–571.

См. также:

Инсценировка, Драматург, Литературная основа спектакля. Режиссерский театр, Репертуарный театр.

ЗИНГШПИЛЬ

От нем. das Singspiel — *пьеса* с пением (singen — петь, Spiel — игра)

Англ: Singspiel

Фр.: Singspiel

Вид комической оперы в немецкоязычном музыкальном театре второй половины XVIII — начала XIX в., в которой пение чередуется с диалогами.

Еще в XV в. любые немецкие представления (включая церковные) с музыкальными элементами (песнями, танцами) назывались **З.** Однако к середине XVIII в. термином стали обозначать только жанр народной комической оперы. И немецкий, и австрийский **З.** опирался на элементы *народного театра* и национальные музыкальные мотивы.

З. появился во многом благодаря бродячим труппам, отсюда его первоначальная тематическая близость фольклорным комическим мотивам *фастнахтшпиля*, а позднее — бытовым темам *мецанской драмы*. Форма **З.** была заимствована из других стран. Австрийский **З.** возник под воздействием итальянской комедии дель арте и французской комической оперы, а кроме того, сохранял близость с оперой-буфф. Немецкий **З.** сформировался под влиянием *балладной оперы* — аналога **З.** в английском театре.

В некоторых **З.** преобладали музыкальные номера, в других — разговорные диалоги. Музыка и диалоги были простыми, доступными для восприятия широкой публикой. Среди первых опытов создания австрийского **З.** — «Хромой бес» Й. Гайдна (1751), немецкого — «Черт на свободе» Й. Г. Штандфуса (1752). Большой вклад в развитие жанра в Германии внес композитор И. А. Хиллер, вместе с поэтом Х. Вейсе создавший **З.** «Лотхен при дворе» (1767) и «Охота» (1770). Среди авторов немецких **З.** был и И. В. Гете, самой известной его пьесой в этом жанре стала «Эрвин и Эльмира» (1775). Со временем роль музыки в **З.** возросла, вершиной жанра в Австрии стали **З.** В. А. Моцарта — «Похищение из сераля» (1782) и «Волшебная флейта» (1791).

З. по форме и по характеру наиболее близок оперетте. Р. Вагнер называл венский **З.** «народной опереттой». В то же время Вагнер рассматривал **З.** как важный этап становления *музыкальной драмы*, считая, что немецкоязычные композиторы пошли по ложному пути, пытаясь по примеру французской оперы свести диалог к речитати-

ву, что, по мнению Вагнера, было несовместимо с немецким языком и привело не только к утрате жанра **З.**, но и к дальнейшей несостоятельности немецкой оперы в целом.

После Вагнера такого значения **З.** уже не придается, термин используется преимущественно при изучении творчества Гете и Моцарта, а также истории музыки и театра как формы оперетты. Альтернативное обозначение **З.** — вокальная пьеса.

С. А. Филиппова

Литература:

Ал. М. [А. В. Михайлов] Зингшпиль // ТЭ. Т. II. Стб. 791; Зингшпиль // Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий / авт.-сост. А. Савина. СПб., 2010. С. 136; Левик Б. В. Зингшпиль // Большая советская энциклопедия: В 30 т. М., 1972. Т. 9. Стб. 1597; Левик Б. В. Зингшпиль // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1974. Т. 2. Стб. 462–463; Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 60–61, 610–611, 614–615, 679; Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух / пер. с нем. И. П. Стребловой. СПб., 2015. С. 137; Иоффе И. И. Бюргерская оппозиция // Иоффе И. И. Мистерия и опера. Л., 1937. С. 129–135; Мартынова О. М. Традиции народного музыкального театра и вокальная пьеса Гете «Эрвин и Эльмира» // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. СПб., 2011. № 140. С. 120–125; Черная Е. С. Австрийский музыкальный театр до Моцарта. М., 1965. С. 28, 123; Черная Е. С. Беседы об опере. М., 1981. С. 40–41; Янковский М. Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М., 1937. С. 14; Schletterer H. M. Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland: Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg, 1863. В. I. S. 1–232.

См. также:

Балладная опера, Народный театр, Фастнахтшпиль, Музыкальная драма.

ЗОНГ

От англ. song — песня

Нем.: Song

Фр.: song

Вставной музыкальный номер *спектакля* в «эпическом театре» Б. Брехта, предполагающий пение актеров (часто речитативное) под аккомпанемент присутствующего на *сцене* оркестра.

З. — ключевой элемент техники брехтовского *остранения*, он обращен к *публике* и призван выявлять социальный подтекст пьесы. На время исполнения **З.** актеры отделяются/отстраняются от образа, ориентируя *зрителя* на аналитическое, оценочное восприятие *действия*. Характер **З.** преимущественно гротесковый, обличительный.

Впервые **З.** были использованы в *постановке* «Трехгрошовой оперы» Брехта (1928. Реж. — Э. Энгель). Постепенно сформировалась основная функция **З.** в монтажной структуре спектаклей брехтовской театральной системы — дробление действия на эпизоды при помощи не только самого музыкального номера, но и изменяющегося освещения и сопровождения **З.** проецируемыми на заднике названиями песен (баллад). **З.** работали по принципу «от обратного» — разъединяя действие, формально уводя зрителя от действия пьесы, он тем самым усиливал эффект сопричастности публики поднятым в спектакле проблемам. Автором текстов **З.** выступал Брехт, музыку писали постоянные соратники драматурга и режиссера — композиторы К. Вайль, П. Дессау и Х. Эйслер.

З. Брехта нашли новые формы в спектаклях А. Я. Таирова, Ю. П. Любимова, И. П. Владимиров. Если для Брехта **З.** были важнейшим элементом его театральной системы, то в постановках других режиссеров они не нацелены на *остранение*, а используются как драматургический материал, преломляясь в театральной эстетике конкретного режиссера: **З.** дополняются новыми текстами, заимствуются для других пьес. В современном театре активно задействует **З.** Ю. Н. Бутусов, отказываясь от некоторых текстов и предпочитая использовать **З.** в оригинале с сопровождающим переводом посредством субтитров. В спектакле «Кабаре Брехт» (2014) **З.** исполняются помимо русского и немецкого, также на английском и французском языках.

С. А. Филиппова

Литература:

Павис. С. 139–140; Брехт. Т.5/2. С. 90, 164–171; Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб., 1999. С. 18–20, 182, 243; Райх Б. Ф. Брехт: очерк творчества. М., 1960. С. 311–313; Сбоева С. Г. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М., 2010. С. 417–422; Тар-

шис Н. А. Учеба у Брехта // *Таршис Н. А.* Музыка драматического спектакля. СПб., 2010. С. 50–53; *Фрадкин И. М.* Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965. С. 130.

См. также:

Балладная опера, Зритель, Композиция спектакля, Монтаж, Музыка спектакля, Образ спектакля, Остранение (очуждение), Эпический театр.

И

ИНЖЕНЮ

От фр.: *ingénue* — наивная, простодушная

Англ.: *ingénue*

Нем.: *die Naive, die Ingenue*

Актерское *амплуа*, предназначенное для исполнения ролей юных наивных героинь.

И. входило в список основных амплуа в европейском театре XVIII–XIX вв., иногда обозначалось как «простушка» или актриса на «наивно-драматические» роли.

Термин был заимствован европейским театром из французской системы амплуа. Несмотря на классическое деление на **И.**-комик, **И.**-драматик, **И.**-кокетт и **И.**-лирик, одна актриса могла исполнять как комические, так и драматические роли. По характерным чертам персонажа (таким как бойкость, задор, юмор) среди наиболее близких к **И.**-кокетт и **И.**-комик можно назвать амплуа *субреток*, представительницы которого исполняли роли обаятельных лукавых служанок. К драматическим **И.** ближе амплуа «молодых героинь», им также присущи трогательность, чувствительность, робость и доверчивость. В русском театре существовало амплуа «вторая **И.**», подразумевавшее исполнение ролей второго плана. Характеристики первых и вторых **И.** не отличались, вследствие чего, представительницы более низкого амплуа могли перейти к исполнению первых ролей, как только освобождалось место в труппе. Классические образы ролей **И.** представляют собой Агнес в «Школе жен» и Мариана в «Тартюфе» Мольера. В России XIX в. к **И.** причисляли едва ли не все роли юных героинь русского репертуара, отталкиваясь больше от закрепленного за актрисой амплуа, чем от содержания роли.

Принятые нормы для актрис, исполнявших роли **И.**, требовали сценического обаяния, изящества, естественности исполнения. Среди выдающихся представительниц амплуа **И.** в России — В. Н. Асенкова, которая выступала и в драматических, и в водевильных, и в трагедийных ролях.

С приходом режиссерского театра система амплуа, разрушение которой началось еще в XIX в., была во многом отвергнута, хотя в провинции и на частных сценах деление сохранялось дольше,

вплоть до 1920-х гг. К. С. Станиславский называл амплуа **И.** «штампом для изображения молодости, девственной первой любви». В брошюре «Амплуа актера» (1922) В. Э. Мейерхольда, И. А. Аксенова, В. М. Бебутова актрис на роли **И.** не предусматривалось. Отдельные черты **И.** можно увидеть среди предложенных Мейерхольдом амплуа «героиня», «влюбленная», «проказница».

В настоящее время термин употребляется преимущественно историками театра применительно к европейским исполнительницам XVIII–XIX вв., а также при характеристике сценических данных актрисы. Современное театральное и киноискусство оставляет возможность для создания образа, стилизованного под **И.**

С. А. Филиппова

Литература:

Павис. С. 154; СТТ, 2014. С. 10–11; ТЭ. Т. II. Стб. 881; Инженю // Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий. СПб., 2010. С. 139; ТС. 1900. С. 15; *Станиславский.* М., 1993. Т. 5. Кн. 1. С. 426, 436; Сценическое искусство французского театра // *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История театрального образования в России. СПб., 1913. Т. 1. С. 140, 142; *Таршис Н.* Своя «нота» // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 11; Указатель пьес для любительских спектаклей, с обозначением ролей по амплуа и необходимых декораций / сост. Н. Г. Леонтьев. М., 1898; *Ladj M.* Le lexique de la scène. Paris, 1998. P. 92; *Poloni B.* Naive // Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg, 2001. S. 686; *Pougin.* P. 429–430.

См. также:

Актер/актриса, Амплуа, Герой/Героиня, Гран-коклетт, Данные актера, Маска, Образ, Субретка, Типаж, Травести.

К

КОМИЧЕСКАЯ СТАРУХА

Англ.: ridiculous old lady

Фр.: la vieille ridicule

Нем.: die komische Alte

Актерское *амплуа*, в круг ролей которого входят образы немолодых комических героинь.

Как правило, на роли **К. с.** с возрастом переходили бывшие *инженю*, *субретки* и *травести*. В качестве альтернативного термина в XIX в. употреблялось «характерная старуха».

Персонажи этого амплуа были второстепенными действующими лицами в драме. Внутри амплуа сохранялась своя иерархия. Так, издание «Театрал. Карманная книжка для любителей театра» (1853) обозначало актрису Е. И. Гусеву как представительницу **К. с.** «низшего класса: кухарок, свах, купчих, нянек и т. п.». Этим персонажам свойственно руководствоваться бытовыми мотивами. Образцовой **К. с.** низшего класса является Улита в «Лесе» А. Н. Островского.

Среди классических ролей **К. с.** Пошлепкина в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, Простакова в «Недоросле» Д. И. Фонвизина, Карпухина в «Дядюшкином сне» Ф. М. Достоевского и др. Выдающимися представительницами амплуа на императорской сцене были В. В. Стрельская, Е. И. Левкеева, А. А. Чижевская, Е. П. Корчагина-Александровская.

Термин **К. с.** сохранился в театре XX в. Особое продолжение образы **К. с.** получили в кино. Среди актрис, по отношению к которым, как правило, называется это амплуа, Рина Зеленая, Ф. Г. Раневская, Т. И. Пельтцер.

В современном театроведении термин употребляется не столько в значении актерского амплуа, сколько как обозначение содержания самой роли.

С. А. Филиппова

Литература:

СТТ, 2014. С. 10–11; ТС. 1900. С. 17; Театрал. Карманная книжка для любителей театра. СПб., 1853. С. 37.

См. также:

Амплуа, Инженю, Комический отец, Маска, Образ, Субретка, Типаж, Травести, Характерная роль, Характерный актер, Характерность.

Л

ЛЕЙТМОТИВ СПЕКТАКЛЯ

От нем. *Leitmotiv* — руководящий, ведущий мотив: *Leit* — ведущий, главный; *Motive* от латинского *moveo* — двигаю, *motivus* — подвижный, двигаться

Англ.: *leitmotif*

Фр.: *leitmotiv*

1. Образ *спектакля*, неоднократно повторяющийся на протяжении *действия*.

Л. с. является конструктивным и смыслообразующим фактором сценического произведения.

Термин возник во второй половине XIX, хотя зарождение идеи лейтмотивности относят к оперному искусству XVII в. Появление термина обычно связывают с Г. П. фон Вольцгоеном, который писал об операх Р. Вагнера (1876). Но до Вольцгоена, как уточняет, например, Г. В. Крауклис, термин применил Ф.-В. Йенс в своей работе о К. М. Вебере (*Jähns F.-W. C. M. von Weber in seinen Werken*, В., 1871).

Существуют **Л. с.**, предопределенные лейтмотивами, сочиненными драматургами. Есть и собственно театральные **Л. с.**, сочиненные *режиссером*. Они разнообразны и отличаются многими параметрами: средствами языка, с помощью которых созданы, степенью изменчивости в ходе действия составляющих их элементов, локацией в спектакле и выполняемыми функциями.

Л. с. создаются как с помощью отдельных средств сценического языка, среди которых пластика и речь *актера*, музыка, другие неречевые звуки, вещи, изображения на экране, так и комбинациями этих средств.

Используют и **Л. с.**, выстроенные из повторов сценически воплощенного текста, не обусловленные литературным произведением, лежащим в основе спектакля. Так, в «Дяде Ване» по А. П. Чехову (2017, Театр им. Ленсовета) Ю. Н. Бутусова реплика Сони из третьего акта пьесы «Ты дрожишь? Ты взволнована? <...> понимаю... Он сказал, что уже больше не будет бывать здесь... Да?» — не раз звучит, начиная с первой сцены. Причем слова героини обраще-

ны к зрительному залу, и лишь единожды она адресует их к Елене Андреевне. Этот **Л. с.** становится одной из составляющих темы острой необходимости любви и ее отсутствия, имеющей отношение не только к Соне, но и к другим героям.

Элементы, из которых формируются **Л. с.**, не обязательно тождественны друг другу. Они могут модифицироваться в ходе действия, как, например, в музыке С. С. Прокофьева к спектаклю А. Я. Таирова «Египетские ночи» (1935, Камерный театр), где **Л. с.** создавали противостоящие темы Рима и Египта, которые видоизменялись по мере развития действия. Так на музыкальном языке воплощалась существенная часть содержания спектакля, связанная с борьбой Египта с Римом, борьбой Клеопатры за независимость Египта, не увенчавшейся успехом.

Конечно, и одинаковые элементы лейтмотивов не кажутся таковыми, поскольку с течением действия в изменяющемся сценическом контексте воспринимаются в той или иной мере содержательно трансформированными.

Повторяемость элементов, составляющих **Л. с.**, может заключаться не в том, как они сценически выражены, а в их тематической близости. Как было, например, в «Лесе» В. Э. Мейерхольда (1924, ГосТиМ). Спектакль пронизывался эпизодами, связанными с персонажами Счастливым и Несчастливым, которые разрушают устой окружающего их мира. Таким образом, возникал, по словам К. Л. Рудницкого, мотив торжества комедиантства над жизнью.

Кроме сквозных используются и локальные **Л. с.** Они сосредотачиваются в пределах либо определенной *роли*, либо одной из частей спектакля или отдельной сцены.

Л. с. способны выполнять многочисленные функции.

Среди них важнейшая и явно выраженная связующая функция. Основанная на самом способе строить лейтмотив — повторе, она способствует обеспечению цельности всего спектакля, или той его части, где лейтмотив сосредоточен. Поскольку повтор, по словам С. М. Эйзенштейна, является «одним из <...> простейших приемов установления композиционных скрепов и связей отдельных частей между собой <...> создает ощущение единства вещи».

Другой важной функцией **Л. с.** является его участие в организации *ритма* — фактора, основанного на повторах.

Музыкальные **Л. с.** на драматической *сцене*, как и в музыкальном театре, нередко связаны со сценическими *героями* и используются для их характеристики.

Менее очевидны другие функции **Л. с.**

Как реальный элемент постановки **Л. с.** может воплощать ее тему или составляющую темы, которые находятся вне сценической материи и связаны с художественным содержанием образа спектакля в целом или его части. Например, в процессе развития спектакля Э. Някрошюса по Ч. Айтматову «И дольше века длится день...» (1983, Молодежный театр, Вильнюс) многократно раздавался мотив любимой песни Сталина «Сулико». Возникающий таким способом лейтмотив в контексте всего действия звучал как символ эпохи, становясь составляющей темы насилия государства над человеком.

Иногда темы, создаваемые сквозными **Л. с.**, играют определяющую роль в развитии драматического действия. Так, в «Ревизоре» по Н. В. Гоголю (1926, ГосТиМ) В. Э. Мейерхольда лейтмотивы создавали две важные темы: чиновничью и женскую. В процессе ассоциативного сопоставления этих тем возникало драматическое действие и смыслообразование спектакля, являя на сцене социум, где правят чиновничьи и эротические страсти.

Среди редко применяемых функций **Л. с.** — акцентирование сходства и одновременно различия персонажей. Например, в спектакле Ю. П. Любимова «Борис Годунов» по А. С. Пушкину (1988, Театр на Таганке), неоднократно звучал куплет песни «Растворите вы мне темную темницу» (по стихотворению М. Ю. Лермонтова «Отворите мне темницу»), которую пел, каждый по-своему, то Годунов, то Отрепьев. Созданный из так исполняемых куплетов лейтмотив «рифмовал» героев, обнажая одновременно их различие и сходство.

В *условном театре*, где театр как таковой намеренно и последовательно обнаруживает себя, частью композиции сценического произведения становится **Л. с.**, связанный собственно с театром, а часто и шире: с искусством в целом. Он возникает из тех сценических элементов, где игра открыта и является самостоятельной ценностью, а не только средством актера для создания образа, и где используются демонстративно условные способы создания сценической ткани, например, номерные эпизоды, *игра с вещью*, или — остранение эпизода самоиронией театра.

Л. с. наиболее активно применяются в *поэтическом театре*, где ассоциативное сопоставление создаваемых лейтмотивами тем во многом определяет развитие драматического действия и процесс смыслообразования спектакля как целого.

2. Заимствованные из литературоведения термины «тема» и «мотив», каждый из которых применяется в разных смыслах: тема — либо то, о чем повествуется в произведении, либо круг проблем произведения, либо одна из сквозных составляющих действия;

мотив — либо простейшая составная часть сюжета, либо — второстепенная дополнительная тема.

3. Конкретный образ, проходящий сквозь творчество режиссера или актера.

О. Н. Мальцева

Литература:

Павис. С. 206–207; ТЭ. Т. III. Стб. 442, 443; *Абрамович Г. Л.* Тема // *Словарь литературоведческих терминов* / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974. С. 405–406; *Головащенко Ю.* О художественных взглядах Таирова // *Таиров.* С. 42–66; *Захаркин А. Ф.* Мотив // *Словарь литературоведческих терминов* / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974. С. 226–227; *Крауклис Г. В.* *Лейтмотив* // *Энциклопедия Belcanto.ru.* URL: <http://www.belcanto.ru/dic.html> (дата обращения 13 марта 2018); *Кухта Е. А.* «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд. К истории творческого метода / ред.-сост. Н. В. Песочинский, отв. ред. Е. А. Кухта. СПб., 1998. С. 138–164; *Лейтмотив* // *Музыкальный энциклопедический словарь* / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1991. С. 306; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 2000, С. 307; *Никонов В. А.* *Лейтмотив* // *Словарь литературоведческих терминов.* М., 1974. С. 172; *Режиссер Мейерхольд.* С. 303; *Роднянская И. Б.* *Лейтмотив* // *Краткая литературная энциклопедия.* В 9 т. М., 1967. Т. 4. Стб. 101, 102; *Тихомирова О. В.* *Лейтмотив в русской симфонии* / Автореф. дис. канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006; *Томашевский Б. В.* *Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие* / вступ. статья Н. Д. Тамарченко; *Коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко.* М., 1996. С. 182–184; *Тюленин М. Ю.* *Лейтмотив* // *ЛЭТиП,* 2001. Стб. 435–437; *Эйзенштейн С. М.* *Вопросы композиции* // *Эйзенштейн С. М. Избранные статьи.* М., 1956. С. 329–330.

См. также:

Действие, Драматург, Композиция спектакля, Музыка спектакля, Музыкальная драма, Образ спектакля, Постановка, Поэтический театр, Режиссер, Режиссерский театр, Ритм, Условный театр.

М

МАСКА

От позднелат. *mascus, masca* — личина

Англ.: *mask*

Нем.: *Maske*

Фр.: *masquer*

1. Специальная накладка с каким-либо изображением (лицо, звериная морда, голова мифологич. существа и пр.), надеваемая чаще всего на лицо.

М. бывают также парные, когда два исполнителя изображают одно животное («львы» в Китае, Японии и Вьетнаме, мифологическое существо баронг в Индонезии, «лошадь» в театре Кабуки), и коллективные, когда под **М.** скрываются несколько исполнителей. Существуют **М.-костюмы**, где **М.** неотделима от костюма, и **М.**, которые держат в руках (в индонезийском театре ваянг-барангон) или надевают на пальцы (пальцевые **М.** у эскимосов). **М.** широко используется в традиционном восточном *театре*.

М. является средством *перевоплощения*.

О начальном этапе существования **М.** в *античном театре* сохранилось мало свидетельств. Особенно это относится к **М. комедии**. По словам Аристотеля, кто ввел **М.** в комедии, остается неизвестным. В *трагедию* **М.** пришла из культовых действ в честь Диониса. Ее появление в театре связывают с Феспидом, автором трагедии, поставленной им на первых официальных Дионисиях в 534 г. до н. э. Он, играя в своих *пьесах*, сначала намазывал лицо белилами, затем стал использовать **М.** из некрашеного полотна. Позднее более распространенными стали раскрашенные **М.**, которые, предположительно, впервые применил Эсхил. **М.** делали из разных материалов, в том числе из пропитанной гипсом материи и дерева. Возникновение женских масок связывают с Фринихом, жившим в конце VI — начале V веков до н. э.

В античном театре использование **М.** было обусловлено размерами театрального здания. Она (вместе с особенностями *костюма*, укрупняющими фигуру *персонажа*) помогала зрителю рассмотреть героя. А также решала проблему его аудиовосприятия (благодаря от-

верстию для рта, которое своей формой и внутренним устройством играло роль рупора).

В **М.** представляли четыре неизменных гротескных персонажа римской ателланы (Макк, Буккон, Папп, Доссен).

В Древней Руси и Средневековой Европе **М.** использовалась скоморохами и гистрионами.

С XVI в. **М.** используется в *комедии дель арте*, преломление традиций которой продолжает существовать и в XXI в.

2. *Грим-М.* В театрах народов Азии в настоящее время **М.** нередко заменяется маскообразным гримом. Примером грима-**М.** в европейском театре может служить грим в виде черных линий на лицах героев спектаклей Е. Б. Вахтангова «Эрик XIV» (1921, 1-я Студия МХТ) и «Гадибук» (Театр-студия «Габима», 1922).

3. Один из двух, наряду с характером, типов образа сценического героя. **М.**, в отличие от характера, не строится как отражение всей сложности личности человека, а обладает ограниченным количеством свойств при одном доминирующем. Образ-**М.** отличается устойчивостью и законченностью; представляет собой заведомое обобщение, но предполагает в человеке индивидуальность. Это может быть внутренне неразложимый образ-**М.** античного театра или образ-**М.**, состоящий из нескольких отчетливо различающихся элементов, которую представил театр комедии дель арте (*commedia dell'arte*), где он воплощал типовую социальную характеристику образа, но не сводился к одному качеству. В частности, он имел свойства и общечеловеческие, и связанные с социальными и национальными корнями применяемой актером **М.**

Образ-**М.** может строиться не только из одной, но и из нескольких **М.** Так был создан, например, Дон Жуан Ю. М. Юрьева в одноименном спектакле В. Э. Мейерхольда (1910, Александринский театр). По словам самого режиссера, «Мы видим на нем то маску, воплощающую распущенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя <...> И только в конце концов <...> маску, отразившую в себе черты *El burlador de Sevilla* (злого севильского насмешника. — *О. М.*), подсмотренные им у заезжих итальянцев». Подобный образ представлял собой Хлестаков в мейерхольдовском «Ревизоре» (1926, ГосТиМ) в исполнении Эраста Гарина, который играл вариации на тему хлестаковщины. Как писал К. Л. Рудницкий, «В каждом эпизоде это был новый человек — то кочующий шулер, то петербургский чиновник-волокита, ловелас, то блестящий гвардеец, то столичный мечтательный поэт, то высокомерный, удачливый карьерист».

4. Идеальная мимика актера в понимании Э.-Г. Крэга. Она должна состоять из ограниченного количества выражений лица, например, вместо шестисот — шесть. По мысли Ю. М. Барбоя, принципиальным является то, что Крэг искал **М.** в личности или индивидуальности самого актера, что эта **М.** не нечто внешнее лицу, а именно лицо, но «в максимально смысловом виде», и традиция такого понимания **М.** идет от античности. Как поясняет С. С. Аверинцев, с греческой точки зрения, лицо чуждо истине, поскольку оно всего-навсего «становящееся», а **М.** как смысловой предел лица причастна истине, «сущему»; лицо живет, а маска пребывает.

5. Игровая модель, которая предполагает отстранение актера от роли и соотносит, по замечанию Н. В. Песочинского, «реальное и игровое начала» в образе, созданном исполнителем. Подход актера к образу без отождествления с ним. Например, в русской режиссуре понятие **М.**, связанное с отстраненностью актера от роли, первым возродил Мейерхольд, он развернул концепцию образа персонажа, который не сливается с актером.

По-своему **М.** как игровая модель воплотилась у Е. Б. Вахтангова. Противопоставляя свое понимание актерской игры театру К. С. Станиславского, вводящему зрителя в атмосферу и среду персонажей, Вахтангов говорил, что его театр забирает зрителей в среду актеров, которые играют так, чтобы зритель видел их мастерство. Именно это происходило в *спектакле* «Принцесса Турандот» (1922, Третья студия МХТ, режиссер Вахтангов).

6. Составляющая ролевой части образа, создаваемого актером.

Такова, например, *характерность*, которую Станиславский назвал **М.**, скрывающей актера-человека. Он считал необходимым спрятать под нее актера, поскольку, именно прикрытый ею, тот сможет обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей.

