

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛИАЛ МГУ В ГОРОДЕ СЕВАСТОПОЛЕ

Кафедра дисциплин общего профиля

КИРИЧЕНКО Дмитрий Артурович
ПОЛХОВСКАЯ Елена Васильевна

Комплексный анализ драматического текста
для специальностей
45.03.01 «Филология»
42.03.02 «Журналистика»

Учебно-методическое пособие

Севастополь – 2025

УДК 82.09
ББК 83я73
К43

Рекомендовано к печати
Методическим советом Филиала МГУ в г. Севастополь,
Протокол №6 от «27» февраля 2025 г.

Рецензенты:

доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного
культуроведения ФГБОУ «Кубанский государственный университет»

В.В. Сердечная

кандидат филологических наук, ассистент кафедры английской филологии
ГАОУ ВО г. Москвы Московский городской педагогический университет

Н.А. Гришакова

Кириченко Д.А., Полховская Е.В.

Комплексный анализ драматического текста: учебно-методическое
пособие / Д.А. Кириченко, Е.В. Полховская. – Севастополь: Филиал
МГУ в г. Севастополе, 2025. – 84 с.

Цель данного учебно-методического пособия – представить основные особенности драматического текста, дать алгоритм анализа фундаментальных составляющих драмы, ввести наиболее важные категории и современные методы анализа драматических произведений как прошлых веков, так и новейших, представить общий обзор сложных взаимоотношений между текстом и театральным представлением. Предполагается, что это позволит обучающимся, во-первых, прийти к осмыслению ряда вопросов, которые продолжают волновать человечество по сей день; во-вторых, лучше понять эпоху создания драматических произведений, узнать о театральных условностях того или иного периода; в-третьих, обсудить вопросы этики и эстетики. Учебно-методическое пособие рассчитано на студентов гуманитарных специальностей, знающих английский язык.

© Кириченко Д.А., Полховская Е.В., 2025

Содержание

Введение.....	4
Особенности драмы.....	6
Драма vs Театр.....	7
Коммуникация в драме.....	8
Элементы драматического текста.....	10
Язык драмы.....	54
Музыка в драме.....	64
Драма в контексте эпохи.....	65
Развитие драматургии в 20-21 веках.....	72
Практикум.....	75
Список использованных источников.....	82

ВВЕДЕНИЕ

Учебно-методическое пособие объединяет две дисциплины – литературоведение и театроведение – и синтезирует подходы и методы для проведения комплексного анализа драматического текста, который позволит правильно интерпретировать произведение, принимая во внимание его родовые и индивидуальные характеристики. Такой подход призван привести к пониманию произведения как физического действия на театральной сцене, развивает критическое и творческое мышление.

Драма не может рассматриваться только как письменный текст. Необходимо учитывать ее театральный потенциал (авторские ремарки, языковые особенности). Поэтому данное пособие предполагает изучение литературного текста как сценария, постановку которого необходимо визуализировать. Предлагаемые творческие задания «откроют дверь» в мир режиссерской работы, дадут креативный импульс и расширят опыт.

Помимо этого, для анализа предлагаются отрывки драматических текстов на английском языке, что позволит обучающимся расширить собственный запас слов изучаемого иностранного языка, ознакомиться с особенностями стиля и языковой игры, понять функцию языка в экспликации авторской идеи.

Существует ряд подходов, в русле которых рассматриваются драматические тексты, а именно:

- типологический (сфокусирован на характеристиках драмы как литературного рода, ее жанрах и поджанрах);
- текстуальный (анализ печатного текста, его индивидуальных тематических и формальных особенностей);
- театральная критика (рассматривает постановку пьесы на театральной сцене);

- кинокритика (изучает экранизацию пьесы);
- интерпретативная критика ("performance criticism") (сосредоточена на сопоставлении авторского замысла и осуществленной постановки пьесы);
- семиотика (интерпретация театральных кодов);
- стилистика (анализ стилистических средств и приемов).

Литературные тексты можно рассматривать в зависимости от способа коммуникации, выделяя:

- устную литературу (общение с рассказчиком);
- письменную литературу (чтение печатного текста);
- аудиовизуальную литературу (посещение представления).

Обучающимся предложено рассматривать драматические произведения именно как аудиовизуальную литературу, предлагать собственные режиссерские интерпретации и оценивать уже существующие постановки.

В наш век высоких технологий, полной диджитализации, театр не теряет, а приобретает особую значимость как форма активного сопереживания увиденному и услышанному, как напряженное осмысления вопросов бытия, как вид эстетического удовольствия или беззаботного развлечения.

Однако изучение драматических произведений может вызывать определенную трудность ввиду сложности самого драматического искусства. Оно требует внимательности к деталям и творческого воображения.

Вдумчивый анализ драматического текста предполагает соотношение его формы и содержания с широким культурно-историческим контекстом, литературной традицией, биографией драматурга, театральными традициями разных эпох.

1. ОСОБЕННОСТИ ДРАМЫ

Драма, как и многие литературные произведения другого рода и вида (романы, поэмы и т.п.), построена на использовании сюжета, воссоздании персонажей и места действия. И, тем не менее, драма обладает рядом особенностей:

- пьесы создаются для постановки на сцене, там они обретают плоть и кровь; соответственно, драма подчиняется законам не только литературы, но и театра;
- действие осуществляется непосредственно «здесь и сейчас» (персонажи взаимодействуют между собой на глазах у зрителя);
- основная форма драмы – диалог (полилог);
- в пьесах осуществляется взаимодействие как персонажей между собой, так и общение со зрителем;
- в драмах редко используется фигура рассказчика (за исключением эпических), поэтому действия воспроизводятся или комментируются персонажами;
- язык драмы может сильно отличаться от обычной литературной прозы (персонажи могут говорить стихами, или речь их может быть ярко индивидуализирована, передавая акцент, другие особенности дикции);
- сама речь может являться осуществляемым действием (проклятья, обещанья, заговоры);
- конфликт драмы эксплицируется в виде словесных баталий (от обмена колкостями и остроумными шутками до страстных споров и проклятий);
- сама драма подчинена театральным условностям (стихотворные монологи или реплики в сторону не встретишь в реальности, как и переодевания до полной неузнаваемости, пространные рассуждения в пылу битвы и многое другое);
- чтение пьесы требует богатого воображения, поскольку драматург редко предоставляет пространные описания деталей.

2. ДРАМА vs ТЕАТР

Очень немного пьес написано для чтения, в основном же они предполагают просмотр театрального представления. В театральной постановке драматические тексты трансформируются в коллективное творчество: актерская игра (вербальные и невербальные формы коммуникации), визуальные эффекты (осанка актеров, мимика, грим и костюмы, жесты, сценография, реквизит, световая партитура), акустические эффекты (голоса разного тембра, высоты, громкости, другие индивидуальные качества голоса, звуки, шумы, музыка, т.п.), иногда даже сенсорные эффекты (дым, ветер, грохот, запах, т.д.), зрительское восприятие и отклик (аплодисменты, замороженное молчание, другие эмоциональные реакции). Можно говорить о кодах, создающих «семиотику театра».

Само театральное представление исторически обусловлено. Так, в Елизаветинском театре все роли исполняли мужчины или юноши, допускался ряд условностей: не использовались исторические костюмы, декорации были минимальны, монологи были короткими для удобства заучивания актерами, и т.п. Театральное действо было рассчитано на широкую аудиторию: от простого люда до ученого сословия и аристократии. Поэтому, например, в шекспировской пьесе мы найдем и поединки, и романтическую линию, и философские размышления, и озорную игру слов, и даже грубую клоунаду. На современной сцене возможны пьесы элитарные, для узкого круга ценителей. Потенциал современного театра гораздо шире в силу его открытости экспериментам, а также благодаря использованию новых технологий.

Актеры и режиссеры также привносят собственное видение драматического текста. Каждое театральное представление – это отдельное произведение искусства.

3. КОММУНИКАЦИЯ В ДРАМЕ

Осуществление коммуникации в драматическом тексте обусловлено его сложной природой, с одной стороны, как литературного текста, представленного для чтения, и, с другой стороны, как театрального сценария, поставленного на театральной сцене. Коммуникация в драме принципиально отличается от коммуникации прозаического или поэтического текста.

Коммуникация в драме может быть:

- **внешней** (автор – пьеса – читатель; автор + режиссер + актеры + художник-постановщик, гример, художник по костюмам, техник. балетмейстер и т.д. – сценическая постановка (уже опосредованный текст) – зрительская аудитория). Пьеса воспринимается как единое целое, состоящее из ряда элементов, значение которых необходимо декодировать для понимания произведения, а также учесть особенности жанра, пафос, условности эпохи, вид театрального представления;
- **внутренней** (между персонажами пьесы, напрямую взаимодействующими между собой).

Такое деление коммуникации на внешнюю и внутреннюю предложено Клаудией Холлер. Эрика Фишер-Лифтер в фундаментальном исследовании «Семиотика театра» замечает, что каждое театральное представление – «неповторимое, непосредственное, синхронное коллективное производство и восприятие, в котором актеры играют персонажей в вымышленной обстановке для зрителей. Отклик зрителей на игру формирует в значительной степени динамику представления как уникального события». «Соответственно, в отличие от модели «Автор – Читатель», в модели «Автор – Аудитория» при посредничестве Театра существует взаимодействие «Актеры в облике персонажей – Аудитория» на протяжении всего процесса коммуникации. Это обмен своеобразной психической энергией, где актерский посыл представляет единство слова и действия в пространстве сцены и зрительного зала, а реакция

зрителя также читаема во взглядах, аплодисментах, редких возгласах, даже ритме дыхания» (Полховская Е.В., Мазина Е.Н.).

Коммуникационная модель

Внешняя коммуникация

Адресант (драматург) – драматический текст - адресат (читатель или зритель)

Внутренняя коммуникация

Адресант (персонаж, произносящий речь) - адресат (персонаж, которому адресуется эта речь)

Театральная коммуникация

Сценическая постановка – зрительская аудитория

На различии между внешней и внутренней коммуникацией строится такой прием как «**драматическая ирония**», когда зрители знают больше, чем персонаж, или наоборот. Зритель/читатель может иметь знание, недоступное персонажу. Такое преимущество в знании позволяет понять ошибки героя, неверность его суждений, придает дополнительное значение словам персонажа. Драматическая ирония может быть комичной или трагичной. Например, при просмотре «Гамлета» Шекспира зрители уже осведомлены, что рапира Лаэрта отравлена, и это дает предчувствие трагической развязки.

Если зрители имеют преимущество перед персонажами в плане информированности о чем-то (или наоборот), говорят о «**неконгруэнтном осознании**» («discrepant awareness»). Когда и герои, и аудитория обладают идентичной информацией, используется термин «**конгруэнтное осознание**» («congruent awareness»). Точно также и во внутренней коммуникации уровни осознания различных персонажей могут отличаться.