Здесь и **М.** в составе роли у актера Мейерхольда. Это часть роли, связанная с вечными темами, вечными прообразами, прототипами, — своего рода архетип. Она, по мысли Песочинского, сосуществовала в роли наряду с конкретными воплощениями во времени этого архетипа. Например, вечная **М.** духовного одиночества в творчестве Мейерхольда. Она, родившись в роли Треплева («Чайка», 1898, МХТ, режиссеры Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко), перешла к Пьеро («Балаганчик», 1906, Театр В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Мейерхольд), а затем — героям, которые создавали другие актеры в поставленных им спектаклях: Арбенину, Чацкому, Несчастливцеву, Елене Гончаровой, Герману.

В качестве примера из современного театра укажем на **М.** в составе любой роли Е. П. Леонова, воплощающую тип, который можно назвать соседом по подъезду, по словам Барбоя — бывшим маленьким человеком, «всегда обыкновенным персонажем».

7. Компонент «актерской» части образа, творимого актером.

Такая **М.**, в частности, была характерна для образов, которые создавал О. Н. Ефремов. Так, во второй редакции спектакля «Вечно живые» (Театр «Современник», режиссер О. Н. Ефремов), по словам И. Н. Соловьевой, возникало некое пространство между его героем, доктором Бороздиным, и актером, точнее, **М.** Ефремова. Эта **М.** сама по себе являлась произведением искусства. Она не была тождественна Ефремову-человеку, но сформировалась как личностная **М.** актера. Создавая образы конкретных персонажей, актер одновременно играл этот тип героя, даря ему, как заметил Барбой, помимо своего тела и голоса, составляющие своего духовного облика, в том числе «черты русского интеллигента советского призыва».

М. в составе «актерской» части образа, который творит актер, может представлять собой весьма сложное образование. Так, К. А. Варламов, по мысли Мейерхольда, нашел для себя **М.**, которая включала самого актера с его данными как **М.** и кроме того — купеческую **М.**, в которой он подносил себя, с напевностью, интонациями и славянским юмором, почерпнутыми у персонажей Островского.

Из других компонентов строилась сложная **М.** в артистической части образа, создаваемого Е. П. Леоновым. По наблюдению В. О. Семеновского, она была основана на художнической природе Леонова как глубоко национального «актера-потешника» и его человеческой индивидуальности — узнаваемом типе добродушного крепыша.

Примером **М.** актера, созданной его творчеством и самим временем, является обнаруженная и проанализированная Барбоем **М.** В. С. Высоцкого в спектакле Ю. П. Любимова «Гамлет» (1971, Театр на Таганке), где актер сыграл главную роль. Эта **М.** состояла из двух частей. Одна из них была имиджем, тиражированным массовой культурой, созданным из самого Высоцкого: его личности и его героев в восприятии зрителя. Другую часть представлял тип «парня» семидесятых, героя с улицы.

8. Роль в понимании М. А. Чехова. С его точки зрения, актер выражает себя не прямо, а опосредованно. Поэтому чтобы выразить себя на сцене, точнее, свое лучшее или высшее «я», скрытое за порогом сознания, актер должен прибегать к **М.**, которой служит ему роль. Чтобы носить **М.**, оставаясь при этом искренним, правдивым

и сохраняя свое актерское достоинство, надо перевоплотиться в нее. Именно эти разнообразные М. дают актеру возможность каждый раз выражать себя заново, максимально своеобразно и изобретательно. Работая над ролью, актер должен выявить отношение его потаенно-го «я» к персонажу, которого он собирается играть. Тогда, по мнению Чехова, в актере проснется скрытый художник, создатель ролей.

9. *Маски* — жанр в английском театре эпохи Возрождения. См. статью *маски*.

О. Н. Мальцева

Литература:

Авдеев А. В. Маска // ТЭ. Т. III. Стб. 726–727; *Ярхо В. Н.* Феспид // ТЭ. Т. V. Стб. 454; *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 24–25; *Аристотель.* Поэтика // *Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998. С. 1070; *Барбой Ю. М.* К теории театра. СПб., 2008. С. 92, 93, 110–111, 117; *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 74, 76, 77, 102–103, 114, 120, 134; *Волков Н. Д.* О «Турандот» // Театральное обозрение. 1922. № 5. С. 5; *Вахтангов.* Т. 2. С. 578; *Крэг Э.- Г.* Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн, вступит. ст. А. Г. Образцовой, коммент. Ю. Г. Фридштейна, перев. с англ. В. В. Воронина, Г. Г. Алперс, В. Я. Виленкина, Ю. Г. Фридштейна, А. Д. Ципенюк. М., 1988. С. 237; *Кулишова О. В.* Маска в древнегреческом театре: ее происхождение и сакральные основы // Мнемон: исследования и публикации по истории античного мира. СПб., 2013. № 13. С. 317–324; *Кулишова О. В.* Театральная маска в древней Греции: ее истоки и контексты функционирования // Маска и театр в зрелищной культуре античного мира. СПб., 2015. С. 7–16; *Мейерхольд В. Э.* Чаплин и чаплинизм // Февральский А. В. Пути к синтезу. М., 1978. С. 218–219; *Мейерхольд Ч. I.* С. 138, 219–221; *Миклашевский,* 2017. С. 198–203; *Молодцова,* 2019. С. 170–196; *Мусвик В. А.* Маска // ЛЭТИП, 2001. Стб. 509–511; *Песочинский Н. В.* Актер в театре Мейерхольда // Актерское искусство — I. С. 101–103, 112; Режиссер Мейерхольд. С. 138, 356; *Семеновский В. О.* Евгений Леонов // Театр. 1978. № 3. С. 44; *Соловьева И. Н.* Спектакль идет сегодня. М., 1966. С. 93; *Станиславский.* Т. 3. С. 250. *Чехов.* Т. 2. С. 311–312.

См. также:

Актер/актриса, Ампула, Античный театр, Герой, Грим, Елизаветинский театр, Комедия дель арте, Костюм, Маски, Маски

комедии дель арте, Мимика, Образ сценический, Персонаж, Роль, Социальная маска, Характер.

МАСКИ

Англ.: masque, или mask

Фр.: masque

Нем.: Maskenspiel

Жанр представления в английском театре XVI — начала XVII в.

Происхождение **М.**, как пишет английская театральная энциклопедия, «теряется в неизвестности, но, без сомнения, связано с примитивными религиозными обрядами и фольклорными церемониями». По другим источникам, корни **М.** надо искать в моралите и в интерлюдии.

Ранние английские **М.**, известные как «Ряженье» или «Пантомима», — это выход ряженных в масках, которые молчаливо вторгались в празднество, а потом объединялись с окружающими в общем церемониальном танце. Ранние английские **М.** стали основой тщательно разработанного придворного спектакля в Италии, потом во Франции, а в XVI в. вернулись в Англию уже в новом виде и под новым названием masque (до этого использовался английский вариант термина — mask).

Со временем **М.** превратились в пьесы-маски с пасторальным сюжетом и аллегорическими персонажами, непременно сопровождаемые музыкой и церемониальными танцами. Они разыгрывались на бал-маскарадах при дворе королевы Елизаветы, но расцвет **М.** состоялся позже, при дворе Иакова и Стюартов. В создании придворного представления участвовали поэты и драматурги Ф. Сидней, Дж. Мильтон, Ф. Бомонт, Дж. Чампен, композиторы Т. Кампион, Г. Лоусон, художники И. Джонс, Дж. Уэбб. Исполнителями являлись придворные и царственные особы, в том числе королева и ее фрейлины, приглашались и профессиональные актеры.

Самыми заметными фигурами театра **М.** были драматург Б. Джонсон и архитектор-декоратор И. Джонс. Джонсон в 1601–1612 гг. написал тексты самых известных **М.**: «Сатир», «Двенадцатая ночь», «Маска королев». По словам историков театра, он придал

придворному развлечению с музыкой и танцами «литературное достоинство». Джонсон был и создателем анти-маски (1609), где драматизировал «правильную» **М.**, давал сатирическое изображение событий и вносил элементы комического, подчас фарсового характера.

М. Джонсона в оформлении И. Джонса отличались пышной зрелищностью, яркими красивыми декорациями и костюмами, сценическими эффектами. После ухода Джонсона, когда И. Джонс один отвечал за все, визуальная сторона этих придворных представлений была доведена до совершенства.

Постепенно **М.** как жанр сценического представления уходил в историю, лишь изредка появляясь на придворных бал-маскарадах в 1630-е гг. После 1642 г., когда по распоряжению пуританского парламента закрылись все театры, были зафиксированы попытки возобновить и вернуть **М.** на *сцену*. Последние возобновления **М.** называли наивными имитациями, но все-таки это помогло сохранить и оформление, и авторов, и актеров для будущего, когда в Лондоне вновь стали открываться театры, формироваться труппы.

М. подготовили рождение английской оперы, оказали влияние на развитие балета и *пантомимы*. У. Шекспир вводил **М.** в текст пьес «Как вам это понравится», «Сон в летнюю ночь», «Бесплодные усилия любви», «Буря».

В. М. Миронова

Литература:

Павис. С. 208; ТЭ. Т. III. Стб. 729–730; *Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. М., 2006. С. 253–255; *Берджесс Э.* Уильям Шекспир. Генний и его эпоха. М., 2001. С. 303–307; *Боянус С. К.* Внешний обиход придворного театра времен королевы Елизаветы // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919 гг. Петроград, 1920. С. 54–68; *Боянус С.* Иниго Джонс // Зеленая птичка. Вып. 1. Пг., 1922. С. 112–139; *Голованченко А.* Маски // СЛТ. С. 203–204; *Груббер Р. И.* Всеобщая история музыки. Ч. 1. М., 1960. С. 447–454; *Мюллер В. К.* Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925. С. 18–19; *Welford E.* The Court Masque. Cambridge, 1927; The Oxford Company of the Theatre. London, 1967. P. 163–164; *Ordel S.* The Jonsonian Masque. Columbia University Press. 1981.

См. также:

Драматург, Елизаветинский театр, Жанр, Комедия дель арте, Маска, Пантомима, Пастораль, Придворный театр, Спектакль, Шекспировский театр.

МИМИКА

От др.-греч. μιμίσειν — подражать

Греч.: mimikos — относящийся к миму

Лат. imitator — подражательный

Англ.: facial expression, mimic

Нем.: die Mimik

Фр.: la mimique

Элемент языка актера, воплощенный в движении мышц его лица и являющийся одной из форм проявления чувств героя спектакля.

В эпоху классицизма **М.** называли и выражение лица сценического героя, и язык жестов. Энциклопедия Д. Дидро определяет жест как «движение тела и лица».

В. Э. Мейерхольд говорил о мимической игре, в которую включал не только игру лица, но и игру рук, и поворот головы, плеч, и некоторые другие движения актера, например те, которые позволяют ему или его герою «вкомпоноваться» в стул, кресло и т. д. А. Арто, называл **М.** множество выражений лица, схваченных в своей статике. Они могут быть обозначены и каталогизированы с целью выработки символического языка сцены, чуждого плоской психологизации. Сегодня **М.** понимают, прежде всего, как элемент языка актера, связанный с физиономической игрой, экспрессией лица.

Особенности, функция и способ реализации **М.** зависят от типа театра.

В театре прямых жизненных соответствий **М.** служит средством индивидуализации героя, выявляет в нем особенное. Она создается движением лицевых мускулов актера и передает жизнь лица героя, подобную жизни лица реального человека, динамику конкретных чувств, настроений и психологических реакций героя на происходящее. В этом театре и грим акцентирует особенности, связанные с индивидуальными качествами персонажа.

В условном театре **М.** является средством обобщения, выражая сущностные свойства героя, связанные с принадлежностью его к той или иной общности. Она может создаваться либо реальной маской-накладкой, моделируя персонаж, например, со стороны его жанровой принадлежности, как маски героев трагедии и комедии в античном театре. Или — со стороны его роли в социуме, как маски традиционного японского и китайского площадного театра. Или — как маски комедии дель арте, указывая одновременно на социальную и жанровую определенность героя. Либо актер творит **М.**

из собственного лица. В этом случае по степени выразительности, завершенности, лаконизма и обобщения **М.** может выглядеть как одна маска или ряд масок.

Подобную **М.** имели в виду, в частности, Э. Г. Крэг и В. Э. Мейерхольд. По мнению Крэга, было бы лучше, если бы на лице исполнителя появлялось вместо шестисот возможных выражений, например, шесть или два. Идеальный актер Крэга, «сверхмарионетка», своим телом и **М.** — «всемирной маской», должен творить прекрасные черты воображаемого мира, которые «мертвы и холодны» и одновременно сохраняют его «живой дух»; такая **М.** может стать одним из средств для создания «символа человека». **М.** идеального образа-маски виделась Мейерхольдом как сочетание вечных прототипов, преломленных в современности.

У Е. Гротовского актер должен был самостоятельно создавать **М.**-маску с помощью лицевых мускулов, и каждый персонаж — сохранять одно и то же выражение лица на протяжении всего спектакля.

М. героя условного театра, созданная с помощью маски-накладки и из лица актера, может обретать динамику благодаря жестам, позам, движению героя в сценическом пространстве, его речи, а также меняющемуся освещению. Мейерхольд полагал, что с помощью своего мастерства актер умеет поместить маску «в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой». Например, у его Пьеро в спектакле «Балаганчик» (1906, Театр В. Ф. Комиссаржевской), созданного в виде образа-марионетки, образа-маски, благодаря калейдоскопу движений и жестов героя зрителю наблюдали бесконечную смену настроений.

Образцом **М.** в виде ряда масок, сотворенных из собственного лица актера, или, по другой интерпретации — вариаций на тему одной маски — маски персонажа мольеровской пьесы, может служить **М.** Дон Жуана в исполнении Ю. М. Юрьева («Дон Жуан», режиссер Мейерхольд, 1910, Александринский театр), героя, который, по словам Мейерхольда, предстал по ходу спектакля то распущенным, безверным, циничным и притворным кавалером двора Короля-солнца, то мучительной маской Мольера-обличителя, которую Мольеру-драматургу пришлось носить на придворных спектаклях и перед коварной женой, и, наконец, маской севильского озорника.

Типом театра определяется и способ участия **М.** в развитии драматического действия спектакля.

В театре прямых жизненных соответствий, с его повествовательной, причинно-следственной внутренней логикой спектакля, **М.**

действует в унисон с другими средствами актерского языка, например, речью и пластикой тела персонажа, а также с особенностями характера и настроения эпизода.

В спектакле условного театра **М.** может ассоциативно соединяться с другими средствами актерского языка. Например, по контрасту, как происходило в спектакле Е. Б. Вахтангова «Гадибук» (1922, Театр-студия «Габима»), когда возникал диссонанс между неподвижным лицом Леи в исполнении Х. Ровиной и эмоциональным накалом, прорывающимся в интонациях *героини*. По свидетельству Н. Г. Зографа, сильные душевные переживания почти не получали внешнего выражения, сосредоточиваясь в интонационном разном образе героини, у которой было «мертвенное, восковое лицо», отсутствовала **М.**

Благодаря несоответствию **М.** остальным средствам языка актера или настроению эпизода можно создать *образ*, который «не знает только низкого или только высокого», обнаруживая неразрывность смеховой и трагической стихии. При таком несоответствии, например, достигим, по выражению Мейерхольда, «трагизм с улыбкой на лице».

При характерных для условного театра «подменах» персонажа актером или актера создаваемым им персонажем или одновременном сосуществовании актера и персонажа **М.** актера и **М.** его героя могут вступать в отношения по принципу контрапункта. Например, в процессе противопоставления эмоций персонажа и радости *лицедея* от творчества, *игры*. Подобный контрапункт возникает и при открыто выраженном отношении актера к создаваемому им герою. Часто это отношение передается едва заметно, деликатно и лаконично, когда, по выражению Мейерхольда, «актер улыбкой, глазком выплескивается». Реже — радикально. Как было, например, в его «Великодушном рогоносце» (1922, Театр РСФСР-1), когда в патетических местах пышных *монологов* Брюно над героем потешался создающий его актер И. В. Ильинский, проделывая акробатические *трюки*, а в моменты драматических переживаний героя — рыгал и смешно закатывал глаза. Или — в мейерхольдовском «Лесе» (1924, ГосТим,) когда Улита замирала в любовном восторге, а в это время исполнительница роли Улиты, В. Ф. Ремизова, принимала непристойные комические позы.

О. Н. Мальцева

Литература:

Павис П. С. 215–216; ТЭ. Т. III. Стб. 836; Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс. Т. 1. С. 58; Встречи с Мейерхольдом.

М., 1967. С. 63; *Гладков А. К.* Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 326; *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. М.; Л., 1939. С. 118; *Крэз Э.-Г.* Воспоминания, статьи, письма / сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн, вступит. ст. А. Г. Образцовой, коммент. Ю. Г. Фридштейна, перевод с англ. В. В. Воронина, Г. Г. Алперс, В. Я. Виленкина, Ю. Г. Фридштейна, А. Д. Ципенюк. М., 1988; *Мейерхольд*. Ч. 1. С. 219, 221; *Мейерхольд*. Ч. 2. С. 110; *Мейерхольд В. Э.* К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 47, 64; *Мейерхольд В. Э.* Отрывки из выступлений, лекций и бесед для Словаря терминологии (1935, данное высказывание — 1927 года) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 105. Цит. по: *Песочинский Н. В.* Актер в театре Мейерхольда // *Актерское искусство*, 2018. С. 97, 116; *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: Структура образа и драматургия спектакля. СПб., 2000. С. 24; *Соколова Е. В.* Актер в театре Е. Б. Вахтангова // *Актерское искусство* — IV. С. 45–46; *Artaud A.* Le Théâtre et son double. Paris, 1938. P. 143; *Grotowski J.* Vers un théâtre pauvre. La Cité, Lausanne 1971. P. 287; Nouveau dictionnaire, pour servir de supplément aux dictionnaires des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. À Livourne, M. DCC. LXXVIII. T. 3. P. 210–211.

См. также:

Актер/актриса, Герой/героиня, Действие, Жест, Комедия дель арте, Маска, Психологический жест, Психотехника, Система Станиславского, Театр прямых жизненных соответствий, Условный театр.

МОНОЛОГ

От греч. *mónos* — один и *lógos* — слово, речь

Англ.: *monologue, soliloquy*

Фр.: *monologue*

Нем.: *Monolog*

Продолжительная непрерывная речь героя, не подразумевающая обмена репликами.

М. может быть обращен как к себе, так и к другим персонажам и к публике, но всегда ориентирован на зрителя. Если в большинстве литературных жанров монологичность обусловлена повествованием

от первого или третьего лица, то в *драме*, по мысли В. Е. Хализева, **М.** используется в первую очередь как «художественное средство».

Во многом технической была функция **М.** в *драматургии* Античности и *классицизма*, где **М.** часто применялись для рассказа о событиях, оставшихся за рамками *действия*. Эпоха *романтизма*, напротив, использовала **М.** в первую очередь для выражения внутренних переживаний героя. Для драматургии конца XIX–XX вв. характерно сближение (синтезирование) **М.** и *диалога*, когда освобожденные от излишней риторики **М.** встраиваются в общую структуру диалога.

Нередко **М.** из конкретной *пьесы* становится самостоятельной художественной единицей вне зависимости от эпохи, как в случае с **М.** Гамлета, Чацкого, Нины Заречной. Чаще всего это происходит с **М.**-размышлением, который является ключевым моментом пьесы.

М. лежит в основе *жанра монодрамы*. Здесь речь идет не только о форме **М.**, но и о восприятии всего происходящего глазами одного героя, что впервые обозначил Н. Н. Евреинов в докладе 1908 г. «Введение в монодраму».

Для театра XX–XXI вв. характерно значительное сокращение текста **М.**, за исключением *моноспектаклей*, в структуре которых **М.** является основным элементом.

С. А. Филиппова

Литература:

Павис. С. 218–220; ТЭ. Т. III., Стб. 906; СТТ, 2014. С. 26–29; Монолог // Большая советская энциклопедия: В 30 т. М., 1974. Т. 16. Стб. 1573–1574; Монолог // Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий. СПб., 2010. С. 210; Монолог // Лисаковский И. Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник. М., 2002. С. 106; Нестеров И. В., Хализев В. Е. Диалогическая речь и монологическая речь // ЛЭТиП, 2001. Стб. 227–230; ТС. 1900. С. 21; Чернышев А. Монолог // СЛТ. С. 82–83; Бахтин М. М. Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского // Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 237–276; Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 78, 83–84, 98, 100; Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 38, 44–45, 122, 199–201; Говоров Н. С. Проблема сценического монолога. (По концепции Л. Ф. Макарьева) // Говоров Н. С. Театр рассказа. СПб., 2008. С. 216–260; Дидро Д. О драматической поэзии // Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1936. Т. 5. С. 381, 409–410; Д'Обиньяк Ф. Практика театра // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

С. 323, 326–327; *Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму. СПб., 1909; *Литосова М. К.* Профессиональная речь актера и режиссера: Терминологические и нетерминологические словосочетания. М., 1989. С. 53–54; *Семенецкая О., Синицкая А.* Монолог // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 182–185; *Хализев 1986*. С. 186–215; *Hass A.* Monolog // Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg, 2001. S. 666–668; *Pougin*. P. 528.

См. также:

Внутренний монолог, Диалог, Исповедальность, Монодрама, Моноспектакль.

МУЗЫКАЛЬНО-СИНТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРА

Театральная концепция, предполагающая воплощение музыкальной сущности визуальными образами.

Впервые термин **М.-с. к. т.** вводит В. И. Максимов, анализируя эстетические системы В. И. Иванова, А. Белого, Р. Штайнера, А. Н. Скрябина, А. А. Аппиа в докторской диссертации «Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто» (2001); затем в книгах «Век Антонена Арто» (2005), «Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века» (2014) и др. Так терминологическая формула «**М.-с. к. т.**», обозначающая явление рубежа XIX–XX вв., возникает спустя столетие, на новом рубеже — XX–XXI, осмысляющем модернистское искусство.

Именно в конце XIX — начале XX в. получают развитие театральные теории, основанные на идее синтеза с определяющей ролью музыки в нем. Причем речь в них идет не об оперном или балетном *teatpe*, а о драматическом, музыкальная природа которого должна найти свое сценическое претворение в так называемом искусстве будущего. Наличие в различных теоретических системах общего утверждения музыкальной основы театрального произведения позволяет говорить о целостном эстетическом явлении, получившем терминологическое обозначение **М.-с. к. т.**

Главный импульс для формирования **М.-с. к. т.** дала теория «собирающего произведения» Р. Вагнера, изложенная в работах

«Искусство и революция» (1849), «Произведение искусства будущего» (1850), «Опера и драма» (1851). И хотя идея синтетического произведения существовала до Вагнера (на рубеже XVIII–XIX вв. немецкие романтики провозглашали необходимость создания некоего универсального искусства), в условиях становления *режиссерского театра* общеевропейский резонанс получает теория и практика немецкого композитора, попытавшегося воплотить концепцию «синтеза искусств» на *сцене* специально построенного Байрейтского театра «Festspielhaus» («Дом торжественных представлений») в 1876 г., когда впервые была поставлена тетралогия «Кольцо нибелунга».

Новаторское творчество Вагнера оказывает воздействие на эстетическую мысль, *драматургию* и театр конца XIX — начала XX в. Оно влияет и на философию Ф. Ницше, переосмыслившего понимание сценического искусства и культуры в целом. Концепция театра, данная немецким философом, принципиально отличается не только от идеи «собирательного произведения» Вагнера, но и от всего предшествующего понимания искусства как такового. Именно ницшевский диалектический союз двух противоборствующих стихий, названных именами древнегреческих богов — Диониса и Аполлона — задал новый вектор дальнейшему развитию идеи синтетического произведения. В этом смысле театральная концепция Ницше, основанная на взаимодействии/противодействии дионисийского (безудержного, экстатического) и аполлонийского (организующего, разумного) начал, оказала определяющее влияние на философию театра не только рубежа XIX–XX вв., но и последующих десятилетий XX в.

В первую очередь идею диалектической двойственности двух стихий, долженствующую обеспечить общечеловеческое преображение, воспринимают русские символисты В. И. Иванов, А. Белый, А. А. Блок. Развивая в своих теоретических работах идеи Ницше, они утверждают примат музыки в синтетическом произведении. Именно провозглашение музыкального начала в качестве определяющего в театральном произведении и обусловило рождение термина **М.-с. к. т.**

Так, в своих теоретических работах 1900–1920-х гг. («Ницше и Дионис», 1904; «Эллинская религия страдающего бога», 1904; «Вагнер и Дионисово действо», 1905; «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего», 1906; «Скрябин и дух революции», 1917; «Дионис и прадиионисийство», 1923 и др.) Вяч. Иванов утверждает идею музыкальной сущности сценического искусства. По его мнению, в театральном представлении, соединяющем в себе разные виды творчества, именно музыка должна стать

«руководительницей» и «зачинательницей» «всякого будущего синтетического действия».

Иванов считает, что душа искусства музыкальна, что в любом художественном произведении живет «скрытая музыка», означающая подлинное содержание творения, которое вне зависимости от того, что оно выражает внешне, всегда говорит о более глубоком, и потому оказывается для ума необъятным и для слова несказанным. Неизмеримость конечного смысла искусства и обуславливает силу его эстетического воздействия. Потому *драма* и стремится к музыке, что только с ее помощью она сможет до конца раскрыть свою динамическую, дионисийскую стихию.

Именно музыкальное содержание должно найти свое воплощение в театральной форме, вбирающей в себя *актера*, *хор* и все сценическое *действие*. Потому Иванов уверен, что музыка «является и в перспективе грядущей органической эпохи равно предназначенною ко владычеству и гегемонии во всей сфере художественного творчества». Прообразами же театра, по сути, воплощающего **М.-с. к. т.**, Иванов видит Девятую симфонию Л. Бетховена (с пропавшимся человеческим голосом — хором), оперы Вагнера и идею А. Н. Скрябина о мистериальном *действе*. Театр, о котором мечтают Иванов и Скрябин, представляется не только формой искусства, он выходит за его пределы, ставя задачу воплотить некое духовное единство. Иванов пытается практически реализовать свою идею, организовав *постановку* «Дионисова Действа» (1905), сочетающего в себе черты *соборного театра*, христианской *мистерии* и антично-дионисийства.

В контексте идеи музыкально-пластического синтеза строит свою теоретическую программу театра и А. Белый. В статьях 1900–1910-х гг. («Формы искусства», 1902; «Театр и современная драма», 1908; «Будущее искусство», 1910 и др.) он объявляет музыку единственным определяющим началом театральной формы. По Белому, драма содержит в своем центре некое музыкальное ядро, вокруг которого располагается «пышная крона» различных видов искусства. В этом смысле драма и несет в себе музыкально-синтетическое начало. Именно зримое воплощение музыкальной сути поэт провозглашает как единственно возможную форму театрального произведения.