По мнению Малера, смысл драмы конструируется на трех уровнях:

- драматический уровень (взаимодействие между персонажами на сцене)
- театральный уровень (взаимодействие актеров и зрителей)
- уровень повседневной жизни (соотношение пьесы и жизни социума)

В некоторых современных театрах зрителей вовлекают в участие театральном действии, в других – зрители просто наблюдатели. Хотя важным в любом случае является один аспект – общий опыт, кумулятивная энергия зрительского зала (смех, удивление, шок, сопереживание, другие эмоции). При просмотре трагедии часто достигается эффект **катарсиса**, когда зрители испытывают страх и жалость, идентифицируя себя с героем. Комедия через смех снижает напряжение, когда зрители идентифицируют себя с остроумным героем и дистанцируются от отрицательного персонажа.

Задание. *Вспомните недавно увиденный спектакль. Определите в нём уровни коммуникации. Какие элементы, по вашему мнению, наиболее значимы? Каковы театральные условности? Почувствовали ли вы кумулятивный эффект, сопричастность окружающих во время просмотра спектакля?*

Задание. *Выберите видеофрагмент одной из сцен какого-либо спектакля. Прокомментируйте то, как он сыгран на сцене, обращая внимание на выражение лица, жесты, язык тела актеров; то, как произносятся реплики; расположение актеров на сцене и их передвижения; звуковое и музыкальное сопровождение; костюмы, грим, прически. Каково ваше впечатление от увиденного?*

4. ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

4.1. Диалог/монолог

Драматическое произведение построено на **конфликте**, который воплощается в противостоянии личностей (антагониста и протагониста) или идей. Конфликт играет основополагающую роль в драме благодаря тому, как он представлен: зритель видит и слышит персонажей, чувствует их

эмоциональный заряд, анализирует события, которые разворачиваются прямо перед ним.

Задание. *Определите драматический конфликт в любой из пьес, с которыми вы познакомились в курсе истории отечественной и зарубежной литературы.*

Перейдем к вербальной коммуникации в драме. *Диалог* – это основной элемент большинства драматических произведений. Сам термин «диалог» означает последовательность реплик, которыми обмениваются два персонажа или более (полилог). На письме каждую реплику предваряет имя персонажа. Анализируя драму в вербальном аспекте, необходимо принимать во внимание, следующее: 1) насколько длинны отдельные высказывания; 2) как реплики распределены между персонажами; 3) временные параметры речи и пауз; 4) перебивание речи; 5) логическую связность.

Формы диалога:

- **обмен репликами (или стихомифия)** (передает быструю и эмоциональную беседу, хотя иногда может свидетельствовать о сдержанности и отстраненности);
- **монологическая речь** (произносится одним персонажем). Монолог часто не имеет адресата, а выражает напряженность внутренней жизни, душевных переживаний героя, его эмоции, раскрывает информацию о других персонажах. В монологе герой высказывает суждения о себе и других, раскрывает свои истинные намерения. Монолог с самим собой, произносимый в одиночестве, называют *soliloquy*. Если персонаж поверяет свои мысли зрителям, отворачиваясь от других персонажей и говоря прямо в зрительский зал, то такая речь называется «реплики в сторону» (*aside*). «Реплики в сторону» могут быть не только монологическими (на них указывают сценические ремарки; персонаж выражает мысли, никому конкретно не адресованные), но и диалогические (заговорщическая беседа группы

персонажей), и *ad spectatores* (речь, адресованная именно зрителям). Монолог может создать напряжение, вызвать симпатию или антипатию. Монолог выполняет в тексте драмы ряд функций: создает общую атмосферу, информирует о предшествовавших событиях, о времени и месте действия, дает характеристику другим персонажам или самому герою, обнажая его мысли, чувства, намерения. Монологи и реплики в сторону дают зрителям информацию, скрываемую от других персонажей.

Задание. Изучите монолог Гамлета. Какие чувства в нем выражаются (отчаяние, гнев, презрение, боль...)? Каковы мысли героя о самоубийстве? Каков Клавдий в сравнении с отцом Гамлета? Какие чувства вызвало поспешное венчание Гертруды и Клавдия?

**«HAMLET O that this too too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew,
Or that the everlasting had not fixed
His canon 'gaist self-slaughter. O God, God,
How weary, stale, flat and unprofitable
Seem to me all the uses of the world!
Fie on't, ah fie, 'tis an unweeded garden
That grows to seed, things rank and gross in nature
Posses it merely. That it should come to this!
But two months dead - nay not so much, not two -
So excellent a king, that was to this
Hyperion to a satyr, so loving to my mother
That he might not beteem the winds of heaven**

Visit her face too roughly - heaven and earth,
Must I remember? why, she should hang on him
As if increase of appetite had grown
By what it fed on, and yet within a month -
Let me not think on't; frailty, thy name is woman -
A little month, or ere those shoes were old
With which she followed my poor father's body
Like Niobe, all tears, why she, even she -
O God, a beast that wants discourse of reason
Would have mourned longer - married with my uncle,
My father's brother, but no more like my father
Than I to Hercules - within a month,
Ere yet the salt of most unrighteous tears
Had left the flushing in her galled eyes,
She married. Oh most wicked speed, to post
With such dexterity to incestuous sheets.
It is not, nor it cannot come to good.
But break, my heart, for I must hold my tongue». (Act 1, Scene 2)

Задание. Изучите знаменитый монолог Гамлета «Быть или не быть...». Ответьте на последующие вопросы.

«HAMLET:

To be, or not to be - that is the question.
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? - To die - to sleep -
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to; 'tis a consummation
Devoutly to be wished. To die - to sleep -
To sleep! perchance to dream. Ay, there's the rub,
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With bare bodkin? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under the weary life,
But that the dread of something after death -
The undiscovered country from whose bourn
No traveller returns - puzzles the will,

**And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought;
And enterprises of great pitch and moment,
With this regard, their currents turn awry,
And lose the name of action».**

1. *Что понимают под термином «гамлетизм»?*
2. *Гамлет говорит сам с собой или обращается к аудитории? В современном театре монолог произносится как размышления Гамлета с самим собой. В елизаветинском театре актер выходил на авансцену, обращался к зрителям. Каковы отличия в театральных условностях и как это меняет восприятие смысла текста?*
4. *Отметьте нелогичности, противоречия в монологе.*
5. *Какие проблемы затрагиваются? Даются ли ответы на поставленные вопросы?*
6. *Что такое «быть» для Шекспира? Что такое смерть? (Обязательна опора на текст)*
7. *Что не дает Гамлету действовать?*
8. *Как вы думаете, что имеет в виду герой, говоря о «the thousand natural shocks that flesh is heir to»; «consummation»; «there's the rub»; «shuffled off this mortal coil»; «insolence of office»; «his quietus make»; «native hue»; «pitch and moment»?*
9. *По вашему мнению, «Гамлет» Шекспира – это 1) трагедия слабовольного человека; 2) трагедия сильной личности в неблагоприятных обстоятельствах; 3) трагедия вымышленного нереалистичного образа?*
10. *В.Г. Белинский считал, что Гамлет символизирует «идею распада, вследствие сомнения, которое, в свою очередь, есть следствие выхода из*

естественного сознания», инфантильной гармонии к дисгармонии борьбы, а затем к осознанной гармонии. Согласны ли вы с этой мыслью?

11. Какие другие монологи в пьесе кажутся вам значимыми?

Диалоги могут быть:

- **реалистичные** (как в большинстве современных драм; например, в пьесе Дэвида Хейра «Всякое бывает» даже цитируются отрывки речей известных политиков);
- **искусственные** (в английских комедиях эпохи Реставрации (*comedies of manners*), а также в пьесах Оскара Уайльда диалоги – искусственные, это обмен остроумными репликами, словесная дуэль; в пьесах современного британского драматурга Тома Стоппарда персонажи мало индивидуализированы и служат выражению определенных идей и взглядов, соответственно, диалоги не претендуют на правдоподобие – к примеру, пьеса «Прыгуны» построена на столкновении двух философских концепций относительно морали: абсолютной и релятивистской).

Задание. В качестве примера реалистичного диалога рассмотрим отрывок из «Оглянись во гневе» Джона Осборна (*Look Back in Anger* (1956) by John Osborne). Пьеса принадлежит к жанру так называемых **«кухонных» драм** (такое название отражает основную тематику произведений – изображение жизни низших слоев общества). Если говорить в более широком контексте, то творчество Осборна принадлежит к движению 1950-60х **«Сердитые молодые люди»** (*Angry Young Men Movement*), для которого характерно критическое неприятие послевоенного британского общества. Представители движения были выходцами из семей среднего и рабочего класса; их взгляды отражают возмущение социальным неравенством, существующей политикой правящей элиты, лицемерием и ханжеством. Типичным героем выступает молодой человек, литератор, художник или музыкант, чей гнев направлен против существующих социальных устоев. Пьеса Осборна «Оглянись во гневе» –

значимая веха в истории театра. Речь ее персонажей – реалистична, полна гнева и возмущения, характерного для творческой молодежи того времени.

Задание. Прочтите отрывок и ответьте на вопросы.

[Действие происходит в однокомнатной квартире и сосредоточено на конфликте семейной пары – Джимми и Элисон Портер. Для Джимми жена (чья семья принадлежит к высшему классу) воплощает раздражающие его черты «истеблишмента». Клиф – их жилец.]

«JIMMY: ... Have you ever seen her brother? Brother Nigel? The straight-backed, chinless wonder from Sandhurst? I only met him once myself. He asked me to step outside when I told his mother was evil minded.

CLIFF: And did you?

JIMMY: Certainly not. He's a big chap. Well, you've never heard so many well-bred commonplaces come from beneath the same bowler hat. The Platitude from Outer Space - that's brother Nigel. He'll end up in the Cabinet one day, make no mistake. But somewhere at the back of that mind is the vague knowledge that he and his pals have been plundering and fooling everybody for generations. *[Going upstage, and turning.]* Now Nigel is just about as vague as you can get without being actually invisible. And invisible politicians aren't much use to anyone – not even to *his* supporters! And nothing is more vague about Nigel than his knowledge. His knowledge of life and ordinary human beings is so hazy, he really deserves some sort of decoration for it - a medal inscribed "For Vaguery in the Field". But it wouldn't do for him to be troubled by any stabs of conscience, however vague. *[Moving down again.]* Besides, he's a patriot and an Englishman, and he doesn't like the idea that he may have been selling out his countryman all these years, so what does he do? The only thing he *can* do - seek sanctuary in his own stupidity. The only way to keep things as much like they always have been as possible, is to make any alternative too much for your poor, tiny brain to grasp. It takes some doing nowadays. It really does But they knew all about character buildings at Nigel's

school, and he'll make it all right. Don't you worry, he'll make it. And, what's more, he'll do it better than anybody else!

There is no sound, only the plod of Alison's iron. Her eyes are fixed on what she is doing. Cliff stares at the floor. His cheerfulness has deserted him for the moment. Jimmy is rather shakily triumphant. He cannot allow himself to look at either of them to catch their response to his rhetoric, so he moves across to the window, to recover himself, and look out.

It's started to rain. That's all it needs. This room and the rain.

He's been cheated out of his response, but he's got to draw blood somehow.

[conversationally] Yes, that's the little woman's family. You know Mummy and Daddy, of course. And don't let the Marquess of Queensberry manner fool you. They'll kick you in the groin while you're handing your hat to the maid. As for Nigel and Alison - [*In a reverent, Stuart Hibberd voice.*] Nigel and Alison. They're what they sound like: sycophantic, phlegmatic and pusillanimous.

CLIFF: I'll bet the concert's started by now. Shall I put it on?

JIMMY: I looked up that word the other day. It's one of those words I've never been quite sure of, but always thought. I knew.

CLIFF: What was that?

JIMMY: I told you - pusillanimous. Do you know what it means?

Cliff shakes his head.

Neither did I really. All this time, I have been married to this woman, this monument to non-attachment, and suddenly I discover that there is actually a word that sums her up. Not just an adjective in the English language to describe her with - it's her name! Pusillanimous! It sounds like fleshy Roman matron, doesn't it? The Lady Pusillanimous seen here with her husband Sextus, on their way to the Games.

Cliff looks troubled, and glances uneasily at Alison».

1. Прокомментируйте выражения: «*chinless wonder*», «*sycophantic*», «*pusillanimous*».
2. Что вы знаете о следующих реалиях: «*Sandhurst*», «*Stuart Hibberd voice*»?
3. Отметьте черты разговорной речи.
4. Как Джимми описывает высший класс, правящую элиту?
5. Что критикует Джимми: себя, правящий класс, жену Элисон? Каково ваше мнение о риторике персонажа?

Задание. Проанализируем нереалистичный диалог из пьесы Оскара Уайльда «Идеальный муж» (*Oscar Wilde "An Ideal Husband" (1895)*), полный остроумных парадоксов. Найдите случаи парадоксов, иронии, метафоры, антитезы.

[Сэр Роберт Чилтерн заложил основы своего состояния, продавая правительственные секреты иностранным банкам. Он сделал великолепную политическую карьеру, но внезапно появляется миссис Чивли и шантажирует его.]

A SCENE FROM ACT II

«(enter Sir Robert Chiltern and Mrs. Cheveley)

CHILTERN. And are you going to any of our country houses before you leave England, Mrs. Cheveley?

Mrs. CHEVELEY. Oh, no! I can't stand your English house-parties. In England people actually try to be brilliant at breakfast. This is so dreadful of them! Only dull people are brilliant at breakfast. And then the family skeleton is always reading family prayers. My stay in England really depends on you, Sir Robert [Sits down on the sofa.]

CHILTERN. [taking a seat beside her]. Seriously?

Mrs. CHEVELEY. Quite seriously. I want to talk to you about a great political and financial scheme, about the Argentine Canal Company, in fact.

CHILTERN. What a tedious, practical subject for you to talk about, Mrs. Cheveley!

Mrs. CHEVELEY. Oh, I like tedious, practical subjects. What I don't like are tedious, practical people. There is a wide difference. Besides, you are interested, I know, in International Canal schemes. You were Lord Radley's secretary, weren't you, when the Government bought the Suez Canal shares?

CHILTERN. Yes. But the Suez Canal was a very great and splendid undertaking. It gave us our direct route to India. It had imperial value. It was necessary that we should have control. This Argentine scheme is a commonplace Stock Exchange swindle.

Mrs. CHEVELEY. A speculation, Sir Robert! A brilliant, daring speculation.

CHILTERN. Believe me, Mrs. Cheveley, it is a swindle. Let us call things by their proper names. It makes matter simple. We have all the information about it at the Foreign Office. In fact, I sent out a special Commission to inquire into the matter privately, and they report that the works are hardly begun, and as for the money already subscribed, no one seems to know what has become of it. The whole thing is a second Panama, and with not a quarter of the chance of success that miserable affair ever had. I hope you have not invested in it. I am sure you are far too clever to have done that.

Mrs. CHEVELEY. I have invested very largely in it.

CHILTERN. Who could have advised you to do such a foolish thing?

Mrs. CHEVELEY. Your old friend - and mine.

CHILTERN. Who?

Mrs. CHEVELEY. Baron Arnheim.

CHILTERN. [frowning]. Ah, yes. I remember hearing, at the time of his death, that he has been mixed up in the whole affair.

Mrs. CHEVELEY. I was his last romance. His last, but one, to do him justice.

CHILTERN. [rising]. But you have not seen my Corots yet. They are in the music-room. Corots seem to go with music, don't they? may I show them to you?

Mrs. CHEVELEY. [shaking her head]. I am not in a mood tonight for silver twilights, or rose-pink dawns. I want to talk business. [Motions him with her fan to sit down beside her].

CHILTERN. I fear I have no advice to give you, Mrs. Cheveley, except to interest yourself in something less dangerous. The success of the canal depends, of course, on the attitude of England, and I am going to lay the report of the Commissioners before the House tomorrow night.

Mrs. CHEVELEY. That you must not do. in your own interests, Sir Robert, to say nothing of mine, you must not do that.

CHILTERN. [looking at her in wonder]. In my own interests? My dear Mrs. Cheveley, what do you mean? [Sits down besides her]

Mrs. CHEVELEY. Sir Robert, I will be quite frank with you. I want to withdraw the report that you had intended to lay before the House, on the ground that you have reasons to believe that the Commissioners have been prejudiced or misinformed, or something. I want you to say a few words to the effect that the Government is going to reconsider the question, and that you have reason to believe that the Canal, if completed, will be of great international value. You know the sort of things ministers say in cases of this kind. A few ordinary platitudes will do. It makes the whole world kin. Will you do that for me?

CHILTERN. Mrs. Cheveley, you cannot be serious in making me such a proposition!

Mrs. CHEVELEY. I am quite serious.

CHILTERN. [coldly]. Pray allow me to believe that you are not!

Mrs. CHEVELEY. [Speaking with great deliberation and emphasis]. Ah! but I am. And if you do what I ask you, I... will pay you very handsomely!

CHILTERN. Pay me!

Mrs. CHEVELEY. Yes.

CHILTERN. I am afraid I don't quite understand what you mean.

Mrs. CHEVELEY. [leaning back on the sofa and looking at him]. How very disappointing! And I have come all the way from Vienna in order that you should thoroughly understand me.

CHILTERN. I fear I don't.

Mrs. CHEVELEY. [in her most nonchalant manner]. My dear Sir Robert, you are a man of the world, and you have your price, I suppose. Everybody has nowadays. The drawback is that most people are so dreadfully expensive. I know I am. I hope you will be more reasonable in your terms.

CHILTERN. [rises indignantly] If you will allow me, I will call your carriage for you. You have lived so long abroad, Mrs. Cheveley, that you seem to be unable to realize that you are talking to an English gentleman.

Mrs. CHEVELEY. [detains by touching his arm with her fan, and keeping it there while she is talking]. I realize that I am talking to a man who laid the foundation of his fortune by selling to a Stock Exchange speculator a Cabinet secret.

CHILTERN.[biting his lip] What do you mean?

Mrs. CHEVELEY. [rising and facing him] I mean that I know the real origin of your wealth and your career, and I have got your letter too.

CHILTERN. What letter?

Mrs. CHEVELEY [contemptuously] The letter you wrote to Baron Arnheim, when you were Lord Radley's secretary, telling the baron to buy Suez Canal shares - a letter written three days before the Government announced its own purchase.

CHILTERN. [hoarsely] It is not true.

Mrs. CHEVELEY. You thought that letter had been destroyed. How foolish of you. It is in my possession.

CHILTERN. the affair to which you allude was no more than a speculation. The House of Commons had not yet passed the bill; it might have been rejected.

Mrs. CHEVELEY. It was a swindle, Sir Robert. Let us call things by their proper names. It makes everything simpler. And now I am going to sell you that letter, and the price I ask for it is your public support of the Argentine scheme. You made your own fortune of one canal. You must help me and my friends to make our fortunes out of another!

CHILTERN. It is infamous, what you propose - infamous!

Mrs. CHEVELEY. Oh, no! This is the game of life as we all have to play it, Sir Robert, sooner or later!

CHILTERN. I cannot do what you ask me.

Mrs. CHEVELEY. You mean you cannot help doing it. You know you are standing on the edge of a precipice. And it is not for you to make terms. It is for you to accept them. Supposing you refuse -

CHILTERN. What then?

Mrs. CHEVELEY. My dear Sir Robert, what then? You are ruined, that is all! Remember to what a point your Puritanism in England has brought to you. In old days nobody pretended to be a bit better than his neighbours. In fact, to be a bit better than one's neighbour was considered excessively vulgar and middle-class. Nowadays, with our modern mania for morality everyone has to pose as a paragon of purity, incorruptibility, and all the other seven deadly virtues - and what is the result? You all go over like ninepins - one after the other. Not a year passes in England without somebody disappearing. Scandals used to lend charm, or at least interest, to a man - now they crush him. And yours is a very nasty scandal. You couldn't survive it. If it were known that as a young man, secretary to a great and important minister, you sold a Cabinet secret for a large sum of money, and that that was the origin of your wealth and career, you would be hounded out of public life, you would disappear completely. And after all, Sir Robert, why should you sacrifice your entire future rather than deal diplomatically with your enemy? For the moment I am your enemy. I admit it! And I am much stringer than you are. The big battalions are on my side. You have a splendid position, but it is your splendid position that makes you so vulnerable. You can't defend it! And I am in attack. Of course I have not talked morality to you. You must admit in fairness that I have spared you that. Years ago you did a clever, unscrupulous thing; it turned out a great success. You owe to it your fortune and position. And now you have got to pay for it. Sooner or later we all have to pay for what we do. You have to pay now. Before I leave you tonight, you have got to promise me to suppress your report, and speak in the House in favour of this scheme.

CHILTERN. What you ask is impossible.

Mrs. CHEVELEY. You must make it possible. You are going to make it possible. Sir Robert, you know what your English newspapers are like. Suppose that when I leave this house I drive down to some newspaper office, and give them this scandal and the proofs of it! Think of their loathsome joy, of the delight they would have in dragging you down, of the mud and mire they would plunge you in. Think of the

hypocrite with his greasy smile penning his leading article, and arranging the foulness of the public placard.

CHILTERN. Stop! You want me to withdraw the report and make a short speech stating that I believe there are possibilities in the scheme?

Mrs. CHEVELEY. [sitting down on the sofa]. Those are my terms.

CHILTERN. [in a low voice]. I will give any sum of money you want.

Mrs. CHEVELEY. Even you are not rich enough, Sir Robert, to buy back your past. No man is.

CHILTERN. I will not do what you ask me. I will not.

Mrs. CHEVELEY. You have to. If you don't... [Rises from the sofa].