Систему, подобную иерархической классификации искусства Белого, выстраивает А. Ф. Лосев. В работе «Диалектика художественной формы» (1927) он называет музыку «перво-исток», «корнем», «лоном», рождающим из себя образность любого искусства. В философском осмыслении Лосевым самой природы художе-

ственного творчества, по сути, находится концепция такого синтеза, в котором музыка определяет весь его облик.

Идея музыкальной природы искусства присутствует и в эстетических работах Блока. В его статьях: «Интеллигенция и революция», 1918; «Искусство и революция. (По поводу творения Вагнера)», 1918; «Крушение гуманизма», 1919 и др. музыка представляется исходной точкой в мировой системе координат, некоей объективной силой, управляющей всеми явлениями жизни. И поскольку бытийные процессы протекают согласно музыкальным законам, постольку все произведения искусства имеют музыкальную природу и подчиняются ее воле. Вера в музыкальную родословную любого искусства дает Блоку возможность утверждать, что «Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют».

Разработкой идеи синтеза, основанного на музыке, занимались и театральные практики. Так, швейцарский театральный художник, *режиссер*, музыкант А. Аппиа в своих теоретических работах («Постановка вагнеровской драмы», 1892; «Музыка и постановка», 1895–1897; «Как реформировать нашу режиссуру», 1902; «Произведение живого искусства», 1919–1921) сформулировал новый принцип режиссерского решения синтетического произведения. Аппиа говорит о «словесно-музыкальной драме» (Wort-Tondrama) или «вагнеровской драме», под которой он понимает особый музыкальнодраматический *жанр*, а не произведение, созданное Вагнером. Специально занимаясь проблемой сценического воплощения вагнеровских опер, Аппиа предлагал ставить именно музыку, а не драму, как утверждал в своих теоретических трудах композитор, уравнивающий музыку с другими элементами синтеза: словом и *танцем*. Т. е. режиссер стремился выразить музыку на языке зримых образов, дав ей трехмерное воплощение. Эту задачу Аппиа сформулировал в кажущемся парадоксальным тезисе: «мои уши имеют зрение». Швейцарский теоретик театра разработал иерархическую систему искусств в театральном произведении. Музыка, фиксирующая длительность действия, определяет всю картину постановки не только в ее временном, но и в пространственном измерении (второе обусловлено первым). Именно от музыки актер получает строгие указания к *игре* и по своей воле не может от них отклоняться. *Мимика*, пластика и движения персонажей, задаваемые музыкой, в свою очередь, диктуют пространство и декорации. Эту иерархическую взаимобусловленность составляющих театрального произведения Аппиа иллюстрирует в работе «Постановка вагнеровской драмы»,

в самом начале которой утверждает систему координат: «музыка руководит всеми пропорциями и группирует их».

Как и поэты-символисты, Аппиа под музыкой понимает глобальную философскую категорию, не ограничивающуюся определением вида искусства: «Именно из музыки рождается *живое* произведение искусства. Именно ее дисциплинирующее влияние на древо нового искусства станет высшим культурным принципом, который обеспечит нам обильное цветение».

Воплотить свою теорию на практике Аппиа пытается в хеллерауском Институте музыки и ритма, где совместно с Э. Жак-Далькрозом ставит спектакли, построенные на единстве музыкальной, пластической, световой партитур и общем *ритме* действия актеров, движущегося светового луча и пространственных сооружений. Наиболее известной стала постановка «Орфея и Эвридики», 1913 (по опере К.-В. Глюка).

В качестве другого примера воплощения **М.-с. к. т.** можно привести *спектакль* В. Э. Мейерхольда «Балаганчик» (1906), построенный по музыкальным законам. Его структуру можно сравнить со сложной трехчастной музыкальной формой, в которой центральная часть тоже имеет трехчастную композицию с репризой.

О стремлении претворить **М.-с. к. т.** на сцене, можно говорить и в связи с творчеством других режиссеров эпохи: Г. Фукса, Э. Г. Крэга, У. Б. Йейтса. Именно в период «рубежа» теоретики и практики театра разрабатывают эстетические системы, предполагающие признание некоей музыкальной первоосновы, которую можно выразить посредством сцены. Понятие «воли» используют Вяч. Иванов, Белый, Аппиа; о некоем «абсолюте мировой жизни» пишет Блок; о внутреннем «комплексе», динамической сущности искусства говорит Мейерхольд; о «тьме бессознательного» — Фукс; о едином стихийном начале бытия — Йейтс. Все эти определения указывают на музыкальную сущность сценического искусства, имеющего в конечном счете задачу бытийного преобразования.

Д. Д. Кумукова

Литература:

Аппиа А. Живое искусство. М., 1993. С. 31, 67, 73, 92; *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 90–105; 142–144; 153–194; *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. М., 2002. С. 117–122, 127–129; *Блок А. А.* Душа писателя // *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5. С. 370–371; *Блок А. А.* Интеллигенция и революция // *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 6. С. 9–20; *Блок А. А.* Искусство и революция // *Блок А. А.*

Собр. соч. Т. 6. С. 21–25; *Блок А. А.* Крушение гуманизма // *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 6. С. 93–115; *Блок А. А.* О театре // *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 270; *Божович В. И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция: конец XIX — начало XX века. М., 1987; *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978; *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 26–50; *Клодель П.* Глаз слушает. Харьков, 1995. С. 176–177; *Кумукова Д. Д.* Музыкально-синтетическая концепция театра конца XIX — начала XX в. и театр М. И. Цветаевой: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2001; *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М., 2007; *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы // *Лосев А. Ф.* Форма — Стиль — Выражение. М., 1995. С. 254–261; *Максимов В. И.* Век Антонена Арто. СПб., 2005. С. 88–99; *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб., 2014. С. 96–108, 226, 250–256; *Максимов В. И.* Из истории теории театра и науки о театре. СПб., 2014. С. 55–58; *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 125, 128; *Мурин Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств (Очерки теории). М., 1982. С. 7–69; *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм // Полн. собр. соч. в 13 т. М., 2012. С. 9–143; *Образцова А. Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М., 1984. С. 109–172, 248; *Таршиш Н. А.* Музыка драматического спектакля. СПб., 2010. С. 112–117; 162–163; *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998. С. 19–26; *Ульянова А. Б.* Адольф Аппиа: театр пространства и света. СПб., 2011; *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств // *Флоренский П.* Сочинения: в 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 376, 382; *Шах-Азизова Т. К.* Синтетизм драматического театра // Взаимодействие и синтез искусств: Сб. статей. Л., 1978. С. 55–68; *Appia A.* La Mise en scène du Drame Wagnérien // *Appia A.* Œuvres complètes. Ed. Par M. L. Bablet-Hahn. Т. 1–4. Berne, 1983–1992. Т. 1. 1983. P. 267; *Dalcroze E.* Jaque. L'homme, le compositeur, le creatlur de la rythmique. Paris, 1965. P. 359.

См. также:

Аполлонийское/дионисийское. Драматургия спектакля, Музыкальная драма, Музыка спектакля, Режиссерский театр, Ритм, Пластическое в театральном искусстве, Публика, Символистский театр, Синтетический спектакль, Соборный театр, Философия театра.

О

ОРХЕСТРА

Англ.: Orchestra

Фр.: Orchestre

Нем.: Orchestra

Др.-греч. ὀρχήστρα, от глагола ὀρχέομαι (орхеомай) — танцюю

Площадка для театральных *представлений* античной эпохи.

Первоначально **О.** представляла собой некую утрамбованную площадку, вокруг которой стояли зрители. До конца XX в. считалось, что ранняя форма **О.** была круглой, но современные ученые, получившие новые археологические данные на рубеже XX–XXI вв., пришли к выводу о прямоугольной **О.**, что вполне соотносилось с представлениями о квадратном построении *хора*. Временем возникновения **О.** круглой/полукруглой формы американский исследователь Р. Рем (R. Rehm) называет IV в. до н. э.

С развитием театральных представлений для **О.** стало использоваться место у подножия холма — на **О.** выступал хор с песнопениями в честь Диониса, на холме сидели зрители. Когда к V в. до н. э. сформировалось постоянное театральное сооружение, то **О.** расположилась перед зрительскими рядами, выстроенными дугой вокруг **О.** с охватом ее на три четверти. Такое построение рядов для зрителей, сегодня именующееся *амфитеатром*, в Древней Греции называлось «театрон» (от глагола θέαομαι – теаомай — смотрю). На противоположной стороне относительно театрона, позади **О.** устраивалась *скена* (др.-греч. σκηνή — палатка). Первоначально она использовалась для служебных целей (переодевания актеров, хранения *реквизита*), а со второй половины V в. до н. э. составляла фон для *игры*, изображая, как правило, фасад дворца, храма или жилища *героя*. Диаметр **О.** зависел от размеров всего театрального сооружения и варьировался от 10 до 30 метров.

До конца XIX в. бытовало мнение, что актеры в древнегреческом *театре* играли на сцене, а на **О.** выступал только хор, но с XX в., после публикаций работ немецкого археолога-исследователя В. Дёрпфельда, возникает другая концепция, которая становится господствующей: и хор, и актеры в классический период античности действовали на **О.** Разнятся мнения исследователей и относительно

места расположения жертвенника: одни считают, что он находился в центре **О.**, другие — за территорией театрального сооружения, перед глазами зрителей, на фоне пейзажа с морем и горами.

В процессе развития *античного театра* игровое пространство **О.** менялось. Если в классический период V в. до н. э. она выполняла *роль* сценической площадки, то в период эллинизма, вероятно, в IV в. до н. э., на **О.** появился высокий помост (назывался «логейон», др.-греч. *λογεῖον* от «логос» — речь), занимавший четвертую часть круга **О.** и ставший основным местом *действия* для актеров. При этом участники *спектакля* могли появляться и на **О.**, выходя из дверей гипоскения (пространство под логейоном, имевшим высоту 3,5 метра) Так в эллинистическую эпоху возникает *сцена* в современном ее понимании.

В римский период античного театра сохраняется и помост, и **О.** Только, в отличие, от эллинистического логейона, помост римского театра занимает большую площадь **О.** — половину вместо четверти, а высота этого помоста становится значительно ниже эллинистического — 1,5 метра вместо 3,5 (позднее, в эпоху империи, возникнет так называемая греко-римская сцена, высота которой будет составлять буквально средний уровень между греческой и римской сценами — 2,5 метра). На оставшемся свободном полукруге **О.** в римском театре устанавливались кресла для знатных зрителей.

В искусствоведческой и философской литературе слово «**О.**» означает не только конкретную площадку для представлений, но несет и более обобщенный смысл. Так, в теоретических работах, посвященных «искусству будущего», ориентированному на театр Древней Греции, **О.** как атрибут античного театра обретает значение некоего акта соборности, всеобщего единения, преодоления индивидуального ограничения и, соответственно, слияния с мировой стихией. Например, Вяч. И. Иванов в статье «Вагнер и Дионисово действо» (1904) использует слово «**О.**» именно как образ будущего театра, долженствующего воплотить «соборный *голос оркестры*» и, в конечном счете, преобразить человека и общество: «Борьба за демократический идеал синтетического Действа, которой мы хотим и которую мы предвидим, есть борьба за *оркестру* и за *соборное слово*».

Исследователь В. И. Березкин подчеркивает символическое значение круглой формы **О.** «Древняя мифопоэтическая (и одновременно — архетипическая) семантика круга оркестры обозначала образ солнца, мироздания».

Из античного термина «**О.**» возникло определение *ансамбля* инструменталистов — оркестра, которое, в свою очередь, произошло от *оркестровой ямы*, возникшей на том месте, где в эпоху Возрожде-

ния изображалась часть **О.** (между амфитеатром и сценой). Так театральная терминология, сформировавшаяся в античную эпоху, стала использоваться в дальнейшей истории сценического искусства.

Д. Д. Кумукова

Литература:

Павис. С. 235; ТЭ. Т. IV. Стб. 210; *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. М., 1997. С. 48–50; *Варнеке Б. В.* История античного театра. М.; Л., 1940. С. 98–116; *Головня В. В.* История античного театра. М., 1972. С. 63–65; *Иванов В. И.* Вагнер и Дионисово действо // *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 35–36; *Каллистов Д. П.* Античный театр. М., 1970. С. 24–25, 87–88; *Козлинский В. И., Фрезе Э. П.* Художник и театр. М., 1975. С. 9–11, 17; *Кулишова О. В.* Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э. СПб., 2014. С. 163–167; Словарь Античности / Пер. с нем. М., 1993. С. 400–401; *Тронский И. М.* История античной литературы. М., 1983. С. 115; *Ashby C.* Classical Greek Theatre. New Views of an Old Subject. Iowa City, 1999. P. 24–41; *Dörpfeld W., Reisch E.* Das griechische Theatre. Athen, 1896. S. 26–28, 366–369; *Rabinowitz N. S.* Greek Tragedy. Oxford, 2008. P. 22–23; *Rehm R.* The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy. Princeton, 2002. P. 30–40.

См. также:

Амфитеатр, Античный театр, Аполлонийское и дионисийское, Дионисово действо, Зритель, Обрядовый театр, Подмости, Ритуал, Сцена, Соборное действо, Соборный театр, Трагедия, Хор, Эпиклема.

ОСТРАНЕНИЕ (ОЧУЖДЕНИЕ)

Англ.: alienation effect

Фр.: distanciation

Нем.: Verfremdung или Verfremdungseffekt (V-Effekt)

1. Художественный прием, предполагающий восприятие вещи или явления в новом свете.

При **О.** предмет лишается привычных признаков. Термин впервые обозначен литературоведом, представителем формальной школы В. Б. Шкловским. Основные цели и свойства **О.** определены им

в статье «Искусство как прием» (1917). **О.**, согласно Шкловскому, направлено на разрушение «автоматизма восприятия» и продление его процесса, который является основной целью искусства. Таким образом, Шкловский противопоставляет **О.** традиционному узнаванию. Философская составляющая **О.** позволяет применять термин во всей гуманитарной сфере. Наибольший отклик прием нашел в литературе и театре XX века.

2. Принцип «*эпического театра*» Б. Брехта, направленный на то, чтобы вызвать оценочную, аналитическую реакцию *зрителя* по отношению к происходящему на сцене и декларирующий в первую очередь критическое отношение актера к персонажу.

О. в театре Брехта — явление комплексное и распространяется на все составляющие спектакля: актерскую игру, декорации (минимализм в сценическом оформлении), музыку (включение в спектакли *зонгов*). Брехт поэтапно выстраивал систему **О.** в каждой отдельной постановке — начиная с работы над текстом пьесы и зонгами, и заканчивая дистанцированием актера от персонажа, встроенным в общий дробленный *ритм* спектакля. Благодаря этому зрительское внимание усиливалось, заявленные проблемы наполнялись глубокими общественными темами.

В театральной системе Брехта неизменно подчеркивается, что действие происходит в театре, задача **О.** — разрушить привычное состояние зрителя, погружающегося во время спектакля в иную реальность. В театре Брехта публике постоянно напоминают, что перед ней в первую очередь сценическое пространство. Так возникает эффект *театра в театре*. Одной из главных особенностей **О.** является отказ от *четвертой стены*, позволяющий актерам напрямую *обращаться к публике*.

Брехтом заданы приемы *актерской техники*, которые помогают создавать эффект **О.**: произнесение текста роли в третьем лице, в прошедшем времени, включение в текст роли *ремарок* автора.

С. А. Филиппова

Литература:

Павис. С. 236–237; Якушева Г. В. Остранение // ЛЭТиП, 2001. Стб. 704; Барт Р. Работы о театре. М., 2014. С. 92, 107–123, 136–154; Бентли Э. Эмпатия и очуждение // Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 188–189; Брехт. Т. 5/2. С. 7–274; Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979. С. 26, 48; Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. Опыт эстетики Брехта. М., 1966. С. 142–147, 170–172, 177–178; Коган Э. А. Из истории не-

мецкого режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.). Учебное пособие. Л., 1984. С. 26–28; Райх Б. Ф. Брехт: очерк творчества. М., 1960. С. 289–306; Фрадкин И. М. «Эффект очуждения» // Фрадкин И. М. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965. С. 128–139; Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929 (репринт Мичиган, 1985). С. 7–23; Vuck T. Verfremdung, Verfremdungseffekt (V-Effekt) // Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg, 2001. S. 1159–1161; Cassel. P. 12.

См. также:

Зонг, Историзация, Монтаж, Образ спектакля, Обращение актера к публике, Ритм, Театр в театре, Эпический театр.

П

ПАНПСИХИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Вар.: Театр панпсихизма, Театр панпсихе
Греч. pan — все и psyche — душа

Панпсихический театр — термин, обозначающий театрально-эстетическую концепцию и драматургию Л. Н. Андреева 1910-х гг.

Впервые появляется в его «Письмах о театре» (1912–1914), где **П. т.** декларируется как театр углубленного, всеобъемлющего психологизма. Противопоставленный театру эффектной сценичности и напряженной событийности, **П. т.** сосредоточен на драматических и трагических коллизиях, происходящих в глубинах сознания индивида, на духовных, интеллектуальных и душевных переживаниях личности. Обращение театра к исследованию внутренней жизни современника, по мнению автора «Писем», отражает процесс становления самосознания, развития человеческого духа, самоопределения личности и продолжает путь постижения человеческого «я», уже проложенный литературой, в частности, русским психологическим романом Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

Сам термин «**П. т.**» возникает у Андреева из представления о театре, в котором все компоненты спектакля направлены на выявление внутренней жизни персонажей. Актерские средства создания сценического образа и сценография спектакля должны служить цели воплощения в зримых и явных формах состояний души и движения мысли героев. В **П. т.** от актера требуется не игра, а перевоплощение, вживание в роль, что позволит зрителю из пассивного созерцателя превратиться в эмоционального соучастника происходящего на сцене, вплоть до воображаемого отождествления себя со сценическим персонажем.

Внутренняя жизнь индивидуума обозначается Андреевым термином «психе» («психизм») и объявляется содержанием новой панпсихической драмы — литературной основы **П. т.**

Первыми образцами драмы нового типа Андреев называет пьесы А. П. Чехова, наделившего психологическим содержанием не только персонажей, но и природно-предметный мир своих пьес, а также звуки и паузы. Первые сценические опыты панпсихической

эстетики осуществил Московский Художественный театр, поставивший спектакли по пьесам Чехова. Для характеристики своеобразия, новаторской природы этих спектаклей Андреев предлагает использовать термин «панпсихизм», означающий одушевление окружающего пространства, воссоздающего жизнь человеческого духа, тонкие движения души.

Провозглашенная в «Письмах о театре» идея П. т. получила художественное претворение в пьесах Андреева 1910-х гг. («Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын», «Мысль», «Тот, кто получает пощечины», «Собачий вальс», «Реквием»), где была разработана оригинальная, отличная от чеховской, новаторская поэтическая система, направленная на сценическое воплощение «образов современной души» (Андреев), духовно-нравственных, интеллектуальных и интимно-психологических коллизий личности.

Основными параметрами панпсихической драмы являются моноцентризм и двуплановая структура: внешний событийный ряд (подчас представленный одним значительным событием) и внутренний план (подтекст), создаваемый системой поэтических приемов. Пластический рисунок образа, свето-цветовая палитра эпизодов, музыкальный ряд способствуют раскрытию психологических состояний персонажа. Множественные аллюзии (выраженные вербально и предметно) расширяют смысловое поле пьесы, актуализируют определенные идейные линии, насыщают идейно-интеллектуальным содержанием.

Особым андреевским приемом является «психизм» вещей — введение строго отобранных предметов и явлений, интимно связанных с героем, а потому психологически насыщенных и способных стать своеобразным отражением подвижного человеческого духа. Так, книги, существующие в пьесе «Мысль» предметно и вербально (в репликах героя), — это и зримый образ внутреннего мира мыслителя-индивидуалиста, и воплощение ускользающей, покидающей его мысли в момент надвигающегося безумия («Мысль»); тщательно прописанный в ремарках изменяющийся пейзаж — проекция переживаний героини, рисунок происходящего в ее душе («Екатерина Ивановна»).

Монодраматические эпизоды предполагают изображение окружающего пространства с точки зрения персонажа, в ракурсе его восприятия. Реалии природно-предметного мира, звуки и паузы субъективируются, становятся воплощением мыслей и переживаний *протагониста*, проекцией его внутреннего «я»; монолог приобретает форму потока сознания. Подобным образом построенные монодраматические сцены рассчитаны на погружение зрителя во внут-

ренный мир героя, максимальное эмоциональное с ним сближение, восприятие и оценку происходящего с его точки зрения.

Смена ракурса изображения, предполагающая в определенных моменты возможность отождествления зрителя и персонажа, представляет для театра значительную сложность, но может быть реализована кинематографом, который способен «пододвигаться так близко к актеру, чтобы вычитывать в глазах малейший нюанс зарождающейся эмоции; регистрировать еле слышный вздох; видеть окружающее то с точки зрения того, что происходит с ним, то глядеть на окружающее его глазами: с его точки зрения, в эмоциональной окрашенности его переживанием» (С. М. Эйзенштейн). В этой связи современные исследователи видят в **П. т.** предчувствие лирического направления звукового психологического кинематографа.

П. т. не ограничивается изображением интимно-психологических коллизий героев, не отменяет социально-исторического, идейно-философского осмысления действительности: через происходящее в самых сокровенных глубинах души, в тайниках сознания, в его болезненных и мучительных поисках открывается и постигается современный мир. Образ цивилизации в своей антигуманной, агрессивной, разрушающей человека сути выявляет себя в интимных процессах внутренней жизни личности, глубинах индивидуального сознания.

П. т. — искусство остросоциальное (Андреев определяет его как «социал-психологический» театр) и интеллектуальное, что, по замыслу драматурга, требует определенного уровня зрительского восприятия и рождает новую театральную эмоцию — «интеллектуальное переживание». В **П. т.** представленный в многосложности душевной и интеллектуальной жизни человек оказывается объектом художественного исследования и в то же время субъективированным отражением облика своей эпохи, современного мира.

П. т. был задуман Андреевым как своеобразный театральнo-художественный проект, ориентированный на МХТ. Реализовать его удалось лишь частично: спектакли «Екатерина Ивановна» (1912) и «Мысль» (1914), поставленные Вл. И. Немировичем-Данченко, благодаря творческому взаимодействию режиссера и автора пьесы в определенной степени отражали идейный замысел драматурга и оказались сценическими опытами, приближенными к эстетике **П. т.** Наиболее значительными актерскими достижениями в постановках панпсихических пьес Андреева стали роли И. Н. Певцова в спектаклях «Тот, кто получает пощечины» (клоун Тот, 1915, Московский драматический театр), «Собачий вальс» (Генрих Тиле,

1920, Показательный театр) и Р. Б. Аполлонского в спектакле «Тот, кто получает пощечины» (Тот, 1915, Александринский театр).

Е. В. Бульшиева

Литература:

Андреев Л. Н. Письма о театре // *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 509–557; *Вархотов Т. А.* Панпсихизм // СФТ, 2005. С. 401; *Чирва Ю. Н.* Комментарии // Там же. С. 593–646; *Чирва Ю. Н.* О пьесах Леонида Андреева // *Андреев Л. Н.* Драматические произведения: В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 3–43; *Беззубов В. И.* Леонид Андреев и Московский Художественный театр // Уч. зап. Тарт. Гос. ун-та. Вып. 209. Труды по русской и славянской филологии, XI. Литературоведение. Тарту, 1968. С. 241–263; *Муратова К. Д.* Леонид Андреев — драматург // История русской драматургии: вторая половина XIX — начало XX в. Л., 1987. С. 511–551; *Иезуитова Л. А.* «Собачий вальс» Леонида Андреева. Опыт анализа драмы «панпсихе» // *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб., 2010. С. 236–259; *Бульшиева Е. В.* Театр «панпсихизма» Л. Н. Андреева // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 169–175; *Бабичева Ю. В., Ковалова А. О., Козьменко М. В.* Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2012. Сер. 15. Вып. 4. Теория и история кино. С. 149–163.

См. также:

Драма, Драматургия, Новая драма, Модернистская драма, Монодрама, Моноспектакль, Неоромантизм, Перевоплощение, Психодрама, Психологический театр, Реалистический театр, Режиссерский театр.

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Англ.: gestural theatre

Фр.: theatre gestual

Нем.: gestisches Theater

Вид театрального искусства, зародившийся в начале XX в. и сформировавшийся в 1970–1980-е гг.

П. т., выросший из *пантомимы*, объединяет разные виды художественного творчества: *драматургию*, музыку, хореографию и, как

основной компонент, — пластику *актера*, тесно связанную с *ритмом*.

В XX в. пантомима в России дважды пережила свое возрождение. Первое — в начале века, когда на сценах появились многочисленные пантомимы и мимодрамы, пользовавшиеся большим успехом у зрителей. Так, на основе *пьесы* А. Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты» В. Э. Мейерхольд ставит пантомиму «Шарф Коломбины» (1910), а А. Я. Таиров — «Покрывало Пьеретты» (1910). Восторженно были встречены пластические танцы А. Дункан, неоднократно (1905–1913) гастролировавшей в Москве и Петербурге. Пантомиме и пластике посвящались книги и статьи в театральных журналах.

В 1915 г. на страницах журнала «Аполлон» прозвучал термин «пластическая драма»: так рецензент книги А. Я. Левинсона «Мастера балета» Ю. Л. Слонимская назвала *жанр спектакля* французского хореографа Ж.-Ж. Новерра. Назвала не случайно: в балетах Новерра «пантомима выросла в пластическую кантилену движений, позировок и групп» (В. М. Красовская).

Биография зарубежной пантомимы началась в 1920-е гг.: толчок дала школа пантомимы Э. Декру и выступления его учеников Ж. Луи Барро и М. Марсо. Гастроли «Содружества мимов» М. Марсо в 1950-е гг. вызвали настоящий пантомимический бум во многих странах мира. Интерес к пантомиме оживился и в СССР после Фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957), гастролей М. Марсо (1961). Первым в 1961 г. создал Экспериментальный театр-студию пантомимы актер московского Камерного театра А. А. Румнев. Среди студий пластического движения, возникших в Москве и других городах в 1970-е гг., выделялась самостоятельная студия Г. К. Мацкявичюса при ДК им. И. В. Курчатова в Москве. Эта студия получила название «Театр пластической драмы» (1973–1989). Так началось второе настоящее возрождение **П. т.**

Свой первый спектакль «Преодоление» (1975) — о жизни и творчестве знаменитого итальянского скульптора Б. Микеланджело — Мацкявичюс относил к **П. т.**, а не к пантомиме. *Режиссер* использовал разнообразные выразительные средства, от драматического театра и музыки до танца и цирка, и пояснял: «Язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает». Он переводил на язык пластики пьесу П. Неруды «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» (1976), поэму А. А. Блока «Двенадцать» (1977), сонеты У. Шекспира (1987). На основе произведений живописи XX в. был построен спектакль «Красный конь» (1981).

Спектакли Мацкявичюса утвердили **П. т.** как самостоятельный вид театрального искусства. Историк театра В. А. Щербаков назвал постановки Мацкявичюса «синтезом мимодрамы Таирова и некоторых положений системы Станиславского». Близкими этому виду были эксперименты московского Кинетического театра А. Ю. Пепеляева, клоун-мим-театра «Лицедей» В. И. Полунина в Ленинграде. Критики признавали, что **П. т.** обогатил современное театральное искусство. Например, он ощутимо сказался в драматических постановках Р. Г. Виктюка, в хореографической деятельности А. М. Сигаловой и ее «Независимой труппы».

Театр Мацкявичюса был не только популярным, но и знакомым для поколения 1980-х гг. Много и успешно гастролировавший, он получил признание и за рубежом. После его закрытия о **П. т.** стали забывать, хотя деятельность отдельных студий этого направления продолжалась: программы Театра пластической драмы «ЧелоВЕК» в Улан-Уде, «Пластический театр» В. А. Янчевской в Москве, «Handmade» в Петербурге, но их положение и художественный резонанс были довольно скромными.

Причина исчезновения жанра в России, по мнению исследователя Е. В. Юшковой, заключалась в интеграции **П. т.** в театр драматический и балетный. Как считают историки современного балетного театра, **П. т.** Мацкявичюса — это пра-танцтеатр, первая страница в истории нового танцевального направления, contemporary dance (современный танец). И новые коллективы, которые именовали себя «пластическими театрами», на самом деле находились на грани contemporary dance и пластического театра: они синтезировали технику современного танца и актерскую пластику.

В. М. Миронова

Литература:

Павис. С. 397; Гордеева А. А. Шаг в сторону считается побегом // Театр. 2015. № 20. С. 049; Добровольская. Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. Л., 1975; В. К. Кинетический театр Саши Пепеляева // Балет. 1995. № 3; С. 20–21; Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима. М., 1985; Мацкявичюс Г. К. Преодоление. М., 2010; Прохоров А. В. Портрет одного коллектива // Советский балет. 1984. № 3; С. 36–37; Румнев А. А. О пантомиме. Театр. Кино. М., 1964; Юшкова Е. В. Пластика преодоления. Критические заметки об истории пластического театра в России в XX веке. Ярославль. 2009; Щербаков В. А. О пластическом театре // Театр. 1985. № 7. С. 28–36.

См. также:

Биомеханика, Движение сценическое, Комедия-балет, Мим, Мимодрама, Пластика актерская, Пластическое в театральном искусстве, Пантомима, Пантомимическая игра, Современный танец, Танец.

ПРАВДОПОДОБИЕ

Англ.: verisimilitude

Нем.: Die Wahrscheinlichkeit

Фр.: vraisemblable, vraisemblance

Категория, фиксирующая подобие спектакля и составляющих его частей действительности, сходство с ней.

П. коррелирует с понятиями «жизнеподобие», «художественная правда», «условное неправдоподобие».

Понимание **П.** определяется эстетическими воззрениями, характерными для эпохи и отдельного художника. Это отчетливо видно, например, на двух противоположных восприятиях театра У. Шекспира, каким он был воплощен в его драматургии. Так, рассмотрев «Короля Лира», Л. Н. Толстой указал на неправдоподобие многих шекспировских пьес, найдя нелогичным их построение, немотивированными поступки героев, неестественными положения, ход событий и финалы, отсутствие живых характеров, языка, соответствующего действующим лицам. В свою очередь, Б. Брехт, проанализировав «Макбета» и основываясь на собственном представлении о **П.**, пришел к противоположному заключению. Обнаружив нелогичность и нестройность созданий драматурга, он сделал вывод, что все это свойственно именно и только жизни и несвойственно театру.

П. по сути своей условно и противоречиво, поскольку связывает с реальностью художественный образ, которому присуща условность, несовпадение с действительностью. Оно подразумевает негласное соглашение между зрителем и театром о принятии этой условности. При этом зритель, как сформулировал С. В. Владимиров, должен поверить не в истинность театральных иллюзий самих по себе, а в новую истину, возникающую из соединения правды и условности.

Сетование А. С. Пушкина на то, что **П.** полагают главным условием и основанием драматического театра, с течением времени

не утрачивает своей актуальности. Традиция считать жизненное П., а именно его имел в виду поэт, соприродным драматическому театру глубоко укоренена в сознании людей, поскольку образ, создаваемый актером, имеет облик живого человека, говорящего и физически действующего. К тому же он больше художественных образов в других видах искусства напоминает человека в жизни.

Проблематичность П. в театре более остра, чем в других видах искусства, как минимум потому, что внутри спектакля возникает неизбежное соотношение натурального, естественного облика *актера*, живого человека, с несомненной условностью сценических обстоятельств, в которых действует его герой.

Но как бы ни был похож на человека в жизни образ, созданный актером, он, как любое художественное создание, остается условным. Степень его условности не являлась в истории театра неизменной, были периоды и направления, связанные со стремлением сделать его жизненно правдивым.

П. восходит к понятию *мимесиса*, которое само по себе представляет сложную историческую и эстетическую проблему, в небольшой степени, потому что слово «мимесис» и в греческом языке, и у самого Аристотеля употребляется, по словам А. Ф. Лосева, и в обыденном, и в расплывчато-неопределенном смысле.

Одно понимание П. в театре обосновывают представлением о мимесисе в обыденном смысле, имея в виду весьма неточный, по замечанию Лосева, перевод этого слова как «подражание», подразумеваемое подражание окружающему миру. Такое П. предполагает чувственно-предметное (видимое, слышимое) иллюзорное сходство сценического образа с реальным миром.

Подобным толкованием П. руководствовался, в частности, классицистский театр, прежде всего французский, где принцип П., «следования природе», предписывался правилами *единства места, времени, действия*. В то же время актеры этого театра создавали героев, далеких от человека в жизни. Этому способствовала и возвышенная поэтическая речь трагических героев, приближавшаяся к пению, и декламация с ритмическими ударениями, которые часто не совпадали с логическими, и пластика, заимствованная у античных скульптур, и по-балетному выверенные жесты героя, пока он говорил, и застывание в картинной позе, когда он стоял, безучастный ко всему происходящему. При создании образов классицистской комедии актеры также пользовались рационально выверенными эстетизированными жестами и движениями, которые нередко переходили в полные изящества танцы, как это было, например, в разных

ролях у Ж.-Б. Мольера. Для создания комических героев мольеровская труппа использовала и присущую ей высокую культуру стихотворной речи. Именно французский классицизм заложил основы ставшей интернациональной школы актерской игры, так называемой школы представления.

«Верное» отражение природы по-своему отстаивала эстетика театра Просвещения. К исключению условности в пластике, неестественного пафоса и напевности в речи, к изображению характеров, их страстей так, чтобы всюду был виден только естественный ход вещей, призывал актеров Г.-Э. Лессинг. При этом речь не шла о копировании природы, правдивость игры не должна была доходить «до самой крайней иллюзии», чтобы не оскорблять «ни зрения, ни слуха». Д. Гаррик же, стремясь отражать природу, одновременно несколько приукрашивал ее. Красивость была свойственна и самой его игре. Во Франции в эту эпоху стиль игры оставался классицистическим даже у актеров, исполнявших мещанскую драму.

II. было принципом натуралистического театра (с его подвидами, театрами археологического и исторического натурализма). Он стремился к бытовой, исторической, этнографической достоверности в декорациях, костюмах и аксессуарах спектакля; применял разговорную речь, естественную пластику в актерской игре и надеялся героев спектакля (в том числе и участников *массовки*) характерами. При этом естественность и натуральность сценического мира имела определенные, в том числе и декларируемые, ограничения. Например, в мейнингенском театре старались, чтобы этот мир был живописным. В частности, заботились об эффектном расположении на сцене действующих лиц, избегая симметричности, а также — об эффектности актерской пластики, например, предписывали актеру ставить одну ногу выше другой, чтобы придать телу красивый изгиб. Все это противоречило искомой создателями этого театра «правде жизни» на сцене.

Московский Художественный театр, испытавший влияние мейнингенцев, по словам П. А. Маркова, довел до предела содержание, заложенное в формуле об искусстве — изобразителе жизни, наиболее полно сблизив театр с жизнью. Однако этот «предел», конечно, не исключал условность средств сценического языка и условность самих образов, которая возникала, например, в результате разного рода преувеличений или концентрированной подачи отдельных свойств персонажей. Так, Л. М. Леонидов демонстрировал своих героев зрителям будто бы сквозь увеличительное стекло, а, например, И. М. Москвин акцентировал в образе несколько черт, освобождая его от всего лишнего, случайного.

Художественный театр, как *театр прямых жизненных соответствий*, для которого идеальной целью является слияние актера с персонажем, разумеется, не уничтожил имманентную театральную игру дистанцию между ними. Мало того, нередко в игре его актеров она оказывалась явно выраженной. Например, когда В. И. Качалов, как писали критики, заставлял наслаждаться музыкальностью своей речи, а Н. П. Хмелев — своей игрой, эта игра, ее качество и актер-виртуоз сами по себе становились объектами внимания зрителя.

Поясняя свое понимание П., К. С. Станиславский ссылаясь, в частности, на суждение Пушкина об истине страстей и правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах, но при этом заменял предполагаемые обстоятельства на предлагаемые, а истину страстей и правдоподобие чувствований трактовал с позиции жизненной правды: как человеческую страсть, чувства самого артиста.

Другое понимание П. представляет его как опосредованное соответствие сценического мира окружающей реальности.

Оно восходит к представлению о мимесисе как о творчестве, т. е. о подражании природе не в виде ее воспроизведения, а подражании ей как творцу. О такой трактовке мимесиса писал Лосев. Он заметил также, что природа у Аристотеля часто мало чем отличается от божественной причины и трактуется в одной плоскости с божественным, космическим Умом. Для такого подражания специфична игра художественного воображения. А предмет подражания, по словам Аристотеля, не то, что есть или было, а то, что могло бы быть, с точки зрения вероятности или необходимости. Это не реальность, а, по формулировке С. Х. Бутч (S. H. Butche), — «воображаемые очертания жизни», художественный прообраз, который является образом «общей сущности изображаемого» т. е. соотносится не с единичным явлением, а с общим, причем с сущностью общего. Или, как сформулировал Лосев, это прообраз художественного произведения. Такое подражание является сущностью искусства, которая делает его вполне автономной сферой человеческого творчества, что означает автономность внутренних законов искусства, автономность эстетического и художественного переживания и полную свободу всей этой художественной сферы и от логики, и от этики, и от науки о природе. То есть в этом специфическом художественном подражании, по замечанию Лосева, весьма легко могут быть нарушены и правила логики, и законы морали, и может найти для себя место также и то, что, с обыденной точки зрения, невероятно, противоестественно и даже абсурдно.

Соответствие сценической реальности воображаемому образу характерно для *условного театра*.

Например, с помощью специальных костюмов, масок и средств сценического языка *античный театр* создавал заведомо условные сценические персонажи. В частности, укрупненные монументальные фигуры трагических героев возникали благодаря специальной обуви, костюму, маске, далекой от жизнеподобной пластике этих героев, с их величавостью и неспешной размеренностью жестов, сильному, порой громового звучания, голосу; певучей декламации, речитативу и — речи, по определению Аристотеля, торжественной, уклоняющейся от обыденной. Далекими от подобия человека в жизни были и комические герои, с масками, высокими, порой похожими на визг голосами, торопливой речью с резкими, сбивающимися интонациями, карикатурно буффонными жестами и объемным телом уродливых пропорций, которые достигались с помощью специальных толщинок.

Условные средства языка для создания трагических и комических героев театр применял и в эпоху Возрождения. Укажем в качестве примера мощь декламации, громоподобный голос и бурную жестикуляцию английского трагика Э. Аллейна или поэтическую декламацию актеров «Глобуса», в первую очередь — Р. Бербеджа. *Комедия дель арте* с помощью масок создавала на своих подмостках персонаж-тип, по словам М. М. Молодцовой, обобщенную характеристику героя своего времени. У «четырех масок», *Панталоне*, *Доктора* и двух *Дзанни* — *Арлекина* и *Бригеллы* — разговор и приемы игры были выдержаны в гротесковых фарсовых тонах. Карикатурным был тип *Капитана*.

Не жизненная правда, а воображение, фантазия и чувство лежали в основе игры актеров романтизма. Условность II. их исполнения определялась в том числе использованием ими экстраординарной мимики и контрастных переходов в голосе, с резко сменяющимися друг друга криком и шепотом. Как это делала, например, предвосхитившая романтизм английская актриса С. Сиддонс в роли леди Макбет. Для мелодраматических героев, которых во множестве играли романтические актеры, были характерны утрированно резкие перепады настроения, неестественно экспрессивные жесты, контрастность *мимики*, чрезмерно пафосная речь. А, к примеру, немецкие романтические актеры И. Ф. Ф. Флек и Л. Девриент воплощали необузданные эмоции шиллеровских героев с помощью громового голоса, рыданий, зубовного скрежета, взглядов, полных дикой страсти, и резкого грима.

Из теоретических размышлений о природе II. в театре, очевидно восходящих к представлению о мимесисе как творчестве, стоит указать на высказывания Д. Дидро. Быть правдивым в театре, — пи-

сал он, — это не значит показывать все так, как это бывает в действительности. Правдивое в таком смысле — это обыденное. Правда сцены — это соответствие героя спектакля «тому идеальному образу, который создала фантазия поэта и который часто преувеличивается актером».

Пушкин, размышляя об образах сценических персонажей, ввел словосочетание «условное неправдоподобие», напомним об античном театре и, в частности, об использовании им трагических масок. Уже само устройство театрального здания, полагал он, исключает иллюзию жизненной правды. **П.** в театре, по мнению поэта, невозможно уже потому, что спектакль идет в зале, разделенном «на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках». Имея в виду и драму, и театр, он утверждал, что «изо всех родов сочинений, самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения драматические».

Высказывались подобные суждения о **П.** в театре и в XX в. Например, Н. Н. Евреинов допускал, что задача сцены сводится к тому, чтобы создать нечто как можно более далекое от жизненной правды, а, по мнению Г. Н. Гачева, мироздание театра заведомо выносит человека в иное измерение, потому **П.** унижает атмосферу божественной игры.

П. как соответствие сценического образа своему воображению, своему замыслу понимал В. Э. Мейерхольд. Так, размышляя о гротеске, режиссер утверждал, что этот тип образа создает в условном неправдоподобии всю полноту жизни. По его мнению, **П.** как художественная правда в театре — это своеобразное отношение режиссера к миру. И все, что он берет материалом для его искусства, соответствует не правде действительности, а правде его художественного каприза. По словам Н. В. Песочинского, законами игры мейерхольдовских актеров стали такие театрально-эстетические идеи Пушкина, как условное неправдоподобие, занимательность действия, маски преувеличения, истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах, вольность суждений площади, грубая откровенность народных страстей. Пушкинское «правдоподобие чувствований» в театре Мейерхольд понимал именно как условное **П.**

О. Н. Мальцева

Литература:

Павис П. С. 270–272; Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература / вступ. статья Т. А. Миллер. Предисловие к пер. и пер. М. Л. Гаспарова. М., 1978. С. 149; Брагинская Н. В. Из комментария к «Поэтике» Аристотеля: rhythmos, mimesis, lexis etc. // Mathe-

sis: Из истории античной науки и философии. М., 1991. С. 85–102; *Брехт Б.* Т. 5/1. С. 260, 261; *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 215; *Громов П. П.* Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // *Громов.* С. 30; *Дидро Д.* Парадокс об актере / пер., вступ. статья и прим. К. Державина. Л.; М., 1938. С. 55; *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой / Изд. 2-е. М., 1923. С. 74; Краткий словарь по эстетике / под ред. М. Ф. Овсянникова. М., 1983. С. 119; *Лессинг Г.-Э.* С. 25; 34–36, 56–58, 123; *Лосев А. Ф.* Мимесис // *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 403–423; *Марков П. А.* Качалов // *Марков.* Т. 2. С. 203; *Марков П. А.* Леонидов // *Марков.* Т. 2. С. 251, 252; *Марков П. А.* Москвин // *Марков.* Т. 2. С. 187; *Марков П. А.* Хмелев // *Марков.* Т. 2. С. 339; *Марков П. А.* Новейшие театральные течения // *Марков.* Т. 1. С. 260; *Мейерхольд В. Э.* Балаган // *Мейерхольд.* Ч. 1. С. 225, 281; *Миклашевский К. М.* Итальянская комедия // Очерки по истории европейского театра. 1923. С. 132; *Молодцова,* 2019. С. 18–19; *Мокульский С. С.* История западноевропейского театра. М.; Л., 1939. Т. 2. С. 52, 64, 319, 445, 454; *Песочинский Н. В.* Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Актерское искусство — I. С. 78–79; *Пиотровский А. И.* Античный театр // Очерки по истории европейского театра. 1923. С. 31; *Пушкин А. С.* Н. Н. Раевскому-сыну [июль 1825] // *Пушкин А. С.* Собр. соч. В 10 т. М., 1977. Т. 9. Письма 1815–1830. С. 169; *Пушкин А. С.* О народной драме и «Марфе Посаднице» М. П. Погодина // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 6. С. 236, 317, 318; *Пушкин А. С.* О классической трагедии // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 6. С. 236; *Станиславский К. С.* Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика // *Станиславский.* Т. 2. С. 85–112; *Толстой Л. Н.* О Шекспире и о драме // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 15. С. 284–347; *Троицкий З. Л.* Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии. Л.; М., 1940. С. 67, 72; Эстетика: Словарь / Под общей ред. А. А. Беляева, Л. И. Новиковой, В. И. Толстых. М., 1989. С. 266–268; *Butcher S. H.* Aristotle's theory of Poetry and fine art with a critical text and translation of the Poetics. 2 ed. London, 1898. P. 142 (Цит. по: *Брагинская Н. В.* Из комментария к «Поэтике» Аристотеля: rhythmos, mimesis, lexis etc. // *Mathesis:* Из истории античной науки и философии. М., 1991. С. 88).

См. также:

Атмосфера сценическая, Жизнеподобие, Направления режиссерские, Натуралистический театр, Образ спектакля, Пережи-

вание, Психологический театр, Режиссерский театр, Система Станиславского, Театр переживания, Театр прямых жизненных соответствий, Типология актеров, Условный театр.

ПРОЛОГ

С греч. πρόλογος — вступление, предисловие, предшествующая речь

Фр.: Prologue

Англ.: Prologue

Нем.: Prolog

1. Вступительная часть *пьесы, спектакля*, представления.

П. был известен в древнегреческой *драматургии* и *театре* как вступительная речь *актера* (или актеров, ведущих *диалог*), непосредственно предшествовавшая первому появлению *хора* — пароду. **П.** в трагедиях Еврипида содержал обращение к *зрителю*, от лица одного из персонажей или божества, разъясняющее *фабулу* или миф, положенный в основу *трагедии*. **П.** мог входить в *действие*, как в трагедиях Эсхила и Софокла, в диалогической форме рассказывая о событиях, предвалявших основное действие. В древнеримском театре, в комедиях Плавта и Теренция, актер в **П.**, кроме пересказа *сюжета*, мог обращаться к зрителям с просьбой о снисхождении к пьесе, мог вести полемику с литературным противником. В церковной средневековой *мистерии*, *миракле*, *литургической драме* **П.** представлял в форме проповеди или молитвы.

Неотъемлемой частью пьесы и театрального *спектакля* **П.** оставался в европейском театре Нового времени, сохранив разнообразие форм — *монолог* одного актера, диалог, *обращение к публике*. В **П.** произведений У. Шекспира «Генрих IV», Ф. Шиллера «Лагерь Валленштейна» (первая часть трилогии «Валленштейн»), И. В. Гете «Фауст» дается уже не только объяснение мотивов последующих событий, но и представляется эстетическая декларация автора. В английском театре конца XVII — начала XVIII в. **П.** читался перед поднятием занавеса актером или актрисой и звучал как обращение к публике, затрагивавшее самые актуальные темы и вопросы. В XVIII–XIX вв. авторы пьес активно использовали **П.** для демонстрации своих эстетических взглядов и политических пристрастий, а также как отклик на злободневные события. В классических балет-

ных спектаклях «Спящая красавица», «Дон Кихот», в современных постановках «Дама с камелиями» Дж. Ноймайера, «Разбойники» Н. Н. Боярчикова **П.** (*картина* или *акт*) рассказывает о событиях, произошедших до основного действия.

П. нередко входит в основное действие пьесы («Снегурочка» А. Н. Островского, «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского, «Первая конная» В. В. Вишневского). **П.** в разных значениях сохраняется в поздних драмах Ф. Ведекинда, в «Трехгрошовой опере» Б. Брехта, в экспериментальных постановках драматического театра.

П. называли также аллегорическое представление «Торжество муз» М. А. Дмитриева с музыкой А. А. Алябьева, А. С. Верстовского и Ф. Е. Шольца, которым начинался торжественный спектакль на открытие Большого театра (1825).

2. Парад-пролог в цирке.

Вторая часть парада-алле: торжественное шествие всех участников перед его началом.

3. Картина (или акт), предвещающая основное действие в опере и балете (оперы Ж. Б. Люлли, К. Монтеверди, А. Скарлатти и др.), либо рассказывающая о событиях, случившихся до начала основного действия (оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Фауст» Ш. Гуно, балет «Спящая красавица» П. И. Чайковского). Иногда **П.** исполняется как самостоятельное произведение, как, например, одноактная опера «Боярыня Вера Шелого» Н. А. Римского-Корсакова (**П.** к его опере «Псковитянка»).

В. М. Миронова

Литература:

Павис. С. 285–286; ТЭ. Т. IV. Стб. 476; Цирк. Маленькая энциклопедия. М., 1979. С. 257; *Ступников И. В.* Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века. Л., 1986. С. 63–68; *Абызова Л. И.* Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. СПб., 2015. С. 100; *Юртаева И. А.* Пролог // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий С. 197–198.

См. также:

Апарт, Античный театр, Диалог, Драматургия, Драмбалет, Комедия, Композиция спектакля, Монолог, Парад актеров, Парад-алле, Пьеса, Рассказчик, Ревию (обозрение), Спектакль, Структура спектакля, Трагедия, Фабула, Шекспировский театр, Ярмарочный театр.

ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

От лат. publicus — общественный

Англ.: publicistic theatre

Фр.: publiciste théâtre

Нем.: publizistisches Theater

П. т. это *театр*, посвященный злободневным общественно-политическим проблемам (синоним — гражданственный) и содержащий в себе ярко выраженные оценки и призывы.

Родословная **П. т.** восходит к 1920-м гг., к программе и лозунгам «театрального Октября», рассматривавшего *сцену* как политическую трибуну, как средство агитации и пропаганды. Предшественниками были театрализованные массовые представления на площадях в дни революционных торжеств, *инсценировки* и обзоры агитколлективов, рабочая «Живая газета». Становлению и формированию **П. т.** активно способствовали В. В. Маяковский, В. Э. Мейерхольд, С. М. Третьяков, И. Г. Терентьев, В. В. Вишневский. «Театр революционной публицистики» — так критики характеризовали спектакли Мейерхольда 1920-х — начала 1930-х гг.: «Зори» Э. Верхарна (1920), «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского (редакции 1918 и 1921 г.), «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова (1926), «Последний решительный» В. В. Вишневского (1931). В эту же группу **П. т.** входили «Слышишь, Москва? Слышу!» С. М. Третьякова в *постановке* С. М. Эйзенштейна в Первом рабочем театре Пролеткульта (1923), «Джон Рид» И. Г. Терентьева (по книге-репортажу «Десять дней, которые потрясли мир») в его же режиссуре в Красном театре (1924), «Ярость» Е. Г. Яновского в Ленинградском театре драмы им. А. С. Пушкина (1930) в постановке Н. В. Петрова. В начале 1930-х гг. в *репертуаре* нескольких театров появилась *пьеса* В. В. Вишневского «На Западе бой», «публицистическая трагедия в трех актах с прологом и эпилогом».

Спектакли **П. т.** обладали отчетливой гражданской позицией. Вишневский, рассказывая о замысле «Последнего решительного», так формулировал свою задачу: «дать пьесе — художественный рычаг для мобилизации масс на оборону страны». Как заметил П. А. Марков, «публицистика не допускает неопределенности». Спектакли напоминали митинги, диспуты, отвечая на лозунги «театрального Октября»; были рассчитаны на прямое публицистическое воздействие: убедить, «мобилизовать» зрителей, внушить веру в победу, в торжество революционных идей. Характерной чертой первых

публицистических спектаклей на историко-революционную тему была документальность. В данном случае, «цели использования документа в театре чаще всего совпадают с задачами пропаганды в художественно-публицистической форме» (В. Н. Садчиков).

Мейерхольд в «Зорях» Верхарна решился на эксперимент, чтобы эмоционально настроить зрительный зал и вызвать непосредственный сиюминутный отклик. На одном из представлений Вестник от театра зачитал только что полученную телеграмму Реввоенсовета о взятии Перекопа и разгроме П. Н. Врангеля, что вызвало бурную вспышку эмоций в зале, ликование, восторженные возгласы. Этот прием непосредственного воздействия на зрителей, или, как выразился А. П. Мацкин, «эффект информации», (что Г. А. Товстоногов позже назвал «наплывом»), стирал границы между вымыслом и жизнью, сплавивал зал и сцену в едином порыве. «Эффект информации», или «наплыв» был характерен и для других агитационно-публицистических постановок 1920–1930-х гг., и для пьес Н. Ф. Погодина «Темп» (1929), «Поэма о топоре» (1932) в Театре революции в постановке А. А. Попова.

П. т. – характерное явление для периода войн и революций, эпохи перемен, острых глобальных сдвигов. В конце 1930-х гг. **П. т.** уже не имел такой популярности и притягательности для зрителей. Лишь в 1960-е гг. публицистика снова была востребована театром. Публицистическое звучание получили два спектакля: «Десять дней, которые потрясли мир» Ю. П. Любимова по книге-репортажу Джона Рида (1965) и «...Правду! Ничего кроме правды!» Д. Аля в постановке Г. А. Товстоногова в БДТ им. М. Горького (1967), названный публицистической «судебной хроникой». Эти спектакли вернули интерес к **П. т.**, напомнив об агиттеатре прошлых лет.