CHILTERN [bewildered and unnerved]. Wait a moment! What did you propose? You said that you would give me back my letter, didn't you?

Mrs. CHEVELEY. Yes. That is agreed. I will be in the ladies' Gallery tomorrow night at half past eleven. If by that time - and you will have had heaps of opportunity - you have made an announcement to the House in the terms I wish, I shall hand you back your letter with the prettiest thanks, and the best, or at any rate the most suitable, compliment I can think of. I intend to play quite fairly with you. One should always play fairly... when one has the winning cards. The Baron taught me that... amongst other things.

CHILTERN. You must let me have time to consider your proposal.

Mrs. CHEVELEY. No; you must settle now!

CHILTERN. Give me a week - three days!

Mrs. CHEVELEY. Impossible! I have got to telegraph to Vienna tonight.

CHILTERN. My God! what brought you into my life?

Mr.s CHEVELEY. Circumstances. [Moves towards the door].

CHILTERN Don't go - I consent. The report shall be withdrawn. I will arrange for a question to be put to me on the subject.

Mrs. CHEVELEY. Thank you. I knew we should come to an amicable agreement. I understood your nature from the first. I analysed you, though you did not adore me. And now you can get my carriage for me, Sir Robert. I see the people coming up from supper, and Englishmen always get romantic after a meal, and that bores me dreadfully. [Exit Sir Robert Ciltern]».

4.2. Составляющие драматического текста. Вторичный и первичный текст

В *драматическом тексте* выделяют:

Вторичный текст

- название пьесы
- посвящение, предисловие
- список действующих лиц (*dramatis personae*)
- сценические указания (обычно печатаются курсивом) – авторские ремарки, которые касаются расположения актеров и декораций на сцене, жестов и мимики, костюмов, звукового сопровождения
- членение на акты и сцены

первичный текст

- пролог (по сути, является экспозицией: вводит зрителя/читателя в драматическое действие, сообщает предварительную информацию, взывает к суду зрителей, сообщает о предшествующих или грядущих событиях; пролог обычно произносит хор или актер *ex parte* (не участвующий в действии))

- эпилог (сообщает о последующих событиях или дает ретроспективную оценку действию)
- реплики действующих лиц
- реплики в сторону (которые якобы не слышат другие персонажи, но «подслушивают» зрители; такие реплики являются связующим звеном сцены и зала)

4.3. Эпические элементы драмы

Существует распространенное (но не совсем верное) мнение, что драма лишена нарратива, т.е. о действии не повествуется, оно разыгрывается. Однако многие драмы 20-21 вв. содержат эпический элемент.

Эпические элементы в драме:

- нарратор (может быть соучастником действия или сторонним наблюдателем)
- сценические указания (благодаря им формируется образ театральной постановки)
- "эффект отстранения" (введенный как понятие Бертольтом Брехтом; проявляется в разрушении театральных иллюзий и акценте на механизмах и приемах создания постановки)
- внутреннее повествование (монологи, речь вестников, тейхоскопия («teichoscopy» – от древнегреческого «обзор со стены», когда персонаж якобы наблюдает битву или другие события, не включенные в сценическое пространство)
- эпическая нарративная основа (например, легенда или миф)

Эпическая драма использует нарративные техники. Обычно, в действие вводится нарратор (повествователь) – фигура, представляющая персонажей и комментирующая развитие действия пьесы.

Нарратор может быть вовлечен в действие или оставаться в стороне. В пьесе Питера Шеффера «Амадей» (Peter Shaffer, *Amadeus* (1979)) Сальери принимает роль нарратора и представляет в ретроспективе историю своего соперничества с Моцартом. Это роль повествователя от первого лица, который обращается к аудитории и рассказывает о событиях со своей точки зрения. Отметим, что введение фигуры повествователя – излюбленный прием Шеффера. В пьесе «Ионадав» драматург делает повествователем библейский персонаж, завистника Ионадава, замыслившего погубить род царя Давида.

Задание. *Ознакомьтесь с пьесой Питера Шеффера «Ионадав». Обратите внимание на вторичный текст, например, авторские сценические ремарки. Помогают ли они режиссеру или ограничивают его?*

«Сценическая площадка состоит из внутреннего и внешнего круга. По периметру последнего сидят *служители* – шесть фигур в белых одеждах и белых масках-чулках, натянутых на головы и скрывающих лица. Они исполняют все второстепенные роли – других сыновей Давида, телохранителей, священников, носильщиков, слуг, женщин и жителей Иерусалима. Они производят разные звуки, но не участвуют в диалоге. Их жесты графически выразительны.

Звуковая партитура в более сложной оркестровке дублируется в зрительном зале» («Ионадав», Питер Шеффер).

1. *К кому обращается Ионадав? Что такое «апарте»? Как этот прием используется Шеффером?*
2. *Есть ли в пьесе драматическая ирония?*
3. *Как осуществляется характеристика персонажей?*
4. *Все ли персонажи прописаны одинаково?*
5. *Какая информация заложена во вторичном тексте?*

Американский драматург Торнтон Уайлдер (Thornton Wilder (1897-1975)), по сути, может считаться создателем эпического нарратора. «Наш

городок» (*Our Town* (1938)) – пьеса о том, что жизнь каждого – это часть универсума. Драматург описывает непрерывный поток времени, в котором одно поколение сменяет другое. В первом акте Джо и Эмили, еще дети, ходят в школу в 1901 (но мы уже знаем от повествователя, что Джо суждено погибнуть в войне); во втором акте действие происходит спустя три года, нам представлен день свадьбы героев; третий акт наполнен болью и трагизмом: Эмили умирает и ее душа может вернуться только на один день в прошлое, и героиня выбирает обычный день детства. В пьесе «Наш городок» повествователем выступает Помощник режиссёра (the Stage Manager). Сам помощник практически не является участником событий. Он обращается к зрителю/читателю, описывает маленький закрытый мирок обычного провинциального городка, представляет действующих лиц, иногда прерывает действие, говорит о случившемся или о том, что еще должно произойти. Нарратор помогает нам понять, что жизнь быстротечна: его фигура отстраняет зрителя от происходящего на сцене; и зритель понимает, что то, что он видит, – притча. Благодаря создаваемой дистанции зритель не только идентифицирует себя с героями, но и задумывается над смыслом притчи. Рассмотрим отрывок из первого акта:

«JOE CROWELL, JR.: Morning, Doc Gibbs.

DR. GIBBS: Morning, Joe.

JOE CROWELL, JR.: Somebody been sick, Doc?

DR. GIBBS: No. Just some twins born over in Polish Town.

JOE CROWELL, JR.: Do you want your paper now?

DR. GIBBS: Yes, I'll take it. – Anything serious goin' on in the world since Wednesday?

JOE CROWELL, JR.: Yessir. My schoolteacher, Miss Foster, 's getting married to a fella over in Concord.

DR. GIBBS: I declare. – How do you boys feel about that?

JOE CROWELL, JR.: Well, of course, it's none of my business – but I think if a person starts out to be a teacher, she ought to stay one.

DR. GIBBS: How's your knee, Joe?

JOE CROWELL, JR.: Fine, Doc, I never think about it at all. Only like you said, it always tells me when it's going to rain.

DR. GIBBS: What's it telling you today? Goin' to rain?

JOE CROWELL, JR.: No, sir.

DR. GIBBS: Sure?

JOE CROWELL, JR.: Yessir.

DR. GIBBS: Knee ever make a mistake?

JOE CROWELL, JR.: No, sir.

(JOE goes off. DR. GIBBS stands reading his paper.)

STAGE MANAGER: Want to tell you something about that boy Joe Crowell there. Joe was awful b right – graduated from high school here, head of his class. So he got a scholarship to Massachusetts Tech. Graduated head of his class there, too. It was all wrote up in the Boston paper at the time. Goin' to be a great engineer, Joe was. But the war broke out and he died in France. - All that education for nothing.

HOWIE NEWSOME:

(Off left.)

Giddap, Bessie! What's the matter with you today?

STAGE MANAGER: Here comes Howie Newsome, deliverin' the milk».

4.4. Лирические элементы в драме

Драма генетически связана с лирикой (древнегреческая трагедия была построена на сочетании речитатива, лирических вставок, хора и диалогов; считается, что происхождение трагедии восходит к поминальному плачу (дифирамбам), а комедии – к дионисийским фаллическим песням. Если говорить о современной драме, то в ней можно выделить ряд *лирических элементов*:

- вставленные в драматический текст песни или стихотворения (например, в «Гамлете» песни обезумевшей Офелии)
- лирические отступления, медитации, разговор с самим собой
- духовная жизнь и эмоции как источник драматического действия, имплицитные смыслы (характерно для новой драмы)
- драма в стихах (поэтическая форма) (характерна не только для елизаветинского театра; например, современный британский драматург Майк Бартлетт в 2014 году создал футуристическую пьесу в стихах «Король Карл Ш»)
- полифония тем и мотивов
- поэтические символы
- использование тропов (метафор, эпитетов, сравнений и т.д.), возвышенный стиль речи
- авторские размышления, эффект авторского присутствия (благодаря полифонии в создании тем и мотивов)
- лиродрама (смешанная жанровая форма, в которой присутствуют особенности лирической интерпретации действительности)

4.5. Формальные особенности драмы. Сюжет и композиция

Пьесы обычно разделены на акты, акты, в свою очередь, – на сцены. С каждым перемещением действия в пространственно-временном измерении раскрывается что-то новое в сюжете. Большинство пьес являются трехактными или пятиактными, хотя современные драматические произведения строго не следуют определенным канонам и могут состоять из одного акта.

Сюжет – это последовательность событий, которые постепенно разворачиваются в произведении в соответствии с авторским замыслом относительно идеи и композиции. Сюжеты обычно строятся на конфликте, что позволяет вызвать интерес и эмоциональный отклик у зрителя, заинтриговать. Согласно Аристотелю, правильно построенное произведение обладает целостностью, соединяет части так, что любая замена приведет к нарушению целостности и испортит пьесу.

Пьеса может иметь несколько сюжетных линий (переплетенных или независимых друг от друга). **Побочный сюжет** – это сюжетная линия, не имеющая прямой связи с основной и главными героями, но играющая важную роль для понимания различных аспектов художественного мира драматического произведения. По мнению Манфреда Пфистера, сюжет «содержит важные структурные элементы и другие значимые взаимоотношения, как, например, сегментацию речи, темпоральные и пространственные перегруппировки и т.п.».

Сюжет может основываться на легенде (как трагедия Кристофера Марло о докторе Фаусте), историческом факте (исторические хроники Шекспира, пьесы современного автора Д. Хейра) или вымышленной истории, которые, в свою очередь, претерпевают изменения под пером драматурга.