В спектаклях 1970-х гг. на первый план выходит свойственная публицистике информационная функция: театру становится важно привлечь внимание к наболевшим проблемам жизни общества, к тому, что является «злойбой дня». Направление **П. т.** убедительно представлял в эти годы драматург А. И. Гельман. Его пьесы «Протокол одного заседания» (1974), «Обратная связь» (1977), «Мы, нижеподписавшиеся» (1979), «Наедине со всеми» (1981) причисляли к производственной драматургии с элементами мелодраматического сюжета. Но для О. Н. Ефремова, который поставил на сцене МХАТа одну за другой все пьесы Гельмана, это было «утолением социальной жажды» (выражение А. М. Смелянского). Ефремова, как и Товстоногова, постановщика спектакля «Протокол одного заседания» (БДТ, 1975), привлек острокритический пафос его драма-

тургии, протест против социального неблагополучия в современном советском обществе.

В 1980-е гг., во время гласности и перестройки, большой общественный резонанс вызывали постановки пьес М. Ф. Шатрова, создателя цикла «Драмы революции»: «Именем революции», «Так победим!», «Большевики», «Диктатура совести», «Шестое июля». Вернувшись к историко-революционной тематике, драматург обратился и к документальности, и к жанрам и приемам театральной публицистики прошлого. «Главным шлягером перестройки» критики называли спектакль «Диктатура совести» в постановке М. А. Захарова на сцене Театра им. Ленинского комсомола (1988). Стержнем пьесы был некий судебный процесс, в котором участвовали реальные и вымышленные персонажи из разных эпох (Энгельс, Черчилль, герои романа Ф. М. Достоевского «Бесы»); в авторские монологи были вставлены цитаты из документов, писем и литературных произведений. На сцене спектакль прозвучал как митинг, общественный диспут о революции, о судьбе социалистических идей, где сталкивались мнения, позиции, оценки.

П. т. продолжает существование в XXI в., хотя и в более скромном масштабе. Со своими постановками духовной и патриотической тематики выступает Московский драматический театр художественной публицистики (с 1969), работает эстрадно-публицистический театр «Полиграф». Московский театр «МОСТ», созданный на основе студенческого театра МГУ в 2000 г., представил ряд спектаклей в жанре **П. т.**: «Оттепель» (2017), «Русский авангард. Эпоха в лицах» (2018) («документально-игровые спектакли»).

В. М. Миронова

Литература:

Павис. С. 190–191, 393; Краткая Литературная энциклопедия. Т. 6. Стб. 72–75; *Вишневский В. В.* Статьи, дневники, письма о литературе и искусстве. М., 1961; *Головащенко Ю. А.* Героика гражданской войны в советской драматургии. Л., 1957; *Ефремов О. Н.* Драматургия А. Гельмана на сцене театра // *Ефремов О.* Все непросто... М., 1992. С. 120–133; *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 61–136; *Золотницкий Д. И.* Мейерхольд. Роман с советской властью. М., 1999. С. 40–60; *Капитайкин Э. С.* Правда факта и пределы вымысла // Верность революции. На сцене ленинградских драматических театров сегодня. Л., 1971. С. 58–71; *Мамадназарбекова К. Г.* История факта: истоки и вехи документального театра // Театр. 2011. № 1(2). С. 112–125; *Марков П. А.* Правда театра. Статьи.

М., 1965. С. 445; *Мацкин А. П.* Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 324; *Миронова В. М.* Театр Всеволода Вишневского. Л., 1976; Актерское искусство, 2018. С. 81–170; 693–728; *Садчиков В. Н.* Художественное и документальное в советском публицистическом спектакле // Документальное и художественное в современном искусстве. М., 1975. С. 198–242; *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. М, 1999; *Смирнов-Несвицкий Ю. А.* Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр. Л., 1975. С. 9–48.

См. также:

Агитационный театр, Актуальный театр, Вербатим, Документальный театр, Жанр, Зритель, Инсценировка, Обращение актера к публике, Пафос, Рассказчик, Ревю (обозрение), Режиссерский театр.

ПЬЕРО

Фр. Pierrot — производная от имени Pierre (уменьшительная форма)

Англ.: Pierrot

Нем.: Pierrot

Персонаж-маска итало-французского происхождения.

П. как маска одного из *дзанни* появляется во второй половине XVII в. на *сцене* парижского Театра Итальянской комедии (Comédie Italienne). Создателем *маски П.* считается итальянский *актер* Джузеппе Джератони (Жиратон). Он выступал в роли **П.** до 1697 г., когда представления итальянской *труппы* во Франции были запрещены.

Традиционно энциклопедическая литература относит **П.** к персонажам французского народного *ярмарочного театра*. С этим можно согласиться, учитывая место рождения маски и язык, на котором *персонаж*, главным образом, изъяснялся (актеры *театра* Comédie Italienne первоначально говорили по-итальянски, затем стали включать французские слова, и постепенно перешли на французский язык целиком). При этом существует версия об итальянском прототипе французской маски — первом дзанни Педролино. Версия представляется убедительной, поскольку **П.** родился в итальянской труппе *комедии дель арте*, дающей представления в Париже. И также, как

в случае с именем **П.** — уменьшительно-ласкательной формой имени Пьер, Педролино (Pedrolino) является уменьшительной формой имени Педро (Peter), и также означает «маленький Пит».

Маску Педролино — первого дзанни создал актер Джованни Пеллезини, вероятно, в 70-е годы XVI в. и играл ее до смерти в 1627 г. (актеру было 87 лет). Педролино — обаятельный, доверчивый простак, который оказывается либо неудачным любовником, либо обманутым мужем, но при этом он всегда активно участвует в разнообразных мистификациях и розыгрышах. Рольевые функции слуги в исполнении Педролино можно проследить по сохранившимся сценариям комедии дель арте, в частности, по первому печатному сборнику, выпущенному в 1611 г. актером Фламиньо Скала, который писал собственные сценарии и обрабатывал чужие для труппы «Джелози» (Compagnia dei Gelosi, в переводе «Ревнивые»). Об активности первого дзанни свидетельствует сценарий «Александрийские ковры», где Педролино оказывается ловким изобретателем всех интриг. Хитроумные проделки, посредством которых Педролино и двигает *фабулу*, делают его самым динамичным и комическим персонажем *действия*.

Преобразование итальянского Педролино во французского **П.** можно объяснить эволюцией искусства комедии дель арте во Франции последних десятилетий XVII в. Итальянские маски в Париже, по выражению Г. Н. Бояджиева, «эстетизировались»: «Крестьянские парни — дзанни — превращались в элегантных Арлекина и **П.**, веселая и вульгарная служанка — Серветта — стала изящной и лукавой Коломбиной». Изначальная же контрастность двух слуг — активного Педролино и пассивного *Арлекина* (в скором времени соотношение поменялось на прямо противоположное) — в дальнейшем приведет к содержательному переосмыслению обеих масок.

Традиционный костюм **П.** во многом «вырос» из костюма Педролино — широкой белой рубахи с чрезмерно длинными рукавами, крупными пуговицами, круглым рифленным воротником и остроконечной шляпой. К этому комплекту добавлялись широкие белые панталоны и жабо. **П.**, следом за Педролино, не носил маски (как повелось у актеров на французской сцене, исключением был Арлекин). Лицо **П.**, как и лицо его предшественника, было обсыпано мукой.

С течением времени **П.** на французской сцене выходит за рамки маски ловкого слуги, выступая, например, в роли крестьянина. В этой роли **П.** появился еще в *пьесе* «Дон Жуан, или Каменный Гость» (1665) Мольера. По сути, именно мольеровская схема, в которой невесту влюбленного **П.** уводит покоритель всех женщин Дон Жуан, на рубеже XIX–XX вв. ляжет в основу нового осмысления

масок. **П.** превратится в отвергнутого мечтательного влюбленного, а Арлекин станет сугубо чувственным «донжуаном». В этом смысле обе маски — **П.** и Арлекин — обретут нарицательные значения, и каждая из них станет символом глобального обобщения.

За двести лет до наступления эпохи «рубежа веков» образ **П.** проходит сложную эволюцию, то выступая в маске второго дзанни на сцене Comédie Italienne — в XVII в., то распадаясь на различные лики и тем самым теряя свою целостность — в XVIII, то, напротив, обретая вполне определенный облик несчастного одинокого страдальца — в XIX. Так, в XVIII в. **П.** возникает в разных ролях и на сценах ярмарочных театров, и в Comédie Italienne (после его повторного открытия в 1716). Например, в одноактной миниатюре А.-Р. Лесажа «Арлекин — король людоедов, или Семимильные сапоги» (представлена на Сен-Жерменской ярмарке в 1720), **П.** исполняет роль повара, служащего у короля людоедов; а в другой одноактной пьесе Лесажа — «Ящик Пандоры» (показана на Сен-Лоранской ярмарке в 1721), **П.** выступает в роли жениха-садовника. Разнообразный *penepnyap* **П.** (слуга, крестьянин, повар, пастух) способствовал потере устойчивых черт маски.

Comédie Italienne в XVIII в. тоже эволюционирует от импровизиционного итальянского театра в сторону литературного французского. При этом маска **П.**-дзанни сохраняется на сцене итальянской труппы после ее возвращения в Париж. В роли **П.** теперь выступает актер Пьер-Франсуа Бьянколелли.

В XIX в. происходит очередной поворот в сценической судьбе **П.** Благодаря знаменитому французскому пантомимисту Ж.-Г.-Б. Дебюро, вдохнувшему новую жизнь в старую маску на сцене театра Фюнамбюль («Канатоходцы»). Дебюро изменяет образ **П.**, значимость его положения в *спектакле* и внешний облик. В противовес распавшемуся на разные лики персонажу, бытующему в ярмарочных театрах, у Дебюро возникает устойчивый образ, который условно можно охарактеризовать как несчастного одинокого страдальца. Такая характеристика действительно условна, поскольку роли **П.**-Дебюро были весьма разнообразны. Кроме того, в пантомимах, сыгранных актером с 1819 по 1846 г., можно проследить эволюцию его *героя*. В более ранних представлениях **П.** выступал в фарсовых ролях с переодеваниями, путаницами, комическими ситуациями («Арлекин-лекарь», 1819, «Лес Бонди, или Пьеро у разбойников», 1824, «Бешеный бык», 1827). Начиная с 1830-х гг. **П.** становится драматическим героем, причем и активно действующим, и глубоко чувствующим («Кит», 1832, «Странствующий Пьеро», 1837), ино-

гда даже трагическим («Продавец одежды», 1842). Именно Дебюро превратил П. из второстепенного персонажа в центральный.

Внешность своего героя Дебюро несколько трансформировал, отказавшись от остроконечной шляпы, рифленого воротника и жабо. Лицо было, по традиции, загримировано мукой, белый костюм состоял из просторной блузы с длинными рукавами, большими карманами и крупным пуговицами; широких штанов и черной скуфейки на голове. Дебюро почти во всех пантомимах выступал в этом костюме, впоследствии признанном классическим. Лицо великого *мима* оставалось неподвижным, при этом оно выражало «все» (слово из эпитафии, им же самим придуманной: «Здесь покоится комедиант, который все сказал, хоть никогда не говорил»). Поговорка «невозмутим, как Батист» относилась именно к *мимике* Дебюро. Отказ от мимики, как и отказ от слова, обуславливался акцентом на внутреннем состоянии П., у которого впервые появились чувства. Примат чувства задавался романтической эпохой, идущей на смену классицистскому рационализму с его акцентом на слове. (Дебюро не заговорил даже и тогда, когда *бульварные театры* в 1830 г. обрели право произносить текст.)

Пластическое искусство еще до Дебюро проявляло интерес и к П., и к любовной коллизии, связанной с отношениями П. — *Коломбины*. Так, в XVIII в. знаменитый английский мим Джон Рич включал пантомимические *интермедии* с участием П. в свои спектакли (между актами). Несмотря на то, что Рич не сам исполнял роль П., интермедийные сценки способствовали утверждению этого персонажа в английской пантомиме.

Акцент на внутреннем состоянии героя, сделанный Дебюро, подхватывает эпоха рубежа XIX–XX вв., осмысляющая образ П. как символ некоего поэтического начала, лирической души. Именно таким он предстает в *драме* А. А. Блока «Балаганчик» (1906), собственно и определившей новое содержание старых масок. У Блока, а следом у В. Э. Мейерхольда, поставившего «Балаганчик» в том же 1906 г. и сыгравшего в нем роль П., персонажи Арлекин и П. символизируют две распавшиеся половинки одной цельной личности: земной чувственности и высокого духа, соответственно.

Более чем трехсотлетняя сценическая жизнь П. показала, что значительную роль в эволюции образа сыграло искусство пантомимы. Потому утверждение Е. Ярошевич о том, что «Маска Пьеро стала классическим персонажем пантомимы, а Дебюро — основоположником жанра поэтической пантомимы», представляется обоснованным. Действительно, образ П. обретает по-настоящему трагическое звучание в пантомимах В. Э. Мейерхольда — «Шарф Коломбины» (1910)

и А. Я. Таирова — «Покрывало Пьеретты» (1913) — обе поставлены по пьесе А. Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты». Знаменитыми пантомимическими П. в XX в. стали Ж.-Л. Барро, исполнивший роль П.-Дебюро в легендарном фильме М. Карне «Дети райка» (1944), и М. Марсо, сыгравший главную роль в *мимодраме* «Пьеро с Монмартра» (1952). Критики назвали Марсо «Пьеро XX века», имея в виду не одну из ролей мима, а собирательный образ его молчаливых персонажей, и прежде всего, Бипа — постоянного героя Марсо. Такое звание можно считать знаком признания не только актера, но и самого образа П., ставшего в XX в. некой метафорой трагикомической маски.

Д. Д. Кумукова

Литература:

СТТ, 2014. С. 63–65; ТЭ. IV. Стб. 501–502; *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М., 1954. С. 216; *Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л., 1941. С. 474; *Жанен Ж.* Дебюро. История двадцатикопеечного театра / пер. с франц., ч. 1–2, СПб, 1835; *Карская Т. Я.* Французский ярмарочный театр. Л., 1948. С. 16, 32, 71; *Красовская В. М.* Никита Долгушин. Л., 1985. С. 171–172; *Кумукова Д. Д.* Сценическая судьба персонажа-маски Пьеро // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 100–107; *Маркова Е. В.* Содружество мимов Марселя Марсо // Театр. Музыка. Кинематография. Сб. статей. Л., 1975. С. 206–224; *Лачинов В. П.* Гаспар Дебюро. К истории театра Funambules // Любовь к трем апельсинам, 2014. Т. 2. С. 249–261; *Миклашевский,* 2017. С. 79–80, 97, 123; *Молодцова,* 2019. С. 124–132; *Образцова А. Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М., 1984. С. 112–114; *Румнев А. А.* Пантомима и ее возможности. М., 1966. С. 38–65; *Цветаева М. И.* Письмо к К. Б. Родзевичу // *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1995. Т. 6. С. 659–660; *Ярошевич Е. Н.* Пьеро // Энциклопедия «Кругосвет» https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/PERO.html; Rémy T., Jean-Gaspard Deburau, P., 1954.

См. также:

Арлекин, Бригелла, Импровизация, Коломбина, Комедия дель арте, Маска, Маски комедии дель арте, Мим, Мимика, Мимодрама, Немая игра, Пантомима, Пантомимическая игра, Пластика актерская, Пластическое в театральном искусстве, Режиссерский театр, Театр одного актера, Фарс.

Р

РЕАЛИЗОВАННАЯ МЕТАФОРА

Прием, состоящий в использовании *метафоры* без учета ее фигурального смысла, как если бы она имела прямое значение. При этом порой достигается комический эффект.

Одним из первых определение *метафоры* (др.-греч. *μεταφορά* — «перенос; переносное значение») дал Аристотель, говоря об особенностях поэтической речи. Философ описал ее как способ переосмысления смысла слова, в частности на основе аналогии, т. е. как употребление названия объекта (или определенного ряда объектов) для обозначения другого объекта (или ряда объектов). Он пояснил, что метафора позволяет, говоря о действительном, связать его с чем-то несоединимым.

В современной теории метафоры, рассматривающей прежде всего практическую, научную и поэтическую речь, считается, что в визуальном искусстве говорить о метафоре проблематично, хотя, как выразилась Н. Д. Арутюнова, бесполезно. При этом в художественной критике, связанной с визуальными искусствами, в том числе театральной критике, этот термин используется.

В качестве примеров **Р. м.** сошлемся на два эпизода из спектакля С. М. Третьякова и С. М. Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» (1923, Передвижная рабочая *труппа* Московского Пролеткульта). В первом из них, откликнувшись на знаменитый призыв А. В. Луначарского, персонаж М. М. Штрауха тащил кого-то за полу, вопя: «Назад! К Островскому!» Во втором эпизоде Мамаева В. Д. Януковой негодовала: «Я выйду из себя и полезу на рожон!» При этом она, сбросив с себя одежду и, оставшись в трико телесного цвета, лезла на высокий перш, который держал на груди ее партнер. И в том, и в другом случае, как писал Д. И. Золотницкий, происходила «реализация метафоры»: сказанное утрачивало привычный переносный смысл и понималось буквально.

Нередко к **Р. м.** обращался Э. Някрошюс. Используя **Р. м.**, этот *режиссер*, остро чувствующий трагическую сторону мира, неизменно обнаруживал тонкое и часто парадоксальное чувство юмора.

Так, очевидно имея в виду отмеченную А. А. Блоком соотнесенность Поприщина с Н. В. Гоголем, режиссер в *спектакле* «Нос»

(1991, Молодежный театр, Вильнюс) материализовал буквальный смысл слов бредящего героя «Записок сумасшедшего»: «Они льют мне на голову холодную воду!». Здесь дворничиха, взявшаяся почистить памятник Гоголю, обливает его водой из ведра. Правда, тот успевает вовремя раскрыть зонтик.

Когда в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» (1994, международный театральный фестиваль «Лайф», Вильнюс) Моцарт «воскрес», то, убегая, он мимоходом запустил на крышке сальериевского рояля метроном с огоньком-пламенем на стрелке. Герой как будто начал свой отсчет времени в самом прямом смысле, а режиссер тем самым реализовал метафорический фразеологизм «изменить ход истории».

В начале другого някрошосовского спектакля «Отелло» (2001, Театр «Мено Фортас», Вильнюс) выходила Дездемона, неся на спине дверь. Так сразу был заявлен образ самостоятельной, своенравной Дездемоны, какой героиня оставалась на протяжении всего действия. Можно предположить, что в решении эпизода режиссер отталкивался от реплики Брабанцио: «О, господи! Но как / Она наружу выйти умудрилась?», которая свидетельствует о том, что свою дочь он держал запертой. Так что в спектакле запертая дверь не отпустила Дездемону, но не в переносном смысле, а в самом прямом, что не оставило героиню в ее стремлении покинуть отцовский дом.

Прием **Р. м.** в *театре* встречается нечасто.

О. Н. Мальцева

Литература:

Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1096, 1099; Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сборник: пер. с англ., фр., нем., исп., польск., яз. / вступ. статья и сост. Н. Д. Арутюновой. Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М., 1990. С. 22; Блок А. А. Дитя Гоголя // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 293–296; Золотницкий Д. И. За живой и мертвой водой. О комедийной режиссуре // Режиссура в пути: Сборник статей / под ред. Д. И. Золотницкого. Л.; М., 1966. С. 190–191; Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 157–158; Кормилов С. И. Метафора // ЛЭТиП, 2001. Стб. 533; Крупчанов Л. Метафора // СЛТ. С. 208; Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / Предисл. Ю. М. Барбоя. М., 2013. С. 290–291.

См. также:

Метафора, Образ спектакля, Образ сценический, Спектакль, Режиссерский театр, Язык театральный.

РИТМ

От греч. ρυθμός — соразмерность, стройность

Англ.: rhythm.

Фр.: rythme

Нем.: Rhythmus

Пространственно-временная организация *спектакля* в целом и его отдельных составляющих (например, *образа*, создаваемого *актером*, пластики или речи *персонажа*), с одной стороны, основанная на чередовании, то есть на закономерном периодическом повторении тождественных или аналогичных образов, их элементов или соотношений образов; с другой стороны, проявляющаяся в изменении этого чередования.

Основанный на повторе, **Р.** собирает части спектакля в целое, скрепляя его *композицию*. Другой важнейшей функцией **Р.** как всякого конструктивного фактора является смыслообразование.

В каждом типе *театра* **Р.** зиждется на определенном начале и по-своему проявляется.

В повествовательном *театре прямых жизненных соответствий*, как в жизни или прозе, если это не ритмизованная проза, **Р.**, как правило, сходен с **Р.** «самой жизни». Он не проявляется открыто, существует подспудно. О подобии театрального **Р.** тому **Р.**, который присущ жизненным явлениям, писал К. С. Станиславский: «Там, где жизнь, там и действие, где действие, там и движение, а там, где движение, там и темп, там и ритм». Он считал, что воплотить **Р.** с помощью *режиссера* должен актер. По его мнению, если каждый актер создает нужный для его *роли* **Р.**, то возникает и **Р.** спектакля в целом. Акцентируя сложность сценических **Р.**, Станиславский обратил внимание на то, что нередко разными чувствами и в разных ритмах одновременно живут не только многие персонажи одной и той же сцены, но и один и тот же человек.

Станиславский пользовался также термином, который соединяет ритмическую и скоростную характеристики развития спектакля — *темпо-ритм*. Режиссер полагал: «если актер по той или другой причине правильно почувствует пьесу или роль, если он в хорошем настроении, если зритель отзывчив, то правильное переживание, а за ним и верный темпо-ритм устанавливаются <...>. Когда этого не случается, мы оказываемся беспомощными». По мнению Станиславского, «темпо-ритм драматического спектакля создается по большей мере случайно, сам собой». На деле даже в самом «жизнеподобном» спектакле **Р.** интуитивно или осознанно, сочиняется

режиссером, но его внутреннее естественное основание — **Р.** существования артиста в предлагаемых обстоятельствах роли. В таком театре острота **Р.** отражает интенсивность жизни души героя.

В *поэтическом театре* **Р.** выражен явно, как в поэзии. Его актерам чувство **Р.** не менее необходимо. Но здесь актер, по мнению педагога и режиссера Ю. М. Красовского, становится «строго определенной, дозированной частью единого образа, спектакля в целом». С точки зрения представителя поэтического театра, В. Э. Мейерхольда, «сценический ритм, вся сущность его — антипод сущности действительной, повседневной жизни». Спектакль, по мысли режиссера, «это чередование динамики и статики, а также динамики различного порядка». Подобным чередованием выстраивается **Р.** как сценического целого, так и отдельных частей спектакля. В театре мейерхольдовского типа **Р.** является конструктивно-синтезирующим фактором, с помощью которого режиссер побуждает *зрителя* отыскивать связи между тем что, казалось бы, несоединимо. В условиях ассоциативно-монтажной композиции спектакля **Р.** даже при размытой или отсутствующей фабуле делает осязаемым процесс развития *действия*, заставляет воспринимать совокупность сценических эпизодов как определенным способом организованный поток образов, формируя художественное содержание постановки. Мейерхольд считал ритмическую одаренность «одной из важнейших в режиссере».

Ритмическим элементом является сценический повтор, который может играть существенную роль в процессе смыслообразования *мизансцен* и спектакля в целом. Другой элемент ритмической организации спектакля — рифма, которая в театре проявляется как полный или относительный повтор отдельных элементов спектакля, например, мизансцен или их составляющих, пластических или звуковых. Рифма и повтор, применяются всеми типами театра, но более характерны для поэтического театра.

Р. как важный закон сценического движения рассматривал в своей системе подготовки актера преподаватель вокала и теоретик сценического искусства, Ф. Дельсарт, идеи которого получили развитие в педагогике и постановках Э. Жак-Далькроза в его Институте музыки и ритма (Хеллерау). С понятием сценического **Р.** во многом связаны теория и осуществленные в этом институте театральные проекты А. Аппиа, которого занимало, в том числе соотносение **Р.** движений актеров, музыки, сценических конструкций и световой партитуры. По его мнению, и вживаться актер должен не в характер, а в ритм героя.

Значительную роль в популяризации идей Дельсарта, Жак-Далькроза и Аппиа в России сыграл С. М. Волконский, кото-

рый в 1912–1914 гг. был директором Курсов ритмической гимнастики в Петербурге и издателем-редактором журнала «Листки Курсов ритмической гимнастики».

На Р., соотносящем разные средства сценического языка актера, была построена эвритмическая система Р. Штайнера, повлиявшая на становление актерского метода М. Чехова.

О. Н. Мальцева

Литература:

Павис. С. 323–327; СТТ, 2014. С. 104–107; *Аппиа А.* Живое искусство: сб. статей / сост., пер. с фр., коммент. А. Л. Бобылева; авт. вступ. ст. А. Г. Образцова. М., 1993. С. 31–94; *Барбой Ю. М.* К теории театра. СПб., 2008. С. 199–209; *Бобылева А. Л. А.* Аппиа — художник и мыслитель в контексте эпохи // *Бобылева А. Л.* Западноевропейский и русский театр XIX–XX веков: Сб. статей / сост. М. И. Сви-дерская, Н. В. Проказина, Л. С. Гарагуля; авт. вступ. ст. Е. И. Хамаза. М., 2011. С. 31; *Волкова Е. В.* Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976. С. 239–259; *Волконский С. М.* Ритм на сцене // *Волконский С. М.* Художественные отклики. С-Петербург, 1912. С. 31–58; *Гаспаров М. Л.* Ритм // ЛЭТиП, 2001. Стб. 875–876; *Гиришман М. М.* Ритм // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий С. 210–211; *Гладков А. К.* Театр. М., 1980. С. 291; *Гусева Л. Н.* Проблема ритма в эстетической теории // *Философские науки.* 1981. № 3. С. 79–88; *Жак-Далькроз Э.* «Ритм» (его воспитательное значение для жизни и для искусства. 6 лекций / перевод Н. Гнесиной). СПб., 1913; *Красовский Ю. М.* Некоторые проблемы театральной педагогики В. Э. Мейерхольда (1905–1907). М., 1978. С. 26; *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999. С. 61–88; *Мейерхольд. Ч. 1.* С. 147; *Никонов В.* Ритм // СЛТ. С. 321–322; *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения // *Станиславский. Т. 3.* С. 158–213; Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2008. С. 210–211; *Эйзенштейн С. М.* Вопросы композиции // *Эйзенштейн С. М.* Избранные статьи. М., 1956. С. 329–330.

См. также:

Ассоциативный монтаж, Биомеханика, Композиция спектакля, Лейтмотив, спектакля, Музыка спектакля, Партитура спектакля, Поэтический театр, Режиссерский театр, Театр прямых жизненных соответствий, Темпо-ритм, Эвритмия.

С

СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТИП СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Тип сценического *образа*, части которого соединены ассоциативными связями.

Таким может быть и отдельный образ, например, образ сценического *героя*, и образ *спектакля* как целого. Термин предложил П. П. Громов и вошел в новейшую теорию театра Ю. М. Барбоя.

С. т. с. о. характерен для произведений, авторы которых, в силу особенностей своего художнического мышления, склонны собирать, синтезировать целое из параллельно существующих, относительно автономных составляющих, на первый взгляд, несоединимых.

Подобный способ строить художественный образ используется в разных видах искусства. Так, по наблюдению Громова, создавали образ героя, например, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. С. Лесков, Ф. М. Достоевский «с их синтетическими способами построения личности». Этим писателей интересовали не столько изменения и подвижность души героя, сколько его способность оставаться собой при разных обстоятельствах и воздействиях на него, являя «единство кажущихся совершенно несоединимыми крайностей». Они воспринимали героя в его полноте и строили образ «путем целостного охвата разнородных, обобщенных черт личности».

Образ такого типа может развертываться из одной черты героя, который не развивается во времени, а чисто пространственно обрастает подробностями, — считает Громов и приводит, в частности, два примера. И. В. Ильинский в *роли* Хлестакова («Ревизор», реж. В. И. Цыганков, 1938, Малый театр) с самого начала спектакля показывал детскость героя. И с развитием *действия* это его качество раскрывалось в подробностях. Актер, чье исполнение было близко к гоголевской манере характеристики героя, по мысли Громова, как бы нанизывал одну за другой найденные детали, на раз и навсегда найденную нить. Царь Федор в исполнении Н. Н. Хмелева («Царь Федор Иоаннович», реж. К. С. Станиславский, МХАТ), при его полном непонимании хода истории, был наделен своеобразной, «идиотической», дегенеративной «одержимостью добром». Остальные качества, которые раскрывались в ходе спектакля, группировались

вокруг этой неизменной характеристики. Герой такого типа отличается некоторой особенной устойчивостью или даже неподвижностью.

Не используя термин **С. т. с. о.**, о синтетическом построении античного героя писал С. В. Владимиров. По его словам, в античной трагедии персонажи не развиваются в ходе действия, а «скорее раскрываются с разных сторон, во всех своих возможностях и готовностях». И образ персонажа в целом возникает в результате ассоциативного сопоставления всех представленных качеств.

С. т. с. о. может строиться разными способами. Например, сопоставлением нескольких тем. Таким был, например, Пьеро В. Э. Мейерхольда («Балаганчик», А. А. Блок, 1906, Театр на Офицерской, режиссер Мейерхольд), возведенный Громовым к обобщенному образу в виде «группы лиц без центра» в пьесах Чехова. Для роли было характерно контрастное соединение разных сущностей, которые в пьесе воплощены разными персонажами (Арлекин — плотская чувственность, Пьеро — отвлеченная мечтательность). В своем герое Мейерхольд синтезировал основные темы пьесы: и низкие, карикатурные планы драмы, и ее высокий план, в частности, кукольность мистиков, прозаичность Автора и лиричность поэта.

Синтетический образ персонажа создается и с применением рассогласованных средств языка, которыми пользуется актер, когда каждый из элементов этого языка ведет собственную «партию». Так, Мейерхольд указал на возможность несоответствия пластики и речи, когда каждый из этих элементов подчиняется своему ритму. Другой вариант использования рассогласованных средств языка актера применял в своей игре М. А. Чехов, когда, по слову П. А. Маркова, казалось, «что речь и слова живут сами по себе».

Иногда частный образ синтетического типа порождается взаимодействием несогласованных между собой элементов одного из средств актерского языка. Такой образ возникал, например, в пластике комических героев М. Чехова, когда разные части тела действовали как будто автономно, независимо друг от друга.

Примером **С. т. с. о.** на других уровнях спектакля, в частности, в пределах одной сцены, может служить финал «Месяца в деревне» А. В. Эфроса (1977, Театр на Малой Бронной), где мелодия из Симфонии № 40 Моцарта, связанная в спектакле с темой гармонии, начинала противоречить тому, что происходило и с самой Натальей Петровной (Ольга Яковлева), и с окружающим материальным миром — ажурную беседку в этот момент начинали разбирать рабочие сцены. Становление этой сцены как целого и ее смыслообразования обеспечивалось с помощью ассоциативных связей, основанных на

контрасте между образами, создаваемыми актрисой и сценографией, актрисой и музыкальным рядом, музыкой и сценографией.

Пример **С. т. с. о.** на уровне *композиции спектакля* привел Марков, хотя и без применения определения «синтетический». Он обнаружил, что *постановки* Мейерхольда часто представляют собой совокупность эпизодов, которые редко следуют фабуле или интриге, они соединяются «по принципу ассоциации — смежности или противоположности» и развертывают тему. Такие связи характерны и для поэзии, поэтому исследователь назвал Мастера *режиссером-поэтом*.

С. т. с. о. характерен для *поэтического театра*. Подобный образ режиссер-поэт может создавать и в случае следования литературному произведению, построенному на причинно-следственных связях. Например, в спектакле Мейерхольда «Лес» (1924, Театр им. Мейерхольда) даже когда последовательность частей словесного текста соответствовала пьесе А. Н. Островского, эти части, благодаря режиссерским акцентам и собственно режиссерским образам (в той или иной степени автономным от литературного текста), оказывались превращены в эпизоды, соединенные ассоциативной логикой.

О. Н. Мальцева

Литература:

Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008. С. 87, 127, 119–134; Владимиров С. В. Действие в драме / 2-е изд., доп. Предисл. Ю. М. Барбой. СПб., 2007. С. 29; Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов. С. 125–136; Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов. С. 39–41, 90, 93; Марков П. А. Михаил Чехов // Марков. Т. 2. С. 301; Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков. Т. 2. С. 66; Мейерхольд. Ч. 1. С. 112; С. 135–136; Рудницкий К. Л. «Лес» Мейерхольда // Театр. 1976. № 11. С. 98–110; Рудницкий К. Л. «Лес» Мейерхольда // Театр. 1976. № 12. С. 90–106.

См. также:

Актер/актриса, Аналитический тип сценического образа, Образ сценический (I), Поэтический театр, Синтетический актер (IV), Структура спектакля, Театр синтезов, Условный театр.

СЛЕЗНАЯ (СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ) КОМЕДИЯ

Англ.: melodrama

Фр.: comédie larmoyante

Нем.: das Rührstück

Жанр европейской драматургии конца XVII — первой половины XVIII в., тематике которого свойственны морализаторские, сентиментальные мотивы.

Жанр тесно связан с *мещанской драмой*, в центре внимания драматургов в обоих случаях — изобличение пороков современного общества с определенной долей морализаторства. Создатели **С. к.** и мещанской драмы, безусловно, двигались в одну сторону — в сторону образования «среднего» жанра вопреки устоявшимся в классицизме понятиям о трагедии и комедии, но движение это было разного уровня. С. С. Данилов определяет **С. к.** как «идейно-творческий компромисс», поскольку в ней не было той идейности и резкой трансформации структуры пьесы как в мещанской драме.

У двух жанров есть несколько кардинальных отличий. Если мещанская драма по сути своей оставалась трагедией, но более близкой публике, то **С. к.** становилась неким неопределенным жанром — подлинной комедией ее назвать было нельзя, в стремлении приблизиться к серьезному жанру она становилась нравоучительной комедией, вызывающей сочувствие, слезы, но оканчивающейся счастливой развязкой. Героями **С. к.** в отличие от родственного ей жанра мещанской драмы часто оставались представители высшего света. Теоретик мещанской драмы Г. Э. Лессинг не признавал **С. к.**

Истоки **С. к.**, как и в случае с мещанской драмой, в Англии. Среди первых образцов жанра — «Последняя уловка любви» (1696) и «Беззаботный супруг» (1704) К. Сиббера, «Любовник-лжец» (1703) Р. Стила, «Безбожник» (1714) Дж. Аддисона. Во Франции развитие жанра связано с именами П. Лашоссе («Меланида», 1741; «Школа матерей», 1744) и Ф. Детуша. Немецким автором **С. к.** стал Х. Геллерт («Нежные сестры», 1747).

О максимальной близости двух жанров можно говорить в первую очередь применительно к России: В. И. Лукина («Мот, любовью исправленный», 1765) и П. А. Плавильщикова («Бобыль», 1790; «Сиделец», 1793) причисляют и к теоретикам русской мещанской драмы и к создателям **С. к.** Это объясняется тем, что по времени своего возникновения в России **С. к.** и мещанская драма совпали, в то время как в Европе **С. к.** часто определяется как подготовительный этап в создании мещанской драмы. Кроме того, переводы европейских образцов мещанской драмы требовали серьезной обработки для русского зрителя. К первым создателям **С. к.** в России причисляют также М. М. Хераскова («Венецианская монахиня», 1758; «Гонимые», 1775) и М. И. Веревкина («Так и должно», 1773; «Точь-в-точь», 1785).

На сегодняшний день многие литературоведы и театроведы не разделяют два жанра. Так, Павис приравнивает **С. к.** к мещанской драме. Название этого локального по времени жанра нередко заключается в кавычки: «С. к.».

С. А. Филиппова

Литература:

Павис. С. 187; С. Г. «Слезная комедия» // ТЭ. Т. IV. Стб. 976–977; Головенченко А. Ф. Комедия слезная // ЛЭТиП, 2001. Стб. 382; Головенченко А. Ф. Слезная комедия // СЛТ. С. 359; Слезная комедия // Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий. СПб., 2010. С. 285; Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 292–294; Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 352–354; Данилов С. С. «Слезная комедия» и «Мещанская драма» // Очерки по истории русского драматического театра. С. 110–121; Марков П. А. Эпоха накануне Малого театра // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 28–29, 33, 41; Poloni B. Rührstück // Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg, 2001. S. 867–868.

См. также:

Драма, Драматургия, Жанр, Мещанская драма.

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

Англ.: contemporary dance (сокращенно Contemp)

Фр.: danse contemporaine

Нем.: zeitgenössische Tanz

Исследователь американского танца В. Н. Хлопова определяет **С. т.** как «любой вид неклассического танца, который существует в определенном отрезке времени, обычно — за последние 20–30 лет. То есть для нас сейчас современный танец — все, что появилось после 1985-го». Более конкретную формулировку дает педагог и хореограф В. Ю. Никитин: он рассматривает **С. т.** как совокупность направлений и форм *танца*, зародившихся на рубеже XIX–XX вв., т. е. в понятие «**С. т.**» входят *танец модерн*, *постмодерн*, *современный танец* и *театр танца*. По мнению В. Ю. Никитина, сам термин носит скорее временной, нежели эстетический и стилевой характер.

С. т. как вид неклассического сценического танцевального искусства сформировался вне определенного отрезка времени рядом и на основе танца модерн. Его история началась в 1960-е гг. в Америке с появлением школ современного танца и танцевальных трупп, которые создавались танцовщиками. Интеграция танца модерн в **С. т.** была столь очевидна и весома, что порождала некоторую путаницу: в обзорах и статьях один и тот же хореограф или танцовщик причислялся то к танцу модерн, то к **С. т.** Стоит заметить, что Марта Грэм и другие представители танца модерн отдавали предпочтение термину «современный танец».

Педагогами многих будущих практиков **С. т.** были, как правило, признанные лидеры танца модерн и постмодерн М. Грэм, К. Йосс, М. Каннингем. Ученики разделяли новое понимание танца, изложенное в манифестах М. Грэм, П. Бауш, И. Райнер. Немецкая танцовщица и хореограф П. Бауш, ученица К. Йосса, декларировала, что ее интересует «не то, как люди двигаются, а то, что ими движет». Танцовщица и хореограф И. Райнер, представительница американского постмодерна, назвала свой манифест «12 “против”»: категорическое «нет» зрелищности, виртуозности, перевоплощению, иллюзии и магии танца.

Как и у предшественников, лозунгами **С. т.** стали «свобода самовыражения», «точно не балет», отказ от всяких правил и канонов. «Танцор слушает голос своего тела», провозглашали хореографы **С. т.**, отдавая предпочтение простым обыденным движениям тела. Они сочиняли свои композиции и программы на основе контактной импровизации, создателем которой был американский хореограф С. Пакстон, использовали технику relaxation (расслабление).

С. т. лишен единства стиля и эстетики, как признают его исследователи. Е. Я. Суриц, сравнивая период 1930–1940-х гг. со второй половиной XX в., отметила появление большого числа работ, «которые трудно причислить только к балету или к танцу модерн». Особенностью нового периода Суриц считает размывание границ между разными направлениями. Критик журнала «Танец. Европа» («Dance Europe») Д. Холлидей в статье о Международном фестивале современного танца в Дюссельдорфе (2014) даже назвала сам термин «**С. т.**» в какой-то степени условным: «Он вмещает в себя самое разное: от движения ради движения до концептуального искусства инсталляции. От искусно оформленной массивной театральной постановки до сырого необработанного исполнения art dances». Хореографы **С. т.** обращаются к искусству Древней Греции, заимствуют элементы восточных культур и боевых искусств, приемы документального театра, используют современную технологию. Вопреки

манифестам, не забывают и классический танец, строят свои работы на скрещении национального танца и классического. Наиболее ориентированными на классический танец хореографами считались П. Тейлор, а также У. Форсайт, соединявшими в своих постановках танец модерн с классическим балетом.

В 1960-е гг. старейший английский театр «Рамбер Балет» («Rambert Ballet») переориентировался на С. т. Открылись театры современного танца в Нидерландах, Англии, Франции, танцшкола в Израиле. Обычно же труппы С. т. создавались танцовщиками, которые были и хореографами собственной *труппы*. Они не были привязаны к одному помещению, выступали в художественных галереях и гимназиях, на улице. По-иному строятся и отношения со *зрителем*: хореографы С. т. стремятся вовлечь зрителей в *действие*, превратить их в непосредственных участников *спектакля*. Хореографы С. т. востребованы и другими труппами, и известными балетными театрами. Матс Эк, М. Моррис, А. Прельжокаж, У. Макгрегор, Акрам Хан ставили и ставят практически во всех ведущих театрах Европы и Америки, в России. Самым популярным и востребованным называют английского хореографа У. Макгрегора, который стал первым постоянным приглашенным балетмейстером Королевского балета в Лондоне.

История С. т. в России началась с 1990-х гг., когда закончилась эпоха застоя («брежневский период») и наступила пора перемен, получившая наименование «перестройка». Импульсом к появлению и развитию искусства С. т. были гастроли зарубежных театров, спектакли П. Тейлора, И. Килиана, Дж. Ноймайера. По стране широко распространилось любительское танцевальное движение, возникали школы и студии С. т. Первыми были «Эксперимент» Е. А. Панфилова в Перми, *труппа* «Провинциальные танцы» Т. Багановой в Екатеринбурге, Студия современного танца «Next» и «Театр Саши Кукина» в Петербурге, Камерный балет Москвы, «Театр современного танца» О. Поны в Челябинске. Заметными фигурами в мире С. т. были А. Ю. Пепеляев, создатель оригинального проекта «Кинетический театр» (1994), А. Ф. Кукин и В. Г. Каспаров, Г. М. Абрамов, Е. А. Панфилов.

С. т. в России набирал силу, постепенно завоевывал признание и популярность. Ежегодно проводятся фестивали С. т. (первым был фестиваль в Витебске) в Москве, Петербурге, Екатеринбурге и других городах. В театральных институтах, в том числе и в ГИТИСе, открылись факультеты и кафедры современного танца. В состав основных номинаций национального театрального фестиваля «Золотая маска» включена и номинация «современный спектакль».

Свои работы современные российские хореографы представляли и представляют на концертах и на различных фестивалях. Интерес к С. т. проявляли и крупные музыкальные театры. Мариинский театр регулярно показывает новые работы Мастерской молодых хореографов. Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в 2016 г. выступил с проектом «Точка пересечения», задача которого знакомить зрителей с новыми современными произведениями. Заметным событием стал спектакль «Нуреев» (2017) в Большом театре (постановка режиссера К. С. Серебренникова и хореографа Ю. М. Посохова). Линию С. т. в репертуаре Большого театра продолжил Вечер одноактных балетов, составленный из постановок А. Пимонова, А. А. Кайдановского, Сиди Ларби Шаркауи, Акрама Хана. С. т. присутствует не только в *репертуаре* музыкальных театров, но и в самостоятельных проектах известных классических балерин и танцовщиков. Среди активно осваивающих и исполняющих С. т. — прима-балерины Н. П. Осипова (английский Королевский балет) и Д. В. Вишнева (Мариинский театр). Вишнева также была инициатором и руководителем фестиваля «Context». Она же танцевала в «самом необычном балете истории», по мнению рецензента газеты «Культура», «Сны Спящей красавицы» под электронную музыку, с использованием самых современных технологий визуального искусства (2019). С. т. был представлен и в проектах-программах российских танцовщиков Н. Г. Ананиашвили, С. Ю. Захаровой, И. В. Васильева, С. В. Полунина.

В. М. Миронова

Литература:

Алексеев А. Прима и веретено // Российская газета. 2019. 16 августа. С. 8; *Антипин В. В.* О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 15. С. 125–134; Балет. Энциклопедия. М., 1981. С. 505–508; *Барыкина Л.* Имя дерзкое — «Провинциальные танцы» // Балет. 1995. № 3. С. 16–17, 24; *Барыкина Л.* Современный танец — это современное мышление // ПТЖ. 2009. № 1. С. 153–155; *Бейнс Салли.* Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М., 2018; *Безар М.* Мгновения в жизни другого. М., 1989; *Богданова Л. А.* Современный российский танец в поиске культурной самоидентификации // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 3. С. 84–87; *Вольфович Т.* Современное и современность в балете // Балет. 2014. № 1. С. 18–22; *В. К.* Кинетический театр Саши Пепеляева // Балет. 1995. № 3. С. 20–21; Все, что вы хотели знать о современном танце // Театр. 2015.

№ 20; *Груцынова А. П.* Балет в пространстве современного театра. М., 2015. С. 15–17, 137–147; М., 2015; *Колесова Н.* Человек танцующий // Балет. 1995. № 3. С. 32–33; *Кузнецова Т.* Вечерний Форсайт. «Тихий вечер танца» на Чеховском фестивале // Коммерсант. 2019. 13 июля. С. 4; *Курюмова Н. В.* Современный танец в России: человек, танцующий на грани // ПТЖ. 2009. № 1. С. 150–153; *Курюмова Н. В.* Современный танец: от хореографического языка и феноменологии тела и обратно // Вестник Гуманитарного университета. 2015. № 2(9). С. 60–65; *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013. С. 218; *Никитин В. Ю.* Contemporary dance как направление хореографического искусства // Academia: Танец. Музыка, Театр. Образование. 2015. № 1(37). С. 56–60; *Никитин В. Ю.* Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2(52). С. 232–236; *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. СПб., 2019. С. 6–25, 163–265; Свободный танец: история, философия, пути развития. Материалы международной конференции. М., 7–8 июля 2005 г. URL: http://www.heptachor.ru/Early_Days_of_Modern_Dance_in_Hungary; *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке. Екатеринбург. 2004. С. 163; *Хлопова В. Н.* Американский театр XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки // Театр. 2015. № 20 <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/>; The Encyclopedia of Dance and Ballet. London, 1977. P. 36, 285; The Concise Oxford Dictionary of Ballet. London, 1977. P. 366; The Modern Dance. Seven Statements of Belief. Wesleyan University. Connecticut. 1965; Come dance with me. Interview with Pina Bausch // Dance and Dancers. 1992. November. P. 15; *Holliday Dwayne.* Tanzmesse // Dance Europe. 2014. October. P. 65–66; *Jennings Amanda.* Context // Dance Europe. April. 2019. P. 68–71.

См. также:

Зрелищность, Перформанс, Постмодернизм театральный, Ритм, Танец, Танец модерн, Хеппенинг.

Т

ТАНЕЦ МОДЕРН

Англ.: Modern-dance
Фр.: La danse moderne
Нем.: Tanz Modern

Танцевальное направление, отвергающее каноны традиционного классического балета, и эстрадный *танец*.

Т. м. зародился в конце XIX — начале XX в. в Америке и Германии. «Родителями» нового направления называют Ф. Дельсарта и Э. Жака-Далькроза, европейских педагогов и теоретиков сценического движения. Учение Дельсарта о «поэзии тела», имеющего собственный язык, а также разработанные Далькрозом программы ритмической гимнастики и ритмопластического танца, оказали большое влияние на первые поколения **Т. м.** Популярной была и теория «пластического выражения», принадлежавшая австрийскому хореографу и теоретику Р. фон Лабану.

Провозвестниками **Т. м.** были американские танцовщицы Л. Фуллер, А. Дункан и Р. Сен-Дени. Основоположницей американского **Т. м.** и ключевой фигурой в истории танца XX в. считается А. Дункан. Она раскрепостила тело женщины, ее свободный пластический танец, исполняемый часто босиком, называли «танцевальным импрессионизмом». В. Ю. Никитин в обзоре о танце модерн в США особо отметил заслугу Дункан в том, что «она открыла целый мир возможностей: самовыражения исполнителя вне традиционных танцевальных форм, постановка серьезной проблематики в танце, возможность находить танцевальные образы на основе симфонической музыки». У Дункан было много учеников и последователей, в том числе и в России, где она неоднократно гастролировала.

Первое поколение **Т. м.** сформировалось в 1920-е гг. Его лидерами стали М. Грэм, Ч. Вейдман, Д. Хамфри, Х. Хольм, выпускники школы «Денишоун», созданной Р. Сен-Дени и ее мужем и хореографом Т. Шоун. Именно «великая четверка» разработала своего рода азбуку танца для последователей этого направления.

Самой авторитетной из «великой четверки» была М. Грэм. Если А. Дункан причисляли к хореографическому *импрессионизму*, то М. Грэм — к хореографическому *экспрессионизму*. Она писала,

что не хочет «быть ни деревом, ни цветком, ни волной». М. Грэм была и хореографом в своей *труппе* и создателем собственного пластического языка, который стал и уникальной техникой имени М. Грэм. Ее «Письмо миру» Джонсона, посвященное поэтессе Э. Дикинсон (с чтением ее стихов) считается первой *постановкой*, которую можно назвать *спектаклем*, а не привычным для **Т. м.** соло-представлением танцовщицы-одиночки.

Последователей **Т. м.** объединяла одна цель — создать новую хореографию, танец будущего, отвечающий духовным запросам человека XX в. Но общей эстетической программы **Т. м.** не было, и не только у первых поколений. А. Дункан не принимала основателя немецкого «выразительного танца» Р. фон Лабана и его ученика Йосса. Ученики «Денишоун» отказались от декоративности и *стилизации*, что определяло стиль Сен-Дени, и предложили свои, отличные от предшественников и учителей, программы и символы.

В 1950-е гг. ученики и последователи М. Грэм, Р. фон Лабана, Д. Хамфри начали использовать классический танец, отвергаемый учителями, как основу тренажа, вводили элементы его лексики в собственные постановки. Пантомимное начало, основное в программах раннего **Т. м.**, в спектаклях А. Соколовой или П. Тейлора, учеников М. Грэм, перестало быть господствующим, а позже некоторые постановщики вообще отказывались от *пантомимы*.

В свою очередь и традиционный классический балет все чаще оглядывался на своих молодых собратьев. Ведущие музыкальные театры Европы и Америки проводят вечера современной хореографии, включают в свой *репертуар* произведения **Т. м.** Балет «Павана мавра» (1949) в постановке Х. Лимона появился на многих театральных сценах, в том числе и на российской (Оперная студия Ленинградской государственной консерватории). Существенное влияние оказал **Т. м.** и на традиционную классическую хореографию, на творчество балетмейстеров, работавших в европейских театрах: М. Бежара, Р. Пети, Дж. Кранко, К. Макмиллана и др.

Т. м. уже в 1940-е гг. завоевал прочные позиции и получил широкое распространение во многих странах мира. В России история **Т. м.**, насильственно прерванная в 1930-е гг., лишь в 1990-е получила свое продолжение. Правда, опыт **Т. м.** отозвался в творчестве российских хореографов, начиная с М. М. Фокина и В. Ф. Нижинского, позже — в балетах К. Я. Голейзовского, Л. В. Якобсона, О. М. Виноградова, Ю. Н. Григоровича, Б. Я. Эйфмана.

Российскую историю **Т. м.** на первых порах начинали любительские *студии* свободного, или пластического танца. Школы и труппы **Т. м.** под разными названиями возникали во многих городах страны.

Среди первых были «Провинциальные танцы» Т. Багановой в Екатеринбурге, «Пермский театр балета модерн» Е. А. Панфилова, «Саша Кукин и компания» в Петербурге, «Кинетический театр Саши Пепелева», «Камерный балет Москвы».

В конце XX в. в недрах **Т. м.** возник и свой авангард, лидером которого стал М. Каннингем, а его ученики П. Бауш, Т. Тарп и другие хореографы составили первое поколение танца постмодерна. В то же время как бы рядом с **Т. м.**, как его продолжение завоевывал свои позиции contemporary dance (*современный танец*).

Т. м. — это собирательное название, оно трактуется очень широко. Еще в конце 1960-х гг. в американской критике прозвучало такое определение: «**Т. м.** — это точка зрения, отношение к искусству в современном мире». **Т. м.** — это собрание относительно самостоятельных трупп, созданных талантливыми хореографами или танцовщиками. Каждая труппа — со своим пониманием **Т. м.**, со своей художественной программой и техникой. Одни — движимые желанием отразить современные проблемы, другие — поисками нового материала, новых тем, нового хореографического языка, отличного от языка учителей и предшественников, как, например, труппа М. Каннингема и его ученики, увлеченные идеей «чистого танца» на абстрактную музыку.

В. М. Миронова

Литература:

Балет. Энциклопедия. М., 1981. С. 505–508; *Абызова Л. И.* Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. СПб. С. 120–121; *Алексидзе Г. Д.* Балет в меняющемся мире. СПб., 2008. С. 83; *Дункан А.* Моя исповедь. Рига, 1991; Айседора. Гастроли в России. [Сб. рецензий и ст., посвящ. гастролям А. Дункан] / сост., подгот. текста и коммент. Т. С. Касаткиной; Вступ. ст. Е. Я. Суриц. С. 5–28]. М., 1992; *Добротворская К. А.* Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна. СПб., 1992; *Дункан А.* Танец будущего. М., 1908; *Сидоров А. А.* Свободный танец. М., 1923; *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М., 2011; *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке. Очерки истории. Екатеринбург, 2004. С. 40–71; *Хлопова В.* Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки // Театр. 2015. Июль. № 20. С. 070–073; *Шторк К.* Далькроз и его система. Л.; М., 1924; *Donagh M.* The Rise and Fall of Modern Dance. Chicago Review Press, 1990; *Martin John.* The Modern Dance. New York, 1939; The Encyclopedia of Dance and Ballet. London, 1977. P. 236–237; The Modern Dance. Seven Statements of Belief. Wesleyan University. Middletown. Connecticut, 1965.

См. также:

Модерн, Пантомима, Пластический театр, Постмодернизм
театральный, Танец.

ТРАВЕСТИ

От итал. travestire — переодевание

Англ.: en travesti

Фр.: travesties

Нем.: Travestie

1. Сценическое амплуа в драматическом театре: актриса, исполняющая роли юношей, подростков, мальчиков и девочек.