Закрытая форма драмы (аристотелевская) в основе имеет связную историю с началом, логическим развитием, разрешением конфликта. Такая

драма создает правдоподобную иллюзию реальности. Структура *композиции* такова:

- **Экспозиция / драматическое введение.** *Экспозиция* дает изначальную информацию, которая необходима для понимания событий; основные функции экспозиции – предварение предстоящих событий, указание на время и место действия, представление действующих лиц. *Драматическое введение* имеет функцию налаживания взаимодействия с зрительской/читательской аудиторией, пробуждение интереса к пьесе (например, прелюдия к трагедии Шекспира «Макбет» (1605), изображающая трех ведьм). Драматическое введение и экспозиция могут совпадать и быть введены в прелюдии или в начале первого акта. Экспозиция бывает **начальной** (вся информация включена в пассаж, существующий изолированно от основного действия) или **интегрированной** (информация распределена по тексту и вплетена в сюжет). В аналитических пьесах действие состоит в постепенном раскрытии прошлых событий, которые привели к определенной ситуации (это интегрированная экспозиция).
- **завязка** (начальная точка и постепенное разворачивание основной линии сюжета);
- **усложнение сюжета** – отдельное событие, вносящее вклад в развитие сюжета, это может быть сообщение о мыслях и чувствах героя; иногда усложнение относится к внутренней жизни персонажа, например, его терзания и невозможность сделать выбор (как в «Гамлете»); когда речь идет о внешнем усложнении интриги, это столкновение антагониста и протагониста, отрицательных и положительных персонажей. Завязка и усложнение сюжета вводят основной конфликт, запуская действие.
- **кризис (момент наивысшего напряжения)** – наиболее интенсивный момент в сюжете, когда решается судьба главных героев, определяя финал пьесы; в большинстве пьес конфликт разрешается;
- точка, когда интенсивность событий идет на спад;

- **развязка** (*denouement* [dei'nu:maŋ]) (разрешение конфликта) – события, следующие за моментом кризиса.

Развитие сюжета может быть быстрым или постепенным.

Существуют определенные **сюжетные приемы**:

- **повороты сюжета** (любые неожиданные события, которые раскрывают новый аспект рассматриваемой темы);
- **предварение будущих событий, проспективные и ретроспективные отсылки**;
- **отвлекающий маневр** (*red herring*) (отвлечение внимания зрителя/читателя от поворотов сюжета);
- **«западня»** (когда герои пьесы оказываются в подстроенной ловушке, что создает эффект напряжения);
- **драматическая ирония** (рассмотрено выше);
- **формула** (конвенциональная схема построения сюжета и типов персонажей (деление на хороших и плохих); характерна для определенных жанров (например, пьес с детективным или романтическим сюжетом). «Формульные» пьесы используют определенный канон, который касается места действия, персонажей, совершающих предсказуемые действия). Мы можем проследить определенную формулу в елизаветинской «кровавой трагедии», или трагедии мести, возникшей под влиянием трагедий Сенеки. К ним можно отнести «Испанскую трагедию» Томаса Кида (T. Kid, *Spanish Tragedy* (1587)), трагедию «Мальтийский еврей» Кристофера Марло (C. Marlowe, *Jew of Malta*), шекспировского «Тита Андронника» (W. Shakespeare, *Tit Andronicus*). В своем трактате 1625 Франсис Бэкон (Francis Bacon) назвал месть "a kind of wild justice", поскольку в те времена месть считалась незаконной и противоречащей религиозным постулатам. Герой трагедии искал отмщения злодею. Местом действия была Италия или Испания. «Кровавая трагедия» имела четкую структуру: вначале обрисовывался мотив к отмщению (часто с появлением призрака жертвы), затем детально

планировалась месть, происходило столкновение мстителя и злодея, но потом происходила задержка, в финале месть совершалась, но погибал и сам мститель. Шекспир во многом следует установленному канону в «Гамлете» (в его пьесе четыре сюжетных линии, построенных на отмщении).

- **обрамление**, или прием текста-в-тексте. Этот прием встречается уже в елизаветинском театре (актеры разыгрывают пьесу «Убийство Гонзаго» перед королевским двором в «Гамлете»).
- **мета-ссылки** (герои демонстрируют осознание того, что они – персонажи произведения).

Сюжет драматического произведения основывается на конфликте. В реалистической драматургии конфликт возникает естественно, в силу различий характеров, взглядов, интересов персонажей. Иногда в пьесе может демонстрироваться столкновение идей, а не личностей.

Действие – это изменение ситуации, в которой находятся персонажи. Выделяют четыре фактора, которые влияют на действия персонажей, и соответственно, развитие действия: способности, потребности, мотивы и намерения. Намерения главным образом определяют развитие действия, хотя иногда решающую роль отводят случаю: в трагедии намерения персонажей могут быть разрушены внешними силами; в комедии планы положительных героев успешны, они срывают коварные замыслы врагов.

В пьесах с закрытой композицией представлена целостная история с четкой концовкой. В качестве примера можно привести классическую трагедию, в которой присутствуют все элементы композиции.

Открытая форма драматического произведения нарушает требования классицизма и неоклассицизма к единству времени, места и действия. Такая пьеса состоит из фрагментарных сцен, которые слабо связаны между собой, и не заканчивается конкретным разрешением конфликта.

В дополнении к основному могут присутствовать и второстепенные сюжетные линии, а также вводиться пьеса-в-пьесе.

Заимствованные сюжеты – те, которые мигрируют от одного произведения к другому. Так, история о Ромео и Джульетте была впервые опубликована в книге Артура Брука (его герои были виновны в своей гибели, поскольку не повиновались родителям). Основываясь на поэме Брука, Шекспир создал свой шедевр, где юные влюбленные погибли из-за ненависти, разделившей враждующие семьи. Легенду о принце Амлете, жившем в 8 веке, можно найти у Саксона Грамматика, автора «Истории данов» (около 1200) - there there was mentioned pagan prince Amlet (8 c.); а в 1576 француз Франсуа Белфор пересказал ее в «Трагических историях». Интересно, что такие истории случались и в реальности (мать графа Эссекса вышла замуж за убийцу мужа (16 век)).

Еще один пример. В 1587 в Германии был опубликован памфлет *Historia von D. Iohan Fausten*, направленный против католической церкви и папства. Автор остался неизвестным. А в 1589 году произведение было переведено на английский язык. Этот весьма вольный перевод (*The Damnable Life*) стал основным источником пьесы Кристофера Марло о Фаусте (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1592).

Существует и более сложный способ использования существующего литературного материала. Некоторые современные пьесы ссылаются на известные произведения, заимствуя их содержание, но полностью меняя основную идею. В качестве примера можно привести «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда. Пьеса отсылает нас к двум прецедентным текстам: шекспировскому «Гамлету» и «В ожидании Годо» (1953) Самюэля Беккета. У Шекспира Розенкранц и Гильденстерн – два незнатных придворных, бывшие друзья Гамлета по университету, согласившиеся шпионить за ним. У Стоппарда они – центральные персонажи,

находящиеся на сцене на протяжении всей пьесы. Канва истории не меняется, но у Стоппарда изображается действие, которое у Шекспира происходит за сценой. Персонажи Стоппарда не ведают, что их ожидает, их цель – вывести, что тревожит принца. Герои Стоппарда должны погибнуть, так как они навечно заключены в шекспировский текст, и не могут выйти за пределы действия трагедии. Стоппард начинает пьесу, изображая героев, подбрасывающих монетку – у них все время выпадает «орел». Они соглашаются шпионить за Гамлетом и обсуждают предположения, что с ним происходит. В финале они просто исчезают. В конце пьесы звучит фраза из Шекспира "All the world is stage". Тема смерти пронизывает современную пьесу. Само название *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* – цитата из Шекспира, являющаяся намеком на эту тему. Если герои Шекспира и боятся смерти, поскольку боятся того, что их ждет на том свете, то все же обладают свободой действия. Герои Стоппарда боятся исчезновения, но свободой воли не обладают.

Розенкранц и Гильденстерн также напоминают Владимира и Эстрагона из пьесы Беккета, которые встречаются на дороге и ждут Годо, но ничего не происходит. Персонажи трагикомедии Беккета занимают время на сцене, жалуются на скуку и ожидание – демонстрируя тщетность всех человеческих устремлений.

Задание. *Вспомните театральную пьесу, которую вы прочитали недавно. Какова композиция? События представлены в хронологическом или ахронологическом порядке? Действие пьесы линейное и связное или эпизодическое и фрагментарное? Присутствует ли второстепенная сюжетная линия (если да, то как она переплетается с основной в плане развития мотивов, характеров, действия – повторяет ее, полностью отличается, контрастирует, отзеркаливает? За счет чего создается напряжение в пьесе?*

4.6. Действующие лица

Образ драматического персонажа определяется всей информацией, представленной в пьесе в соответствии с драматическими условностями. Драма создает вымышленный образ, обладающий определенными психикой, внешностью, речью, вступающий в отношения с другими персонажами в воссоздаваемых автором обстоятельствах. Любого персонажа в драме называют *«действующее лицо»*. Действующие лица перечисляются в начале пьесы или в порядке их появления на сцене, или в порядке значимости. Часто имена персонажей сопровождаются кратким описанием их нравов, а также тем, как они связаны с другими персонажами. Действующие лица могут быть главными и второстепенными. Главного героя называют *протагонистом*, а того, кто ему противостоит, – *антагонистом*.

Существуют различные подходы к интерпретации действующих лиц в драме:

- *реалистический/миметический подход* – персонажи рассматриваются, как если бы они были реальными людьми (исследуется их психология и поведение);
- *структуралистский подход* – исследуются функции персонажей (их роли в сюжете: герой, помощник, злодей, т.д.)

Способы *характеристики персонажа* в драматическом произведении:

- *персонаж может сам презентовать себя другим, давать комментарии своим действиям;*
- *персонажа могут охарактеризовать другие действующие лица.* В качестве примера рассмотрим отрывок из «Юлия Цезаря» Шекспира (*Julius Caesar* (1599)). Обратите внимание, как даются характеристики Кассиусу и Каске:

«CAESAR: Let me have men about me, that are fat,

Sleek-headed men, and such as sleep o'night:

Yond Cassius has a lean and hungry look,

He thinks too much: such men are dangerous.

ANTONY: Fear him not, Caesar, he's not dangerous,

He is a noble Roman, and well given.

CAESAR: Would he were fatter; But I fear him not:

Yet if my name were liable to fear,

I do not know the man I should avoid

So soon as that spare Cassius. He reads much,

He is a great observer, and he looks

Quite through the deeds of men. He loves no plays,

As thou dost Antony: he hears no music;

Seldom he smiles, and smiles in such a sort

As if he mock'd himself, and scorn'd his spirit

That could be mov'd to smile at any thing.

Such men as he, be never at heart's ease,

While they behold a greater than themselves,

And therefore are they very dangerous.

I rather tell thee what is to be fear'd,

Than what I fear: for always I am Caesar.

Come on my right hand, for this ear is deaf,

And tell me truly, what thou think'st of him». (Act I, scene II)

«BRUTUS: What a blunt fellow is this grown to be?