Родоначальницей амплуа **Т.** считается немецкая актриса XVIII в. К. Нейбер. Но понятие **Т.** сформировалось и вошло в реестры трупп для обозначения специализации актера к середине XIX в. Две актрисы первой половины XIX в. — В. Дежазе во Франции в театре Пале-Рояль и В. Н. Асенкова в российском Александринском театре — считаются, если не создательницами этого специфического сценического амплуа, то утвердившими и сделавшими его популярным. Славу Дежазе принесли роли мальчиков, молодых повес, изнеженных маркизов, которые она играла до шестидесяти лет. Для актрисы писали свои пьесы-водевили Э. Скриб, В. Сарду, Ж.-Ф. Баяр, Ф. Дюмануар. Любимыми в репертуаре Асенковой были роли юных корнетов, юнкеров, гусаров в комедиях и водевилях Ф. А. Кони, В. И. Орлова, П. А. Каратыгина. После ее смерти роли мальчиков-подростков перешли к другой актрисе Александринского театра — Н. Ф. Самойловой. Но критика констатировала: «Со смертью Асенковой умер и этот театральный жанр на Александринской сцене».

Еще задолго до того, как термин **Т.** получил «права гражданства», травестия была привычной и распространенной практикой в драматическом театре. В английском театре времен Шекспира женские роли исполняли юноши с соответствующими внешними данными, а в японском Театре кабуки с середины XVII в. мужчины-актеры играли все роли. В российском театре с конца XVIII в. роль пажа Керубино в комедии П. О. К. де Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» обычно поручалась актрисам. Исполнительницы роли Виолы в шекспировской «Двенадцатой ночи» или Беатриче в «Слуге двух господ» К. Гольдони, по ходу действия, следуя сюжетной

интриге комедии, переодевались в мужское платье, представляя уже совсем иных персонажей: Виола — брата-близнеца Себастиана, Бетриче — своего покойного брата. В Парижской опере конца XIX в. в балете «Коппелия» партию Франца, жениха Сванильды, обычно исполняла танцовщица. На рубеже XIX–XX вв. французская актриса Сара Бернар, прославившаяся исполнением молодых героинь, в последние годы предпочитала играть мужские роли — шекспировского Гамлета, Лорензаччо в одноименной пьесе А. де Мюссе, герцога Райхштейнского в «Орленке» Э. Ростана.

Постепенно Т. теряло свою популярность. Короткий взлет этого амплуа произошел в начале XX в. и был связан с именем звезды американского немого кино Мэри Пикфорд, которая прославилась исполнением ролей бедных сироток и девочек-сорванцов. В отечественном кинематографе самой известной актрисой амплуа Т. стала Янина Жеймо, обладавшая грациозной фигурой и маленьким ростом, что, по признанию актрисы, словно обрекало ее «на вечную молодость на экране». В фильмах военных и послевоенных лет Жеймо играла девочек и молоденьких барышень, была первой и самой известной Золушкой советского кино (фильм Н. Н. Кошеверовой и М. Г. Шапиро по сценарию Е. Л. Шварца, 1947).

Амплуа Т., нередко именуемое исчезающим, тем не менее, сохранялось в театральной практике, ибо появлялись новые пьесы с ролями мальчиков и девочек: Тильтиль и Митиль в «Синей птице» М. Метерлинка, Гога в «Человеке с портфелем» А. М. Файко, Шура Азаров в «Давным-давно» А. К. Гладкова. Многие артистки советского театра начинали с ролей Т.: М. И. Бабанова, Л. Н. Князева, А. Б. Фрейндлих, Л. М. Ахеджакова. Знаменитой Т. ленинградского балета послевоенных лет была Г. И. Исаева.

В современном театре амплуа Т. преимущественно занимают актрисы. Но в театре и кино, в том числе и в российском, были и есть актеры-мужчины, выступавшие в амплуа Т. В старинном классическом балете «Тщетная предосторожность» неизменно партию Вдовы Симоны исполнял и исполняет поныне танцовщик-мужчина. В «Орлеанской девице» Ф. Шиллера на сцене Суворинского театра главную женскую роль играл Б. С. Глаголин (1908). Г. Ф. Милляра, актера театра Революции (позже Театра им. В. В. Маяковского) прославил роль Бабы-Яги в нескольких фильмах-сказках А. А. Роу. В популярном телефильме «Здравствуйте, я ваша тетя!» *режиссера* М. М. Казакова главная женская роль донны Розы была отдана А. А. Калягину. В спектакле «Служанки» Ж. Жене (постановка Р. Г. Виктюка, 1988) все женские роли исполняли актеры-мужчины.

Т. осталось востребованным в театрах для детей: репертуар, характерный для театров такого типа, предполагал наличие в *труппе* актрис подобной специализации. И репертуар для таких актрис был обширным — пьесы В. П. Катаева «Белеет парус одинокий» (Гаврик) и «Сын полка» (Ваня Солнцев); Л. Ф. Макарьева «Тимошкин рудник» (Тимошка), А. Н. Афиногенова «Черный Яр» (Егорка), С. В. Михалкова «Том Кенти» (Том Кенти), сказки Е. Л. Шварца «Снежная королева» (Герда и Кей), А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» (Маленький принц), Дж. Родари «Джельсомино в стране лжецов» (Джельсомино). Кумирами зрителей стали многие исполнительницы ролей мальчиков и девочек — К. П. Коренева, В. А. Сперантова, Л. С. Чернышева и Л. П. Жукова в московском Центральном детском театре; А. А. Охитина, Н. Н. Казаринова, И. Л. Соколова в ленинградском ТЮЗе, З. Ф. Булгакова в Новосибирском ТЮЗе и др.

2. В оперном театре партии юношей — Зибель в «Фаусте» Ш. Гуно, Ваня в «Иване Сусанине» М. И. Глинки, Лель в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова, Федор, сын Бориса Годунова в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского — были написан для женских голосов (контральто и меццо-сопрано).

3. Литературный вид юмористической поэзии, где поэтический *сюжет* представлен в комическом виде.

В. М. Миронова

Литература:

Павис. С. 427; СТТ, 2014. С. 10–11; ТЭ. Т. V. Стб. 242–243; *Брянцев А. А.* Асенкова В. Н. Л., 1947; *Гуляев Н.* Травести // СЛТ. С. 416; *Павлова М.* Янина Жеймо. М., 1980; *Семенов В. Б.* Травестия // ЛЭТиП, 2001. Стб. 1079–1081; Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1890–1907. Т. XXXIII. С. 680.

См. также:

Актер/Актриса, Амплуа, Драматургия, Комическое, Роль, Трансформация.

ТРУФФАЛЬДИНО

От итал. *truffa* — мошенничество
Англ.: *Truffaldino*

Фр.: Truffaldino
Нем.: Truffaldino
Итал.: Truffaldino

Маска второго дзанни в итальянской *комедии дель арте*.

Маску **Т.** создал знаменитый итальянский актер XVIII в. Джованни-Антонио Сакки (1708–1788), исполняя в 1730-е гг. роль второго дзанни во флорентийском *театре* «Кокомо». **Т.** стал постоянной сценической маской Сакки, его *tipo fisso* (устойчивым *типажем*). Образ **Т.**–Сакки являлся вариацией *Арлекина*, за свою более чем четырехсотлетнюю историю прошедшего эволюцию от маски второго дзанни (в XVI в.), до обобщающего символа плотской чувственности (в XX). **Т.** и возник как один из этапов сценической эволюции Арлекина, где каждая ее новая страница оказывалась связанной с именем актера, принципиально переосмысляющего ставший уже традиционным образ. Так, первоначальный Арлекин, родившийся в исполнении Тристано Мартинелли в конце XVI в., представлял собой маску «пассивного» второго дзанни. Этот образ был изменен во второй половине XVII в. знаменитым актером Джузеппе Доменико Бьянколелли (сценическое имя Доминик), наделившего Арлекина чертами «активного» первого дзанни.

Новым этапом на пути развития этой маски становится образ **Т.**–Сакки, соединивший в себе черты первого и второго дзанни. В результате **Т.** стал сочетать в себе ленивость, глупость, заторможенность с расторопностью, изворотливостью, сообразительностью. Именно эту двойную маску, придуманную Сакки, и использовал К. Гольдони в своем сценарии «Слуга двух господ» (1745), впоследствии преобразованном в литературную *комедию* (1749). Само название *пьесы* несло указание на специфику образа *героя*, совмещающего в себе две маски — первого и второго слуги. В этом смысле Гольдони сохранил традицию комедии дель арте, как правило, включающей в состав *действующих лиц* две пары влюбленных, двух «стариков» и двух дзанни. В «Слуге двух господ» наряду с двумя парами влюбленных и двумя «стариками» (Панталоне и Доктором) действуют два дзанни (активный и пассивный), которые соединены здесь в одном **Т.**, ухитряющемся служить двум хозяевам одновременно.

Еще до создания «Слуги двух господ» Гольдони включал **Т.** в состав действующих лиц своих литературных комедий: «Светский человек, или Момоло, душа общества», 1738; «Мот», 1739; «Банкрот», 1740; выводил **Т.** в качестве центрального *персонажа* в сценариях комедии дель арте: «Тридцать два несчастья Арлекина», 1740;

«Критическая ночь, или Сто четыре происшествия в одну ночь», 1741 (оба сценария были созданы специально для Сакки).

Сценическая судьба маски **Т.** определяется актерской деятельностью Сакки, ставшего самым знаменитым **Т.** из всех исполнителей этой роли. Сакки–**Т.** выходил на сцену в постановках, основанных и на дельартовских сценариях, и на литературных пьесах двух великих венецианских драматургов-реформаторов К. Гольдони и К. Гоцци (в целом в роли **Т.** Сакки выступал более пятидесяти лет). Участие в комедии дель арте требовало от актера владения искусством *импровизации*, исполнение же роли в драматургическом произведении предполагало мастерство иного толка — умение существовать на сцене в рамках литературного фиксированного текста. При этом оба драматурга, создавая роли для Сакки, использовали его дельартовский опыт, исключительную способность актера импровизировать и в *действии*, и в произносимом тексте. Известно, что Сакки прекрасно владел искусством *танца*, акробатики, эквилибристики; умел оригинально и остроумно говорить на разные темы, включал в прямую речь фрагменты из философских трактатов (например, Сенеки или Монтеня), которые в устах простого дзанни звучали комично. При этом актер придумывал, по выражению Гольдони, «новые шутки и неожиданные реплики», стараясь не повторяться от *спектакля* к спектаклю. Все вышеперечисленные характеристики и представляют собой разные лики образа **Т.**

Костюм **Т.** был вариацией ставшего к тому времени традиционным костюма Арлекина: он также целиком состоял из множества разноцветных прямоугольников и ромбиков. На голове у **Т.** была шляпа, на поясе висела большая палка или меч (сохранилась гравюра, изображающая Сакки в роли **Т.**). Диалект, на котором говорил **Т.**, был бергамасским, как и у Арлекина.

Гольдони и Гоцци, вошедшие в историю итальянского сценического искусства как создатели литературного театра, тем не менее, вставляли в свои пьесы сцены, предполагающие импровизацию масок. Об этой необходимости импровизировать Гольдони прямо писал в Предисловии к изданию «Слуги двух господ» в 1753 г. Гоцци же указания об импровизации давал в самом тексте своих фьяб (итал. «сказка», используется для определения *жанра* театральной пьесы Гоцци, соединяющей в себе реальное и фантастическое). Так, в буффонных сценах «Вёрона» (1761), где, как и в большинстве других сказок Гоцци, действуют четыре традиционные маски комедии дель арте: **Т.**, *Бригелла*, *Тарталья* и *Панталоне*, их текст — слово в слово — фиксируется только для трех масок. Для **Т.** он дается не в форме прямой речи, а в стиле авторской *ремарки*, поясняющей тему

рассуждений и предполагающей актерскую импровизацию: например, во втором *акте* пьесы текст **Т.** передается таким образом: «Говорит тихо. Упоминает о плачевном состоянии, в котором находится король с тех пор, как убил проклятого Ворона. <...> Сатирические намеки. Описывает полноту и процветание короля в былое время». Т. е. Гоцци в прописанной целиком пьесе только одному **Т.** оставляет возможность для вольных речей и остроумия. Такую избирательность в праве на импровизацию Гоцци объяснял талантом Сакки. В предисловии к комедии он утверждал: «Никто не сумеет написать роль Труффальдино хотя бы в прозе, не говоря уже о стихах, а Сакки — один из тех превосходных Труффальдино, которые, выполняя назначенное поэтом в импровизационной сцене содержание, превзойдут любого автора, который думал бы такую сцену сочинить». Форма речи **Т.**, изложенной в третьем лице, сохраняется и в других сказках Гоцци. Например, в пьесе «Король-Олень» (1762) *драматург*, описывая сцены с участием **Т.**, тоже пунктиром обозначает темы для его импровизаций: «Его удивление. Его затруднения, страхи, радости». Маску **Т.** Гоцци вводит почти во все свои фьябы. Помимо уже упомянутого «Короля-Оленя» **Т.** участвует в «Любви к трем апельсинам» (1760), «Вороне» (1761), «Турандот» (1762), «Женщине-Змее» (1762), «Синем чудовище» (1764), «Зеленой птичке» (1765), «Дзеиме, царе джиннов, или Верной рабе» (1765). Кроме того, Гоцци включает персонажа **Т.** и в свои более поздние драматические сочинения, созданные в стиле испанской *комедии плаща и шага* (автор определял их жанр как *трагикомедию*), которые *труппа* Сакки исполняет с 1762 до 1782 г., когда труппа прекратила творческую деятельность.

За свою более чем полувековую сценическую историю маска **Т.**–Сакки обрела значение «прозрачного символа комедии масок». Не случайно в «Любви к трем апельсинам» Панталоне рекомендует Королю для исцеления принца Тартальи (аллегорически олицетворяющего театрального *зрителя*), пригласить именно **Т.** как «человека заслуженного в искусстве смеха».

В XX–XXI вв. образ **Т.** привлекает деятелей драматического и музыкального театра не только в Италии, но и в России. Так, в 1919 г. С. С. Прокофьев пишет оперу «Любовь к трем апельсинам» с большой теноровой партией **Т.** Именно ролью **Т.** в исполнении актера Н. Ф. Монахова исследователи объясняли «громадный успех» спектакля «Слуга двух господ», поставленного в Большом Драматическом театре (1921, *режиссура* и *сценография* А. Н. Бенуа). С. С. Мокульский отмечал, что «История постановок “Слуги двух господ” есть история исполнения роли Труффальдино рядом блестящих актеров-комиков». Это правило подтверждается и судьбой об-

раза **Т.** в кино. Так, знаменитой ролью актера К. А. Райкина стал **Т.** в фильме *режиссера* В. Е. Воробьева «Труффальдино из Бергамо» (1976), снятый на основе спектакля, поставленного тем же режиссером в Театре музыкальной комедии. После кинофильма Воробьева интерес к пьесе Гольдони значительно вырос и вызвал множество постановок, использующих ту же музыку композитора А. Н. Колкера, что и в кино. Среди них: мюзикл «Труффальдино» (2009, Саратовский областной театр оперетты, режиссер Д. Леонтьев); мюзикл «Труффальдино» (2013, Нижегородский камерный музыкальный театр, режиссер А. Кочканян); мюзикл «Труффальдино» (2016, Театр драмы, музыки и комедии Новоуральского городского округа, режиссер Е. Е. Кузина); музыкальная комедия «Труффальдино из Бергамо» (2018, Рязанский областной музыкальный театр, режиссер А. Лободаев), и др.

Д. Д. Кумукова

Литература:

СТТ, 2014. С. 63–65; ТЭ. Т. IV. Стб. 812; *Гольдони К.* Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. М., 1997 // *Гольдони К.* Сочинения: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 379–383, 447–448; *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. М., 1954. С. 125–126; История западноевропейского театра: В 8 т. / под ред. С. С. Мокульского. М., 1956. Т. 1. С. 220; *Миклашевский*, 2017. С. 115; *Мокульский С. С.* О театре / сост. Н. Г. Литвиненко. М., 1963. С. 49–50, 58, 60–61, 86–88; 397–404; *Кагарлицкий Ю. И.* Театр на века. М., 1987. С. 145–146; *Молодцова М. М.* Здесь играют Гольдони без единой ошибки // Петербургский театральный журнал. 2007. № 50. С. 67–71; *Молодцова*, 2019. С. 91–111, 402–405; *Goldoni C.* *Commedie*: In 2 v. Milano, 1976. V. 1. P. 5.

См. также:

Арлекин, Бригелла, Буффонада, Дзанни, Игра, Импровизация, Коломбина, Комедия дель арте, Лацци, Маска, Маски комедии дель арте, Мюзикл, Пантомима, Трюк, Шут.

Ф

ФАСТНАХТШПИЛЬ

От нем. Fastnachtspiel — масленичная игра

Англ.: Fastnachtspiel

Фр.: Fastnachtspiel

Вид бытовой комедии в немецком *народном театре*.

Первые сценки, названные **Ф.**, упоминаются в начале XV в. Характер **Ф.** — фарсовый, направленный на изобличение примитивных людских пороков. Истоки возникновения **Ф.** лежат в масленичных гуляниях, в ходе которых группа ряженых развлекала бюргеров не только танцами и песнями, но и откровенно грубыми шутками. К XVI в. обрядовая карнавальная структура с элементами комических монологов трансформировалась в форму комической пьесы. Это произошло во многом благодаря мейстерзингерам — Гансу Розенплютю, Гансу Фольцу и в особенности Гансу Саксу (автору восьмидесяти семи **Ф.**). В **Ф.** Сакса возросла роль *диалогов*, они были максимально приближены к разговорной речи бюргеров, обозначились сценические правила, согласно которым на подмостках присутствовали только занятые в действии персонажи.

Помимо традиционных немецких шванков (небольших комических рассказов) — главного источника для авторов **Ф.**, сюжеты для новых пьес заимствовались из античных и немецких народных легенд, итальянской новеллы; обрабатывались также рыцарские и библейские темы. **Ф.** подарил немецкому площадному театру *Гансвурста* (шута по кличке Ганс-колбаса) — главного персонажа любых комедийных сенок вплоть до конца XVIII в. Тогда же к жанру **Ф.** обращались А. В. Шлегель и И. В. Гете («Фастнахтшпиль о патере Брее», «Боги, герои и Виланд», «Ярмарка в Пюндерсвайлерне»). На драматургию последнего оказали большое влияние **Ф.** Сакса.

В отечественной традиции принято приравнивать **Ф.** к *фарсам*, так В. М. Жирмунский называет **Ф.** «масленичными фарсами». Термин наиболее широко используется в литературоведении при изучении средневековой комедии и смеховой культуры.

С. А. Филиппова

Литература:

ТЭ. Т. V. Стб. 426–427; *Абрамова М. А.* Фастнахтшпиль // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 1128; *Глухарева-Нелиус Э. И.* Немецкий театр XVI века // История западноевропейского театра: В 5 т. М., 1956. Т. 1. С. 673–677; *Жирмунский В. М.* Бюргерская и народная литература // *Жирмунский В. М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. С. 28–38; Хрестоматия Мокульского. Т. 1. С. 30; *Колязин В. Ф.* Фастнахтшпиль // *Колязин В. Ф.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002. С. 167–198; *Шевлякова Н. Н.* Традиции немецкой народной смеховой культуры в творчестве И. В. Гете и Г. Сакса (на примере жанра фастнахтшпиля) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. № 6. С. 117–121; *Шпивок В.* Позднее средневековье (конец XIII — конец XV века) // История немецкой литературы: В 3 т. / пер. с нем. М., 1985. Т. 1. С. 82–102; *Cassel. P.* 167; *Michael W. F.* Fastnachtspiel // Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg, 2001. S. 370–371; Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten. Tübingen, 2009; *Schletterer H. M.* Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland: Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg, 1863. В. I. S. 26–28.

См. также:

Гансвурст, *Народный театр*, *Средневековый театр*, *Фарс*, *Фольклорный театр*.

Х

ХВАСТЛИВЫЙ ВОИН

Англ.: braggart warrior

Фр.: guerrier vantard

Нем.: prahlerischer Krieger

Образ-маска вояки-фанфарона, похваляющегося мнимыми победами.

Формула «хвастливый воин», определившая содержательный облик *маски*, впервые появляется у древнеримского *драматурга* Т. М. Плавта в качестве названия *комедии* (ок. 204 г. до н. э.). В этом произведении, относящемся к *жанру паллиаты* (от лат. «pallium» — плащ) — комедии греческого плаща — возникает *герой* с говорящим именем Пиргополиник, что в буквальном переводе означает Башнеградпобедитель (произведение Плавта является переработкой *новой аттической комедии* «Хвастун» неизвестного автора).

Прототип образа **Х. в.** можно увидеть в классической древнегреческой *драматургии*. Это военачальник Ламах (*персонаж* из комедии Аристофана «Ахарняне», 425 г. до н. э.), еще пока не наделенный чертами хвастуна и фанфарона, но уже представляющий собой образ вояки, солдафона.

Характеристику самой маске **Х. в.** дает раб Пиргополиника Палестрион: «Хвастливый воин, скверный и бессовестный, / <...> Поверь ему — за ним так и гоняются / По доброй воле женщины, на деле ж он / Для всех, куда ни сунется, посмешище». Действительно, Пиргополиник на протяжении всей *пьесы* рассказывает о своих подвигах — и военных, и любовных, а паразит Артотрог и раб Палестрион активно подпевают ему. Например, подсчитывая вместе с Пиргополиником убитых им врагов (сотня с половиною в Киликии, сто в Скифалотронии, полсотни в Македонии, тридцать в Сардах), Артотрог выводит общий итог: семь тысяч человек за один день. При встрече же с настоящей опасностью Пиргополиник проявляет откровенную трусость, апофеозом которой становится вся финальная *сцена* пьесы, где в ответ на разного рода угрозы и побои он только молит о пощаде и выражает готовность откупиться всем, чем угодно: золотом, мечом, плащом, туникой.

В экстазе же хвастовства Пиргополиник не знает предела. Он называет себя ровесником Юпитера, внуком Венеры; о своей наружности, якобы вынуждающей всех женщин в него влюбляться, он отвечает: «Ужасное несчастье красивым быть!».

Внешний облик **Х. в.** Плавт рисует откровенно карикатурными красками: кудрявый, напомаженный, в плаще и тунике, с мечом и щитом, никогда не используемыми. Практически все персонажи пьесы видят в нем комическую фигуру и дают ему уничижительную характеристику, называя, по сути, главные черты маски солдата-бахвала (Артотрог: «Ну, уж и лгун! Кто видывал подобного / Пустого хвастуна»; гетера Акротелевтия: «Посмешища народного не знать мне, хвастунишки?»); Мальчик: «волокита, гордый красой своей», или «Скажите-ка! Все женщины влюбляются, / Когда его увидят! А на деле он / Противен и мужчинам всем, и женщинам»). В сатирическом облике Пиргополиника высмеивалось римское воинство, замаскированное греческим «камуфляжем».

Маска **Х. в.** входила и в состав *действующих лиц* ателланы — древнеримского произведения фарсового характера с импровизационным способом игры. Доказательством тому могут служить появившиеся в I в. до н. э. литературные пьески с фиксированным текстом для исполнителей. Например, герой такой пьесы «Макк-воин» являлся абсолютным носителем маски **Х. в.** — он убегал с поля боя, но похвалялся своими «победами».

Образ плавтовского героя оказался перспективным в истории театра. Именно из него родился персонаж английской комедии Н. Юдолла «Ральф Ройстер Дойстер» (ок. 1551), хвастающий своими подвигами. Его можно считать вариацией Пиргополиника, а пьесу в целом — подражанием комедии Плавта (параллели касаются не только облика главного героя, но и *сюжета* обоих произведений).

Х. в. можно назвать и *Капитана из комедии дель арте*, существовавшего на протяжении XVI–XVII вв. Как и его предшественник из римской паллиаты, Капитан безудержно хвастал своей исключительной храбростью и необыкновенной силой, но на деле оказывался пошлым трусом.

Маска Капитана способствовала продолжению рода вояки-бахвала. Именно из образа Капитана рождается Дон Адриано де Армадо — персонаж шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви» (ок. 1594). Он, как и плавтовский герой, имеет «надутый, смехотворный и чванный» облик, а его самовосхваление сочетается с откровенной трусостью.

Сохраняя накопленное предшественниками карикатурное прошлое маски **Х. в.**, образ дона Армадо несет в себе и новую чер-

ту, а именно, чрезмерно изысканный, эвфуистический, стиль речи. На протяжении всей пьесы он изъясняется в напыщенных, нарочито манерных выражениях. Например, письмо Королю Армадо начинается с цветистого приветствия адресата: «Великий престололюбоститель, наместник тверди небесной и единый владыка Наварры, земное божество души моей и питатель тела». Претенциозность и стремление казаться неким эстетизированным щеголем добавляет новые краски мифологическому типуажу **Х. в.**, способствуя тем самым дальнейшему его развитию, но при этом не ломая рамок заданной маски. Роль манерного смельчака, которую разыгрывает Армадо, делает его образ воплощением игрового начала, воспринимаемого Королем в качестве увеселительного представления: «Армадо, детище воображенья, / Нас будет в час досуга забавлять».

В роли **Х. в.** выступает и другой шекспировский персонаж — Фальстаф из хроники «Генрих IV» (1597) — хвастун и трус, рассказывающий о несуществующих, придуманных им доблестных поступках. Безусловно, образ Фальстафа не укладывается в масочные рамки Пиргополиника / Капитана / дона Армадо. Он значительно объемнее. Хвастовство же и трусость, которые он неоднократно демонстрирует в пьесе, оказываются проявлением комического начала, его увлечения разного рода розыгрышами и театрализованными представлениями. В результате все придуманные им рассказы о якобы одержанных победах, проявлении небывалой храбрости и доблестной силы, оказываются неким творческим актом и выглядят как игра, которую он не особенно старается выдать за правду. Например, к совершенным «подвигам» Фальстаф причисляет победу, якобы одержанную им в поединке с Генри Перси: он взваливает себе на спину его труп, являя, таким образом, свое геройство. Хотя всем известно, что Перси был убит принцем Гарри. Проявление Фальстафом трусости тоже выглядит театрально: чтобы не участвовать в сражении он на поле боя попросту притворяется мертвым. В этом разведении исполнителя и роли как в случае с Армадо, так и в случае с Фальстафом, выявляется изначальная игровая природа образа **Х. в.**, обуславливающая использование приема театра в театре.

На этом приеме строится комедия П. Корнеля «Иллюзия» (1636), персонаж Матамор которой наделен целым набором примет, отсылающих к предшествующим воякам-хвастунам. У корнелевского героя так же, как и у плавтовского, есть слуга, поддакивающий хозяину в его баснях о военных подвигах и победах над женщинами. Матамор следом за Пиргополиником тоже высказывается о своем красивом облике, приносящем неприятности: «От женской пылкости я просто стал несчастен: / Едва мне стоило переступить порог, /

Их сотни замертво валились тут же с ног». Как и у более ранних представителей маски **Х. в.**, воспеваемая Матамором собственная невиданная смелость оборачивается трусостью — при малейшей опасности он спасается бегством: «Но в крайнем случае меня им не догнать. <...> Ведь мне не только меч — и ноги верно служат».