He was quick mettle, when he went to school.

CASSIUS: So is he now, in execusion

Of any bold, or noble enterprise,

However he puts on this tardy form:

This rudeness is a sause to his good wit,

Which gives men stomach to digest his words

With better appetite». (Act I, scene II)

- **эксплицитное описание во вторичном тексте.** Так, например, Джон Осборн дает описание Джимми в «Оглянись во гневе» в сценических указаниях: «He is disconcerting mixture of sincerity and cheerful malice, of tenderness and freebooting cruelty; restless, importunate, full of pride, a combination which alienates the sensitive and insensitive alike. Blistering honesty, or apparent honesty, like his, makes few friends. To many he may seem sensitive to the point of vulgarity. To others, he is simply a loudmouth. To be as vehement as he is is to be almost non-committal».
- **говорящее имя или имплицитная характеристика, содержащаяся в имени;**
- **непрямая характеристика** (через действия, манеры, речь). В **реалистической драме** действующее лицо говорит в соответствии со своим персонажем – страстно или сдержанно, искренне или лживо, красноречиво или косноязычно. Мы можем сопоставить статус персонажа и его язык (идиолект). В стихотворных драматических произведениях речь персонажей

возвышенная, часто содержит сентенции. Различие между словами персонажа и его действиями – типичный прием *драмы абсурда*.

- *характеристика в соотношении с другими действующими лицами* (часто в перечне действующих лиц указан социальный статус, семейное положение и некоторые другие детали)
- *характеристика по контрасту / подобию*. Персонажи могут появляться: во-первых, парами – правитель/советник, хозяин/слуга, муж/жена, родитель/ребенок, возлюбленный/возлюбленная – служа зеркалом друг для друга, повторяя черты другого или проявляя противоположные; во-вторых, группами или отдельно, меняя конфигурации присутствующих на сцене фигур.
- *характеристика через конфигурацию персонажей* (количество действующих лиц на сцене, участие или нет в действии).
- *характеристика через речь* (поскольку преобладающей формой является диалог, то особое внимание следует уделять речи персонажей)

Пфистер предлагает исследовать «*перспективу действующего лица*», что подразумевает ограниченность/широту взгляда на реальность (вымышленную, воссозданный воображением драматурга мир). Перспектива персонажа определяется следующими факторами: 1) уровень знания/осознанности персонажа; 2) нрав; 3) идеологические установки, ценности, нормы.

Трагические персонажи. Трагический герой – тот, кто страдает от внутреннего или внешнего конфликта.

Комические персонажи. Комические персонажи проявляют пороки и слабости, но сами обстоятельства являются забавными, а не серьезными как в трагедии.

Стереотипные персонажи – клоуны, мудрецы, хвастливые солдафоны, вздыхающие поэты и т.п. (в зависимости от жанра).

Драматические персонажи могут быть:

- плоскими, в одном измерении (простые типажи практически не индивидуализированные / полнокровными, представленные с разных сторон (сложные личности). Так, в мыльных операх персонажи стереотипны (невинная красотка, коварный богач, верный друг, т.п.); в английских комедиях эпохи Реставрации обязательно присутствовал аристократ, лицемерные буржуа, деревенский простака, злая немолодая особа, плетущая интриги.
- статичными (не меняться на протяжении всей пьесы) / динамичными (развивающимися на протяжении всего драматического произведения)
- полностью понятными / таинственными
- обычными в плане психологии / сверхчувствительными / противоречивыми

Степень **индивидуализации** может быть разной: от персонификации определенной черты (аллегорических) персонажей до социальных типов, представляющих характеристики классов и групп людей; от простого психологического индивида, представляющего только один стиль поведения, до сложной личности. И между этими крайностями существует множество типов персонажей. На протяжении истории развития драмы можно проследить усиливающуюся тенденцию к индивидуализации персонажей. В средневековых **моралите** (аллегорических пьесах нравоучительного характера) персонаж обычно воплощал какой-нибудь концепт, порок или добродетель. Персонажами выступали Мудрость, Истина, Гнев, Ложь, Чревоугодие и т.д. Из моралите пришли в английскую комедию комические персонажи, когда-то олицетворявшие какой-либо порок, в трагедию – персонажи тиранов, восходящие к Ироду из мистерий.

Персонажи комедий Ренессанса и 17-20 веков обладают уже большим, но все еще ограниченным набором социально-психологических характеристик. В 17-начале 18 вв. поэтика неоклассицизма предъявляла жесткие требования к описанию персонажей: в соответствии с возрастом, полом, общественным положением, национальностью. В эпоху Романтизма (конец 18-19 вв.) получают развитие тенденции к индивидуализации и психологизации персонажей, делается упор на разнообразие человеческих характеров.

Персонажи могут представлять не только реальных людей, но и быть просто рупорами определенных идей.

Нельзя забывать о том, что привносит театр в драматический текст. Каждый актер представляет неповторимую интерпретацию своей роли. Игра актера привносит в пьесу уже цель, образ во плоти: с определенной **внешностью** (осанкой, костюмом, гримом, прической); **языком тела** (мимика, жесты, движения); **вокальными данными** (высота тона, громкость, темп речи, ритм, интонация, эмфаза, эмоциональность речи, акцент). Расположение и перемещения актеров по сцене тщательно спланированы. Таким образом, театр придает тексту новые измерения (зрелище, звук, свет).

Количество драматических персонажей (действующих лиц) обусловлено влиянием театральных условностей эпохи: у древнегреческого драматурга Софокла их немного, а уже у Шекспира – большое разнообразие.

Задание. *Освежите в памяти прочитанную или просмотренную пьесу.*

1. *Кем являются центральные персонажи (антагонист, протагонист)?*
2. *Какие основные концепции лежат в основе системы персонажей в пьесе?*
3. *Каковы способы характеристики персонажей?*
4. *Каково соотношение персонажей?*

5. Как сценические указания в пьесе характеризуют протагониста (вербальная и невербальная информация, место действия)?
6. Происходит ли развитие характеров на протяжении пьесы?
7. Какова роль второстепенных персонажей? Принимают ли они участие в конфликте прямо или косвенно?
8. Являются ли персонажи правдоподобными? Можем ли мы уловить психологическое состояние героя или он только излагает определенные идеи?

Задание. Что вы можете сказать о трех персонажах в представленном отрывке из пьесы Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным» (O.Wilde, *The Importance of Being Earnest* (1895)? Прупомните философский постулат Уайльда: «...we should treat all trivial things of life seriously, and all the serious things of life with sincere and studied triviality».

«Morning-room in Algernon's flat in Half-Moon Street. The room is luxuriously and artistically furnished. The sound of a piano is heard in the adjoining room.

[LANE is arranging afternoon tea on the table and, after the music has ceased, ALGERNON enters.]

ALGERNON: Did you hear what I was playing, Lane?

LANE: I didn't think it polite to listen, sir.

ALGERNON: I'm sorry for that, for your sake. I don't play accurately - anyone can play accurately - but I play with wonderful expression. As far as the piano is concerned, sentiment is my forte. I keep science for Life.

LANE: Yes, sir.

ALGERNON: And, speaking of the science of Life, have you got the cucumber sandwiches cut for Lady Bracknell?

LANE: Yes, sir. [*Hands them on a salver*]

ALGERNON [*Inspects them, takes two, and sits down on the sofa*]: Oh! ...by the way, Lane, I see from your book that on Thursday night, when Lord Shoreman and Mr Worthing were dining with me, eight bottles of champagne are entered as having been consumed.

LANE: Yes, sir; eight bottles and a pint.

ALGERNON: Why is it that at a bachelor's establishment the servants invariably drink the champagne? I ask merely for information.

LANE: I attribute it to the superior quality of the wine, sir. I have often observed that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand.

ALGERNON: Good heavens! Is marriage so demoralizing as that?

LANE: I believe it *is* a very pleasant state, sir. I have had very little experience of it myself up to the present. I have only been married once. That was in consequence of a misunderstanding between myself and a young person.

ALGERNON [*languidly*]: I don't know that I am much interested in your family life, Lane.

LANE: No, sir; it is not a very interesting subject. I never think of it myself.

ALGERNON: Very natural, I am sure. That will do, Lane, thank you.

LANE: Thank you, sir.

[LANE *goes out*]

ALGERNON: Lane's views on marriage seem somewhat lax. Really, if the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them? They seem, as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility.

[*Enter LANE*]

LANE: Mr Ernest Worthing.

[Enter JACK. LANE goes out]

ALGERNON: How are, you, my dear Ernest? What brings you up to town?

JACK: Oh, pleasure, pleasure! What else should bring one anywhere? Eating as usual, I see, Algy!

ALGERNON [*stiffly*]: I believe it is customary in good society to take some slight refreshment at five o'clock. Where have you been since last Thursday?

JACK [*sitting down on the sofa*]: In the country.

ALGERNON: What on earth do you do there?

JACK [*pulling off his gloves*]: When one is in town one amuses oneself. When one is in the country one amuses other people. It is excessively boring.

ALGERNON: And who are the people you amuse?

JACK [*airily*]: Oh, neighbours, neighbours.

ALGERNON: Got nice neighbours in your part of Shropshire?

JACK: Perfectly horrid! Never speak to one of them.

ALGERNON: How immensely you must amuse them!»

4.7. Место и время действия в драме

М. Бахтин утверждает, что невозможно вторгнуться в сферу значения литературного текста без понимания временной и пространственной репрезентации в нем (хронотопа).

Время и место действия в пьесе обычно прямо обозначены, чему способствуют вербальные описания, костюмы и декорации, хотя многое предоставляется на откуп воображения зрителя.

Аристотелевская поэтика предписывала единство действия, неоклассицисты требовали единства времени, места и действия. Современная драма не имеет четких предписаний.

Темпоральные и пространственные структуры могут быть *закрытые* и *открытые*. В открытой структуре место действия часто меняется, а время не ограничено одним днем – действие может переноситься на годы вперед. Закрытая структура накладывает жесткие рамки на драматический текст.

Место действия может быть:

- *единым / множественным*
- *объективной локацией* (современной или исторической) / *предполагаемой локацией* (атмосфера создается благодаря небольшому количеству деталей) / *символической локацией* (семантическое пространство, например, зеркально отображающее внутреннее состояние героя)
- *внутреннее пространство* (домашний или офисный интерьер) / *внешнее пространство* (внешний мир)
- *социальным, политическим, культурным, имеющим определенные границы (включенность в него, исключенность, трансгрессия)*

В самом тексте пьесы место и время действия могут быть описаны в сценических ремарках драматурга, а также в речи персонажей. Сценические указания дают объективное описание, в то время как персонажи описывают свое восприятие. На сцене к тому, что заложено в тексте, уже добавляются декорации, занавес, задник, реквизит, освещение, звуковые эффекты и музыка, спецэффекты (дым, 3D проекции).