Черты **Х. в.** несет в себе и Скалозуб, полковник, мечтающий о генеральском чине, из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824). Сочетание глупости, фанфаронства и стремления к высоким степеням позволяет отнести его к образу **Х. в.** В этом смысле характеристика Скалазуба, данная Чацким («Хрипун, удувленный, фагот») и означает на армейском жаргоне типичный облик офицеров в России XIX в., стремящихся высокомерно изъясняться нарочито хриплым голосом, картавя на французский лад звук «р», и щегольски, почти до задушения, затягивать воротник.

Масочный образ **Х. в.**, прошагавшего сквозь греческую и римскую античность, европейский ренессанс, французский классицизм и русский реализм, в XX в. воплотился в своей кукольной сущности. Речь идет об арабской пьесе-сказке Н. С. Гумилева «Дитя Аллаха» (1917), где маска вояки-хвастуна получила свое воплощение, можно сказать, в чистом виде. Буквально несколькими, почти графическими штрихами Гумилев очерчивает облик Бедуина как носителя маски **Х. в.** Бедуин гордо рассказывает посланнице бога Пери о своем статусе первого героя («Слаще жизни слава / На многолюдных площадях, / Когда проходишь величаво / И все склоняются во прах»), и оказывается наказанным за свое бахвальство. Услышав его «пустое хвастовство», со словами «Хвастливый воин попугаю подобен», из царства мертвых на землю прибывает Искандер (арабский вариант Александра Македонского) и на поединке убивает Бедуина. Так в XX в. **Х. в.** расплачивается жизнью за свою тщеславную кичливость и спесивый нрав.

Д. Д. Кумукова

Литература:

Бояджиев Г. Н. Театр эпохи Возрождения // История зарубежного театра: В 4 т. М., 1981. Ч. 1. С. 122–123; *Виноградов В. В.* История слов. М., 1999. С. 1040–1043; *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 110; *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. М., 1954. С. 142–146; *Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л., 1941. С. 142–146; *Дунаева Е. А.* Битва комедиантов, или Великая Иллюзия Пьера Корнеля // Вопро-

сы театра. *Proscaenium*. 2020. № 1–2. С. 220–229; *Кумукова Д. Д.* От Ламаха Аристофана к Бедуину Гумилева: эволюция маски // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 6. (71). С. 146–159; *Миклашевский*, 2017. С. 112–118; *Молодцова*, 2019. С. 207–218, 227–235, 267, 311–320, 433–440; *Пыляев М. И.* Замечательные чудаки и оригиналы. СПб., 1898. С. 37; *Смирнов А. А.* «Бесплодные усилия любви» // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 2. С. 544; *Соловьев В. Н.* К истории сценической техники *commedia dell'arte*, 4 и 5 // Любовь к трем апельсинам, 2014. С. 140, 298; *Andreini F.* *Le bravure del Capitano Spavento. Parte prima.* Venezia, 1669; *Perrucci A.* *Dell'arte rappresentativa, premeditata, e all'improvviso.* Napoli, 1699.

См. также:

Античный театр, *Драматургия*, *Капитан*, *Маска*, *Маска комедии дель арте*, *Комедия*, *Комедия дель арте*, *Паллиата*, *Театр в театре*, *Шекспировский театр*.

Ш

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

Англ.: School theatre
Фр.: Pièces de theatre
Нем.: Schultheater

Театр, существовавший при учебных заведениях Западной Европы и России в XVII–XVIII вв.

Ш. т. возник в эпоху Средневековья в Западной Европе при духовных семинариях и училищах. Его задачей было религиозное воспитание и образование учащихся. Школьные драмы в духе *мистерии* и моралите сочинялись педагогами в стихах или в прозе, исполнялись учениками на латинском языке.

Ш. т. в Австрии и Германии имел своих теоретиков Я. Понтана и Ф. Ланга. Книга Ланга «Рассуждения о сценической игре» (1727) была популярна и в русских, и украинских духовных семинариях. С начала XVII в. наиболее известными были **Ш. т.** в Польше и Украине. На Украине школьные представления давались в Киевской духовной академии. Позже, в 70–80-е гг. XVII в. через Польшу и Киев **Ш. т.** появился в Москве.

Основателем **Ш. т.** на Руси называют поэта и ученого Симеона Полоцкого. Он разработал проект создания Славяно-греко-латинской академии в Москве, по примеру киевской, и написал две пьесы для **Ш. т.**: «О Новуходоносоре — царе» и «Комедия-притча о блудном сыне». Этими пьесами «начался русский национальный литературный театр» (В. Н. Всеволодский-Гернгросс).

Славяно-греко-латинская академия (1687) стала центром развития и формирования **Ш. т.** на Руси. Здесь игрались *пьесы* на библейские и евангелические сюжеты, с аллегорическими персонажами, пасхальные и рождественские мистерии. По форме это были коллективные декламации участников представления, иногда только одного человека.

В начале XVIII в., в эпоху Петра I **Ш. т.** приблизился к современности — появились панегирические драмы, посвященные военным победам Руси и деяниям Петра Великого: «Страшное изображение», «Торжество мира православного», где политические намеки и панегирики Петру I потеснили религиозный *сюжет*. В 1741 г.

была разыграна панегирическая *драма* «Образ торжества российского» в честь восшествия на престол Елизаветы Петровны. Эти панегирические драмы представляли собой торжественные декламации с прологами, обращенными к царю или *публике*, и эпилогами, с живыми картинами и большим *хором*.

Вершиной *драматургии* **III. т.** стала трагедокомедия «Владимир...» Феофана Прокоповича (1705) на тему Крещения Руси. Эта пьеса не была инсценировкой какого-либо библейского или евангелического сказания, не принадлежала к группе панегирических драм, которые занимали особое место в **III. т.** В пьесе Феофана Прокоповича действовали бытовые персонажи, простонародные и знатные, драматическое начало сочеталось с комедийным (позже пьесу Прокоповича оценят как попытку создания исторической драмы).

В Москве, кроме Славяно-греко-латинской Академии, был известен и *театр* воспитанников Хирургической академии (Госпитальный театр), более демократичный, более светский по *репертуару*. **III. т.** существовали и вне Москвы, в разных областях Руси.

Во второй половине XVIII в. **III. т.**, не выдержав давления духовенства, конкуренции нарождавшегося профессионального театра, перестал существовать. Несмотря на свою недолгую историю, **III. т.** сыграл заметную роль в культурной и общественной жизни Западной Европы и России.

В. М. Миронова

Литература:

ТЭ. Т. V. Стб. 895–896; БСЭ. Т. 29. С. 427–428; *Асеев Б. Н.* Русский драматический театр XVII–XVIII вв. М., 1977. С. 113–117, 130–134; *Бадалич И. М., Кузьмина В. Д.* Памятники русской школьной драмы XVIII века. М.; 1968; *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957; *Головенченко А.* Школьная драма // СЛТ. С. 458–459; *Ефремова Н.* Драматургия Симеона Полоцкого: первая русская школьная комедия // Вопросы театра: Proscaenium. 2016. № 3–4. С. 166–196; *Мокульский С. С.* История западноевропейского театра. В 8 т. М., 1956–1957. Т. 1. С. 684–686; Т. 2. С. 739–740.

См. также:

Декламация, Драматургия, Классицизм, Литературный театр, Мистерия, Придворный театр, Профессиональный театр, Средневековый театр.

Э

ЭККИКЛЕМА

Вар. Энкиклема

От др.-греч. ἐκκύλημα — буквально: то, что выкатывается

Англ. - ekkyklema

Фр. – ekkicléma

Нем. – Ekkiklem

Техническое приспособление в виде деревянной площадки на маленьких колесах, прообраз сценической фурки в современном *театре*. (Фурка — передвижная платформа на роликах, служащая для перемещения актеров и декораций.)

Э. использовалась в классический период *древнегреческого театра* (V в. до н. э.) для изображения сцен, связанных с кровавыми событиями (смертью, убийством и т. п.). Она выкатывалась из двери *скены* («палатки» — сооружения, изначально выполнявшего служебную функцию, а, примерно, со второй половины V в. до н. э., являвшегося фоном для *игры*) на *оркестру*, чтобы показать зрителям трупы погибших персонажей (на Э. лежали либо манекены, либо актеры, исполнявшие *роль* мертвецов).

Необходимость именно такой формы показа кровавых сцен обуславливалась тем, что перед театральным состязанием, в форме которого исполнялись спектакли в Древней Греции, все его участники: *хор*, актеры, зрители проходили религиозный обряд очищения жертвенной кровью, после которого пролитие крови, даже воображаемой, считалось кощунством. *Ритуал* очищения был обязателен, поскольку в Древней Греции все театральные представления входили в программу празднеств, посвященных богу Дионису. Потому все сцены насилия (убийств/самоубийств) происходили якобы в некоем другом месте, за оркестрой. Для того, чтобы зрители узнавали о произошедшем, выкатывалась Э. с «мертвыми» телами, и кто-то из персонажей или хор комментировал представленную картину.

Существует и другая распространенная версия, объясняющая использование Э. как сугубо технического средства. Ее придерживается и исследователь *античного театра* В. В. Головня, который утверждает, что Э. призвана была показать зрителям само место,

где совершилось кровавое *действие*, поскольку никакого другого способа увидеть происходящее во внутренних помещениях при том устройстве театра не существовало.

Точных сведений в какой представленной *трагедии* впервые была применена Э. нет. Но в исследовательской литературе существует предположение, что этим произведением является тетралогия Эсхила «Орестея», поставленная в Афинах в 458 г. до н. э. Основанием для такой версии является тот факт, что самое раннее из сохранившихся упоминаний Э. возникает именно в этой единственно дошедшей до нас трилогии (четвертая часть — сатирическая драма «Протей» — не сохранилась). Действительно, сам эсхиливский текст указывает на необходимость использования Э., причем во всех трех трагедийных частях цикла. В первой части («Агамемнон») Э. выкатывает Клитемнестра, предъявив зрителям своих жертв: Агамемнона и Кассандру; во второй («Хоэфоры») — Орест представляет на Э. убитых им Клитемнестру и Эгисфа; и существует предположение, что в третьей части («Эвмениды») на Э. ведут свою пляску вокруг Ореста Эринии (подземные богини мщения устрашающего вида — у них из глаз капала кровь, а на голове струились змеи).

Использование выкатываемой площадки в сцене, где участвует пятнадцать человек (двенадцать хоревтов и три актера) означает, что Э. могла быть очень большой по размеру, а передняя стена сцены могла открываться на любую ширину. По мнению некоторых исследователей, большая Э. имела форму полукруглой платформы, которая вращалась вокруг своей оси. Соответственно, была способна поворачиваться широкой стороной и к зрителям, и к сцене. Версия разных вариантов размера Э. и дверей в сцене, из которых она выкатывалась, сохраняет свою актуальность и сегодня, на рубеже XX–XXI вв.

Очевидно, что Э. являлась приметой трагедийного *жанра*, зачастую связанного с гибелью персонажей. Кроме героев Эсхила на Э. оказывались персонажи и Софокла (мертвые Агамемнон, Клитемнестра в трагедии «Электра», ок. 419 г. до н. э.), и Еврипида (Геракл с убитыми им в состоянии безумия женой Мегарой и его тремя сыновьями в трагедии «Геракл», конец 420-х гг. до н. э.). *Комедия* же могла применять Э. в качестве элемента, пародирующего какие-либо сцены из трагедий. Например, в *прологе* комедии Аристофана «Женщины на празднике Фесмофорий» (411 г. до н. э.) на Э. выезжает Агафон и после проведения сцены с участием Еврипида, со словами «А мне пора домой. Пусть увезут меня!» на ней же уезжает. Еврипида и его младшего современника Агафона Аристофан представляет в пародийном виде именно как трагических поэтов.

Автор монументального труда «Поэтика сюжета и жанра» (1935) О. М. Фрейденберг возводит родословную Э. к образу повозки, которая использовалась в римском похоронном обряде: *актер* в *маске* и одежде покойного изображал его манеру поведения, стоя на телеге. Исходя из той же обрядности, Фрейденберг увязывает с телегой и само происхождение греческой *драмы*, утверждая, что на повозках родилась и комедия с ее перекрестными шутками/сквернословиями; и трагедия, которую сотворил Феспид, дававший представления на телеге. Эти «театральные подмостки смерти» ученый называет «древнейшей сценой, ставящей знак равенства между собой и той погребальной повозкой, на которой актер мимировал покойного».

С концепцией Фрейденберг совпадает позиция исследователя сценографического искусства В. И. Березкина, считающего, что происхождение Э., в отличие от другого технического устройства — подъемной машины зоремы, связано с мифопоэтической образностью ритуально-обрядовых действий, предполагающих участие «корабля-катафалка», на котором во время похорон везли антропоморфное божество и выступали первые актеры. Березкин называет Э. «самостоятельно действующим сценографическим персонажем, в определенный момент спектакля концентрирующем на себе все внимание зрителей», и видит символический, а не бытовой смысл в открывании дверей на фронтальной стене скены для выкатывания Э.: «В глубине открывалось внутреннее сакральное пространство, зримо изображенное Агатархом в виде живописной декорации» (древнегреческий художник V в. до н. э. Агатарх считается изобретателем театральной декорации, в том числе перспективной). Возведение родословной Э. к обрядовой похоронной телеге подтверждает версию о сакральной семантике выкатывающейся площадки.

Обращение классического театра к Э. ограничивается только V в. до н. э. В следующем столетии она уже не используется, поскольку IV в. до н. э. открывает новую, Эллинистическую, эпоху, в которой театр обретает совершенно иной облик. От философских, бытийных тем он переходит к частным вопросам семьи и быта, соответственно, отказываясь от мифологических сюжетов и героев. Меняется и само игровое пространство: в период эллинизма актеры выступают не на орхестре, а на высокой *сцене*, именуемой логейоном. А драматические произведения эллинистической поры называются уже не трагедиями, а комедиями.

Д. Д. Кумукова

Литература:

ТЭ. Т. V. Стб.; 974; *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. М., 1997. С. 46–47; *Варнеке Б. В.* История античного театра. М.; Л., 1940. С. 116–117; *Головня В. В.* История античного театра. М., 1972. С. 71–72, 103; *Козлинский В. И., Фрезе Э. П.* Художник и театр. М., 1975. С. 14; *Колобова К. М.* Древний город Афины и его памятники. Л., 1961. С. 262–278; *Кулишова О. В.* Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э. СПб., 2014. С. 169–170, 268; *Тронский И. М.* История античной литературы. М., 1983. С. 115; *Фрейденоберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 189–192; *Pickard-Cambridge A. W.* The Theatre of Dionysus in Athens. Rev. 2nd ed. Oxford, 1988. P. 100–122.

См. также:

Античный театр, Действие, Дионисово действо, Зритель, Комедия, Орхестра, Ритуал, Сцена, Сценография, Трагедия, Эффекты сценические.

2020-й

—

**год столетия сектора театра
Российского института истории искусств**

Четвертый выпуск «Театральных терминов и понятий» выходит в год векового юбилея сектора театра, образованного в Зубовском институте в 1920 году.

В 2020-м, помимо очередного тома «Материалов к словарю», сотрудники сектора театра подготовили к печати индивидуальные и коллективные исследования: монографии, сборники, энциклопедические статьи, материалы конференций, публикации архивных документов, альбом о театральном художнике, дневниковую и фронтовую прозу старших коллег.

Представленный здесь список научных трудов театроведов Российского института истории искусств отражает деятельность сектора театра в канун его знаменательного юбилея.

Публикации сотрудников сектора театра в 2020 году

Книги:

1. *Овэс Л. С.* Инна Габай. Театральный костюм. Альбом-монография. СПб.: РИИИ, СТД РФ, 2020. – 160 с., ил.
2. Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры. Режиссеры: Энциклопедия / Гл. ред. А. А. Чепуров; ред.-сост. А. П. Кулиш, Е. В. Третьякова. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. – 832 с., ил. [значительную часть тома составляют статьи сотрудников сектора театра: А. П. Варламовой, А. А. Кириллова, Д. Д. Кумуковой, Е. А. Кухты, А. А. Лопатина, О. Н. Мальцевой, В. М. Мироновой, С. Г. Сбоевой].
3. Золотницкий: историк, теоретик, критик. Воспоминания коллег. Письма. Архивные материалы. Рассказы военных лет. Стихи. [Из цикла «Театроведческие книжечки»] / Ред.-сост. Д. Д. Кумукова. СПб.: РИИИ, 2020. – 116 с., ил.

Статьи и исторические документы:

1. Белый театр: воспоминания участников театрального проекта / Публикация Л. С. Овэс // Петербургские театры, которых нет. Выпуск 2–3. СПб.: Изд-во «Левша», 2020. С. 405–437.
2. *Кама Гинкас.* Немного о ленинградском прошлом, о Кочергине и чуть-чуть об Инке Габай / Публикация Л. С. Овэс // Петербургский театральный журнал. 2000. № 2 (100). С. 104–109.
3. *Кумукова Д. Д.* Блоковские реминисценции в драматургии Н. С. Гумилева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 1. С. 122–134.
4. *Кумукова Д. Д.* Образы Французской революции в драматическом цикле М. И. Цветаевой «Романтика» // Сто лет русской революции в зарубежном искусстве: Сборник статей / Сост. Е. И. Горфункель. СПб., Изд-во РГИСИ, 2019. [Вышел в 2020]. С. 118–126.
5. *Кумукова Д. Д.* Три «рубежа» театра Цветаевой // Фараонова пшеница: Наследие Марины Цветаевой в XXI веке. XX Международная научно-тематическая конференция (Москва 7–9 октября 2017 г.): Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2020. С. 79–90.
6. *Кумукова Д. Д.* Музыка драмы М. И. Цветаевой: опыт сценического претворения // Опера в музыкальном театре: история и современность. Сборник статей по материалам Четвертой Междуна-

родной научной конференции. 11–15 ноября 2019 г. В 3 т. / Ред.-сост. И. П. Сусидко / Рос. акад. музыки. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. [Вышел в 2020]. Т. 2. С. 303–312, ил.

7. *Кумукова Д. Д.* От Ламаха Аристофана к Бедуину Гумилева: эволюция маски // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 6. (71). С. 146–159.

8. *Мальцева О. Н.* Спектакль Роберта Стуруа «Король Лир»: Строение и содержание // Манускрипт: научный журнал. Тамбов: Грамота, 2020. Т. 13. Вып. 6. С. 166–171.

9. *Мальцева О. Н.* Художественный мир спектакля Роберта Стуруа «Король Лир» в театрально-критической прессе // Театрон: Научный альманах. СПб.: РГИСИ. 2020. № 2. С. 41–50.

10. *Мальцева О. Н.* Театральная критика о спектаклях Роберта Стуруа на гастролях 1976 года в Москве // Временник Зубовского института. 2020. № 2. С. 150–161.

11. «Мы знаем, несомненно, основные линии и первоэлементы его работы...» Андрей Левинсон об Эдварде Гордоне Крэге. Публ., вступ. статья и комментарии. С. Г. Сбоевой; пер. с франц. Б. Е. Грачева; лит. ред. С. Г. Сбоевой // Вопросы театра. Prosaenium. М., 2020. № 3–4. С. 302–329.

12. *Овэс Л. С.* Петербургские театральные художники Александр Орлов и Ирина Чередникова: встреча с оперой (1998–2019) // Вопросы театра. Prosaenium, 2020. № 1–2. С. 90–103.

13. *Овэс Л. С.* Моисей Левин (1896–1946) в Театре новой драмы // Петербургские театры, которых нет. Выпуск 2–3. СПб.: Изд-во «Левша», 2020. С. 157–166.

14. *Овэс Л. С.* [Шесть энциклопедических статей о театральных художниках XX в.: З. П. Аршакуни, И. И. Ведерниковой, Н. В. Вележаниновой, И. В. Габай, А. Л. Дубровине, И. А. Иванове] // Театр России. XXI века. Т. 1. А–И. М.: Изд-во «Большая российская энциклопедия», 2020. С. 91, 289, 291, 358, 525, 648.

**К выпуску готовятся
научно-исследовательские работы
сектора театра:**

**О. Н. Мальцева
Театр Роберта Стуруа
Монография**

Книга написана в редком жанре исследования поэтики театра и посвящена выдающемуся театральному режиссеру второй половины XX — первых десятилетий XXI века Роберту Стуруа. Художественный мир, созданный мастером в постановках Грузинского государственного театра им. Ш. Руставели, предстает в подробной реконструкции и анализе спектаклей, которые рассмотрены и как целое, и на их разных уровнях: композиции, структуры созданного актером образа и режиссерского языка. Поэтика театра Стуруа анализируется на материале десяти созданных в разные годы спектаклей: «Кавказский меловой круг» (1975), «Ричард III» (1979), «Король Лир» (1987), «Макбет» (1995), «Ламара» (1996), «Как вам угодно, или Двенадцатая ночь рождества» (2000), «Гамлет» (2000), «В ожидании Годо — Часть первая» (2003), «Невзгоды Дариспана» (поставлен совместно с З. Папуашвили, 2006), «Вано и Нико» (2018).

Юбилейный сборник
Первое столетие науки о театре:
история и теория
Отв. редактор и составитель Д. Д. Кумукова

Методологическая система, сформировавшаяся в 1920-е годы на секторе театра Зубовского института и вошедшая в историю культуры как ленинградская театроведческая школа, позволяя, посвящая сборник столетнему юбилею сектора, говорить о вековой истории самой театроведческой науки.

Книга представляет собой сборник исторических, теоретических и критических «сюжетов» театроведческого исследования. В первый — исторический — раздел входят материалы, связанные с драматическим театром разных эпох, а также с историей изучения в ленинградском / петербургском театроведении искусства балета, кино, фольклора. Второй — теоретический — раздел состоит из статей, посвященных различным методологическим системам изучения театрального искусства: А. А. Гвоздева, М. Германа, Т. Лессинга и др. В заключительный третий раздел помещены материалы, связанные с проблематикой и комплексом задач, выдвигаемых наукой перед театральной критикой. Сюда включены теоретические статьи о методах театральной критики и собственно научное осмысление современного художественного процесса в драматическом и музыкальном театре.

Л. С. Овэс
Из истории петербургской сценографии
(1918–2018)
Исследования. Портреты. Рецензии.
Публикации. Интервью.

Исследование охватывает столетие, нижняя граница которого обозначена годом, изменившим человеческие судьбы и пути развития театрального искусства, верхняя — теряется в сегодняшнем дне. Оба предела даны, как рубежные. Автор воссоздает картину жизни и творчества отдельного сценического цеха — художников театра. И делается это впервые. Наряду с известными мастерами героями исследования становятся неизвестные или малоизвестные художники. В научный обиход вводится множество новых фактов, явлений, имен. Активно публикуются фрагменты воспоминаний, дневников, статей и выступлений самих художников. История петербургской сценографии предстает через смену эстетических вех и человеческих поколений, в тесной связи с процессами, происходящими в изобразительном и сценическом искусстве. Главным героем оказывается время, преломленное в стремительно меняющемся облике петербургской сценографии.

Смирнов-Несвицкий:
театровед, режиссер, драматург
Воспоминания коллег
Дневники Ю. А. Смирнова-Несвицкого
Из цикла «Театроведческие книжечки»
Редактор-составитель Д. Д. Кумукова

Дневниковые записи доктора искусствоведения, профессора, основателя и бессменного художественного руководителя ленинградского / петербургского Театра «Суббота», Юрия Александровича Смирнова-Несвицкого, расшифрованные его вдовой Татьяной Викторовной Кондратьевой, содержат уникальные размышления ученого о жизни и искусстве, театре и науке, творческом вдохновении и мучительных сомнениях человека сочиняющего, ставящего, исследующего. Зубовскому институту и театру «Суббота», с которыми оказалась плотно связана жизнь Смирнова-Несвицкого на протяжении более полувека, в значительной степени посвящены страницы дневниковых писаний. Их можно назвать автобиографической прозой, похожей на его поэтический театр, на художественное произведение, на слово лирика. Время ведения дневника представляет целую эпоху, начиная с 1940-х годов и заканчивая 2010-ми. Погружение читателя в мир Смирнова-Несвицкого позволит вместе с автором пройти этот долгий путь художника-ученого.

С. Г. Сбоева
Московский Камерный театр
в осмыслении русского зарубежья.
1922–1930-е годы.
В 2 томах

Исследование «Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1930-е годы» (в 2-х томах) впервые вводит в научный обиход полные тексты фундаментальных статей, рецензий на спектакли и заметок, написанных во время трех зарубежных турне труппы А. Я. Таирова и вслед им. В первом томе представлены гастроли 1923 году в Париже, Берлине, еще десяти немецких городах и гастроли 1925 году в десяти городах Германии, Вене и Ковно. Во втором томе собраны отклики на выступления Камерного театра 1930 году в Европе — пяти городах Германии, Праге, Вене, четырех городах Италии, Цюрихе, Париже и в Южной Америке — Буэнос-Айресе и Монтевидео.

Среди авторов — представители русской диаспоры А. Я. Левинсон (на русском и французском языках), Ф. А. Степун, Е. А. Зноско-Боровский, Б. Ф. Шлёцер, С. Л. Поляков, Ю. В. Офросимов, А. В. Бобрищев-Пушкин, С. М. Волконский, К. В. Мочульский, Я. Л. Львов и О. Ресневич-Синьорелли (на итальянском языке), В. В. Сухомлин (на французском) и многие другие. В комментариях каждый публикуемый источник разъясняется и осваивается как в историческом, так и в теоретическом аспектах; они также содержат переведенные с иностранных языков тексты и направлены на выявление международного театрального контекста.

**Театральные термины и понятия.
Материалы к словарю
Выпуск 5
Редакторы-составители
В. М. Миронова, Д. Д. Кумукова**

В соответствии с концепцией доктора искусствоведения, заведующей сектором театра Зубовского института в 1987–1998 годы С. К. Бушуевой, инициировавшей многотомный проект театроведческого терминологического словаря, продолжается работа над статьями предпоследнего, пятого, выпуска «Театральных терминов и понятий» (всего предполагается шесть томов). Авторский состав этого выпуска: Д. Д. Кумукова, В. И. Максимов, О. Н. Мальцева, В. М. Миронова, Н. А. Таршис, С. А. Филиппова.

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ
ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ**
Материалы к словарю

Выпуск IV

Редактор В. А. Фролов
Верстка: В. А. Фролов

Подписано к печати 29.12.2020.
Формат 60x90/16. Бумага «SvetoCopy». Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 10,5

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
www.artcenter.ru