Вымышленное пространство может быть представлено по-разному на сцене:

- реалистическая репрезентация (декорации и большое количество реквизита);
- нейтральная репрезентация (небольшая визуальная опора);
- символическая репрезентация (реквизит служит не для создания иллюзии реальности, а имеет символическое значение).

Сами *конструкции театра* могут отличаться:

- *театр на открытом воздухе* (амфитеатры в Древней Греции, платформы и подвижные сцены для представления мистерий и мираблей в Средние века, театры эпохи Возрождения);
- *помещения театров* (появились в 17 веке).

Виды сцен. Представление также определяется и тем, на какой сцене оно происходит. На сегодняшний день существует большое разнообразие сценических площадок.

Наиболее популярный вид – *традиционная сцена* (три стены формируют сцену, а зрители наблюдают действие пьесы через невидимую четвертую стену. Первоначально действие происходило на *авансцене*, и только в середине 19 было перенесено за арку авансцены. *Перронная* сцена выдвинута в зрительный зал.

В некоторых театрах сцена представляет собой *арену*, окруженную зрителями со всех сторон.

Современные театры используют сценические пространства различной модификации в зависимости от замысла постановщика: например, *black box* (аудитория размещается на полу, сцена четко не обозначена), *promenade* (зрители могут перемещаться и оценивать представление с разных точек), *studio* (зрители размещаются по трем или четырем сторонам сцены в прямоугольной комнате).

Сценическое пространство может вписываться в физическое пространство, например, на природе.

Дистанция между актерами и зрителями также может варьироваться.

Таким образом, конструкция театра претерпела большие трансформации со времен амфитеатров Древней Греции, где дистанция между зрителями, сидевшими полукругом у сцены, была большой, а декорации вообще отсутствовали.

Задание. Сравните современный театр с английским театром елизаветинской эпохи (информация о нем представлена ниже). Обратите внимание на то, что шекспировский театр принадлежал к вербальной (и аудиальной) культуре, а современный театр питается культурой визуальной.

Елизаветинский театр. Первые здания театров (playhouses) появились в Англии в 1570-е. Актеры той эпохи привыкли играть на разных сценах (и в домах знати, и в таунхоллах, и в гостиницах и тавернах, и в театрах). Здания театров были круглой или восьмиугольной формы, с тремя галереями, выходящими на дворик под открытым небом. Сцена располагалась во дворике и выдавалась вперед в зрительный зал. Над ней была вторая сцена и крыша; по обе стороны располагались двери, через которые входили и выходили актеры. Не было ни занавеса, ни декораций, только скудный реквизит. Зрители должны были воображать описываемое актерами, поэтому их речи были полны красочных выражений. Актеры играли прямо перед зрителями, которые располагались по три стороны сцены на разных уровнях. Представления проходили днем.

Драматическое время. Литературовед и теоретик драмы Ясек Мыдла отмечает, что «драматург работает под особым темпоральным давлением», поскольку «существует, по меньшей мере, три временных системы, которые нужно скоординировать: система времени повествуемой истории, система времени самого представления и система временного восприятия». Ученый

утверждает: «Драматическое время – это взаимодействие миметического и концептуального компонентов драмы. На сцене рассказ и показ соотносятся друг с другом, или драматург соотносит их с целью экономии времени живого представления. Успешный драматург обладает способностью сделать это конструктивно, создавая выдержанный в едином ключе художественный эффект».

Относительно короткое время представления заставляет драматурга представлять время в драматическом тексте в концентрированном виде.

Теоретик Зейр Элам выделяет четыре "временных уровня":

- дискурсивное время («сейчас» в литературном тексте);
- сюжетное время (порядок, в котором события показаны или описаны на сцене);
- хронологическое время (действительный порядок, в котором разворачивались события пьесы);
- историческое время (описываемая эпоха).

Время в драматическом тексте может быть выстроено *линейно, циклично, в обратном порядке*.

Существуют два *модуса* в представлении времени на театральной сцене:

- **визуальная презентация** (предметы, движения, действия);
- **вербальная презентация** (отсылка к часам и календарю, оригинальные поэтические образы, яркие тропы, эмблемы, символы, концептуализация времени, которое эксплицируется в пословицах и поговорках, цитатах, фразеологических единицах).

Время самого сценического представления может отличаться от времени литературного произведения (длительности вымышленных событий в драме).

Задание. Прокомментируйте, как обозначена вербально и невербально временная отнесенность событий в отрывке из «Гамлета» Шекспира. Обратите внимание, что во времена Шекспира спектакль играли при дневном свете. Что создает ощущение темноты (подсказка: ссылки на время, окрики часовых, движения)?

«A gun platform on the battlements of Elsinor Castle

Enter BARNARDO and FRANCISCO, two sentinels

BARNARDO Who's there?

FRANCISCO Nay answer me. Stand and unfold yourself.

BARNARDO Long live the king!

FRANCISCO Barnardo?

BARNARDO He.

FRANCISCO You come most carefully upon your hour.

BARNARDO 'Tis now struck twelve, get thee to bed Francisco.

FRANCISCO For this relief much thanks, 'tis bitter cold

And I am sick at heart».

Задание. Прочтите и посмотрите спектакль по современной пьесе. Как обозначено место действия? Какие детали даны в сценических указаниях? В речи персонажей? Какие детали введены режиссером и сценографом? Охарактеризуйте пьесу в отношении темпоральных характеристик.

Задание. Сделайте набросок сцены и декораций любой знакомой вам пьесы. Опишите детали. Как бы вы организовали освещение? декорации? реквизит? музыкальное или звуко-шумовое оформление?

Задание. Нарисуйте эскиз сценографии для пьесы Бекетта *Endgame* (1958):

«Bare interior.

Grey light.

Left and right back, high up, two small windows, curtains drawn.

Front right, a door. Hanging near door, its face to wall, a picture.

Front left, touching each other, covered with an old sheet, two ashbins.

Centre, in an armchair on castors, covered with an old sheet, HAMM.

Motionless by the door, his eyes fixed on HAMM, CLOV. Very red face.

Brief tableau.

[CLOV goes and stands under window left. Stiff, staggering walk. he looks up at window left. He turns and looks at window right. He goes and stands under window right. He looks up at window right. He turns and looks at window left. He goes out, comes back immediately with a small step-ladder, carries it over and sets it down under window left, gets up on it, draws back curtain. He gets down, takes six steps (for example) towards window right, goes back for ladder, carries it over[...]

CLOV: [Fixed gaze, tonelessly.] Finished, its finished, nearly finished, it must be nearly finished.[...] I can't be punished any more. [Pause.] I'll go to my kitchen, ten feet by ten feet, by ten feet, and wait for him to whistle me. (Pause.) Nice dimensions, nice proportions. I'll lean on the table, and look on the wall, and wait [...]»

1. *Напоминает ли изображение тюремную камеру?*
2. *Что символизирует тот факт, что все закрыто тканью?*
3. *Как движется персонаж по сцене? Какова манера его речи?*

4. Как соотносятся пространства на сцене и за сценой?

4.8. Тема и идея драматического произведения

Тематическое содержание драматического текста раскрывается по мере развития действия. **Тема** – это предмет художественного изображения, сфера реальности (явление, присущее жизни человека и социума или природе). Тема может обладать актуальностью, социальной значимостью.

Понимание **ключевой тематики драмы** подразумевает поиски заложенного смысла через анализ изображаемых конфликтов, структуры пьесы, системы персонажей и языка произведения (образности, символов, тональности).

Тема формулируется номинативным словосочетанием (например, социальная несправедливость; абсурдность человеческого существования и т.п.). Необходимо помнить, что часто смысл пьесы (**идея**) не лежит на поверхности. **Идея** – объединяющая концепция произведения, придающая ему цельность. Идея формулируется цельным высказыванием в форме предложения. Для понимания идеи необходимо:

- **рассмотреть** – что говорится;
- **оценить** – как говорится (специфика стиля и структуры, выбор лексики, синтаксиса и тропов, особенности раскрытия идеи);
- **объяснить** – что формирует цельность драматического произведения.

Безусловно, мы также рассматриваем какие поднимаются проблемы (социальные, политические, этические, эстетические, философские) и решены они автором или нет. В этой связи принимаются во внимание идеологические и ценностные установки драматурга. Для понимания любого произведения необходимо знание культурных кодов. **Идеи** обычно абстрактны, и их нелегко сформулировать. Они представляют собой обобщенную мысль, заложенную в основу литературного произведения, авторское отношение к изображаемой теме. Только в немногих случаях идея может быть сформулирована самим

драматургом (и вложена в уста одного из персонажей). *Авторская идея* представляет субъективное авторское суждение; *объективная идея* может быть шире и глубже авторских умозаключений. Любой драматический текст соотнесен с нашей жизнью и нашими ценностями, однако смысл его имплицитен: драматург редко заявляет прямо о том, что хочет сказать представленной историей. Все вышеперечисленные элементы драмы ведут к реализации авторского замысла. Затем произведение интерпретируется театральной постановкой.

Задание. *Групповое обсуждение известной пьесы. Какова тематика произведения? В данной пьесе поднимаются всеобщие (вечные) или частные проблемы? Отражает ли пьеса определенные религиозные верования или политические взгляды? Какой конфликт очевиден? Какова основная идея, заложенная в тексте? Проблемы только ставятся или решаются? Как язык пьесы способствует ее восприятию? Помогает ли название произведение понять его тему и содержание?*

5. ЯЗЫК ДРАМЫ

Понятие *авторского стиля* относится как к оригинальной тематике и образности, так и выбору художником лингвостилистических средств и приемов.

Выбор языковых средств. Вспомним меткую фразу М. Риффатера о том, что язык выражает, а стиль делает акцент («*language expresses and style stresses*»). **Эмотивный язык** воздействует на эмоции зрителей, это часть выразительности наряду с логической эмфазой. Драматурги могут использовать весь стилевой спектр языка в зависимости от преследуемых ими целей:

- 1) **стандартный литературный вариант** (формальный и неформальный). Формальный язык характерен для лекций и серьезных докладов, ученых диспутов и юридических документов; **неформальный язык** используется в каждодневном бытовом общении (его еще называют **разговорным**), для него

характерен непринужденный тон, простая лексика, сокращения и эллиптические конструкции.

2) **Нестандартный вариант** – язык, нарушающий установленные правила грамматики и словоупотребления.

Когда мы говорим о **выборе лексики**, то обращаем внимание на фразеологизмы, сленг, жаргон, диалектизмы, эвфемизмы, клише и т.д.. **Фразеологизм** – это словосочетание (или предложение, например, пословица), значение которого шире значения входящих в него слов: *Ахиллесова пята, дело мастера боится*. **Эвфемизмы** – смягченные выражения, которые заменяют более грубые: *уйти к праотцам* (вместо – умереть), *специалист по клинингу* (вместо – уборщица). **Клише** – образные выражения, потерявшие свою экспрессивность в силу частого использования: *печально, но факт; хорош как картинка*. **Сленг** – неформальный язык, созданный отдельной группой людей (например, молодежный сленг). Сленг быстро выходит из употребления (в редких случаях входит в литературный язык). Так выражение *cool cat* было популярным в Британии в середине 20 века и полностью вышло из употребления, а слово *rap*, напротив, прочно вошло в каждодневное употребление. Сленг довольно часто используется в современных пьесах. **Жаргон** – это специализированный, технический язык, использующийся профессионалами в определенной области. Например, медиками используется слово *carrier* (переносчик болезни), а музыканты *beat* (регулярный ритм). Компьютерщики часто используют *mainframe, access, printout*. **Диалект** – языковой вариант региона или социальной группы (имеет специфическую лексику и грамматику, а также произношение). Драматурги могут очень эффективно использовать диалект для создания ярких персонажей (вспомним героиню «Пигмалиона» Б.Шоу и ее отца, а также то, как оживляет язык пьесы использование кокни).

Структура предложения также значима для создания неповторимого языка пьесы. От длины предложений может зависеть общее впечатление напряженности или динамичности действия.

Драматическое произведение всегда создает определенные образы, картины вымышленной реальности, которые мы рисуем, читая пьесу или посещая театральную постановку. Существуют **физические образы** (представленные на сцене) и **словесные образы** (вербальное выражение сенсорного и эмоционального опыта). Вербально образность реализуется за счет **стилистических приемов и экспрессивной лексики**.

Задание. Рассмотрите отрывок из понравившейся пьесы. Насыщен ли он стилистическими приемами? Есть ли среди них повторяющиеся? Имеют ли некоторые предметы или действия символический смысл? Как вы охарактеризуете речь персонажей? Насколько часто язык коннотативен? Какие чувства вызывает звучание речи, тон, акцентуация? Определите используемые стилистические приемы. За счет каких лингвостилистических средств достигается эмоциональный эффект?

Ознакомьтесь с кратким определением экспрессивных средств и стилистических приемов и их функциями.

Аллегория – расширенная метафора, пронизывающая весь текст; предметы, персонажи и их действия соотносятся со смыслами за пределами текста. Аллегии часто используются с целью извлечения морального урока (как в моралите).

Аллитерация – это повторение начальных согласных звуков в нескольких словах, следующих друг за другом. Аллитерация способствует выделению в речи определенной фразы, делает ее запоминающейся, создает мелодию и ритм, а также звуковой образ.

Аллюзия – это ссылка на факт, персоналию или литературное произведение, знакомое читателю. Аллюзии используются для характеристики действующих лиц или событий по аналогии, для вовлечения культурного багажа читателя.

Анадипложис – повторение окончания высказывания в начале следующего высказывания. Прием используется для привлечения внимания к ключевому слову, часто он придает ритм речи.

Анафора – повторение начальных элементов в череде предложений для привлечения внимания и создания ритма.

Антиклимакс – создает эффект обманутого ожидания: при перечислении вначале идут слова с более сильным значением, а в конце используется слово с неожиданно более слабым значением. Прием часто используется в юмористических или сатирических репликах.

Антитеза состоит в столкновении двух противоположностей. Прием позволяет сопоставить две идеи, двух персонажей и их черты, демонстрируя отличия.

Антономазия – использование имени нарицательного вместо собственного и наоборот. Это обычно создает юмористический эффект и может служить для характеристики персонажа.

Апозиопезис – намеренное прерывание фразы, высказывания. В речи действующих лиц может использоваться для передачи эмоционального состояния говорящего, его неуверенности, нежелания продолжать разговор или желания намекнуть на что-либо, не называя.

Ассонанс – повторение ударных гласных в двух и более стоящих рядом словах, способствующее обогащению звучания и позволяющее заменить конечную рифму.

Асиндетон – бессоюзие, намеренное опущение союзов, придающее динамичность и ритмичность тексту.

Гиппалаг – метонимический эпитет (например, печальный стул).

Гипербола – преувеличение качества или количества, которое служит для придания экспрессивности или создания юмористического эффекта.

Графон – это намеренное нарушение орфографии, отражающее аутентичное произношение. Графон помогает на письме отразить речь персонажа – его принадлежность к определенному региону, социальному слою, индивидуальные особенности (состояние опьянения, простуды, природное заикание, пришепётывание и т.п.).

Зевгма – сочетание семантически разнородных и несочетаемых слов или фраз. Прием производит юмористический эффект, выявляя особенности значений слов.

Игра слов – игра, основанная на полисемии или омонимии, взаимодействии известных значений слова или одинаково звучащих слов. Игра слов производит юмористический эффект, выявляет контраст между двумя значениями.

Инверсия состоит в нарушении порядка слов с целью большей эмфазы.

Ирония – использование слова в значении, которое противоположно словарному. Ирония усиливает оценочность высказывания, производит юмористический эффект, может выражать раздражение, сожаление,

Климакс (градация) – построение высказывания, в котором каждое последующее слово более значимо и сильнее, чем предыдущее. Благодаря этому приему происходит интенсификация высказывания.

Мейозис – ослабление, снижение реальной характеристики объекта (в противоположность гиперболе). Использование приема позволяет завуалировать реальные качества объекта, изобразить скромность говорящего и т.д.

Метафора – перенесение значения, основанное на подобии, сходстве двух объектов. Метафоры создают запоминающийся образ, характеризуют людей и предметы, придают характеристике эмотивность и экспрессивность.

Метонимия – перенос значения, основанный на смежности объектов или явлений, сосуществующих в реальности. Метонимия создает образность, придает экспрессию и силу высказыванию.

Обособление – прием, когда второстепенная часть предложения отделяется (запятыми или тире) и приобретает независимость и большую значимость.

Ономатопея – имитация описываемых звуков, производимых людьми, животными, вещами, природными явлениями. Ономатопея создает акустическую картину реальности.

Оксюморон – словосочетание двух слов, чьи значения противоречат друг другу. Это придает новые оттенки значения, усиливает эмотивность, демонстрирует авторское индивидуальное восприятие.

Парадокс – утверждение, которое представляется противоречащим здравому смыслу, но все-таки содержит крупицу правды. Парадокс создает эффект обманутого ожидания, а также юмористический или сатирический эффект.

Параллелизм – повторение одинаковых синтаксических структур в последовательно звучащих фразах или предложениях. Это придает ритм высказыванию.

Парантеза – пояснительное слово или фраза, которое прерывает синтаксическую конструкцию высказывания (выделяется тире). Парантеза служит выделению определенной фразы и создает второй план повествования.

Перечисление – повторение гомогенных синтаксических единиц, которое используется в описаниях ряда предметов.

Перифраз – прием замены наименования объекта его описанием. Перифраз выделяет и интенсифицирует основные черты определенного объекта, позволяет достичь эффекта манерности речи или избежать монотонности.

Персонификация – вид метафоры, представление неодушевленных предметов или абстрактных идей как живых существ. Прием способствует образной характеристике описываемых предметов или явлений, придает экспрессивность высказыванию.

Повтор – использование одного и того же элемента несколько раз в предложении. Прием может показать длительность процесса, привлечь внимание к ключевой идее, создать ритм высказывания.

Полисиндетон – многосоюзие, намеренное повторение союзов перед каждым компонентом перечисления. Прием создает четкий ритм, усиливает идею важности каждого элемента, иногда указывает на одновременность действий или связь перечисляемых предметов.

Риторический вопрос – вопрос, задаваемый не для получения информации, а для привлечения внимания к очевидному ответу.

Синекдоха – вид метонимии, использование наименования части для обозначения целого и наоборот. Синекдоха указывает на существенное качество.

Синтаксическая тавтология – использование удвоенного подлежащего (имени существительного и соответствующего местоимения, например). Прием или способствует усилению высказывания или отражает разговорную речь необразованных людей.

Символ – использование слова как символа, а не в обычном референтном значении. Некоторые символы имеют традиционные ассоциации (флаг как знамя и как страна, весна как время года и время пробуждения сил, молодой возраст, и т.п.). Писатели могут использовать авторские символы.

Синестезия – описание сенсорного опыта как будто он ощущается другими органами чувств (например, кричащие краски, кровавый стон и т.п.).

Сравнение – образное сопоставление двух объектов, принадлежащих разным классам. Сравнение позволяет охарактеризовать предмет или явление, создать образ, выявить неожиданные общие черты двух разных объектов.

Хиазм – вид обратного параллелизма (порядок слов в первой фразе повторяется в обратном порядке во второй). Хиазм используется для эмпазы, с целью нарушить монотонность речи.

Эвфемизм – слово со смягченным значением, заменяющее другое, более сильное или грубое. Такая замена позволяет избежать дискриминации, смягчить неприятное сообщение.

Эллипсис означает опущение части предложения. Использование эллипсиса позволяет воспроизвести живую речь персонажа, ее динамизм и эмоциональное напряжение.

Эпитет – слово или выражение, дающие экспрессивную характеристику описываемому объекту, выражая чувства и отношение говорящего.

Эпифора – повторение одних и тех же слов в конце двух и более следующих друг за другом предложений. Этот прием привлекает внимания к фразе и придает ритм высказыванию.

Задание. Прокомментируйте языковую игру в пьесе Шекспира «Укрощение строптивой» (*The Taming of the Shrew* (1592)). Каков сюжет пьесы? Где происходит действие? Игра слов – стилистический прием, построенный на омонимии или полисемии с целью произвести юмористический эффект

Extract one.

«**KATHARINA enters**

PETRUCHIO: Good morrow, Kate - for that's your name, I hear.

KATHARINA: Well have you heard, but something hard of hearing; They call me Katharine that do yalk of me.

PETRUCHIO: You lie, in faith, for you are called plain Kate,

And bonny Kate, and sometimes Kate the curst:

But Kate, the prettiest Kate in Christendom,

Kate of Kate Hall, my super-dainty Kate,

For daintiest are all cates, and therefore, Kate,

Take this of me, Kate of my consolation -

Hearing thy mildness praised in every town,

Thy virtues spoke of, and thy beauty sounded,

Yet not so deeply as to thee belongs,

Myself am moved to woo thee for my wife.

KATHARINA: Moved! in good time! let him that moved you hither,

Remove you hence...»

Extract two.

«**PETRUCHIO:** Nay, come, Kate, you must not look so sour.

KATHARINA: It is my fashion, when I see a crab.

PETRUCHIO: Why, here's no crab, and therefore look not sour.

KATHARINA: There is, there is.

PETRUCHIO: Then show it me.

KATHARINA: Had I a glass, I would.

PETRUCHIO: What you mean my face?

KATHARINA: Well aimed of such a young one. [*she struggles*]

PETRUCHIO: Now, by S. George, I am too young for you.

KATHARINA: Yet you are withered. [*touches his forehead*]

PETRUCHIO [*kisses her hand*]: 'Tis with cares.

KATHARINA [*she slips from him*]: I care not!

PETRUCHIO: Nay, hear you, Kate. In sooth, you scape not so. [*he catches her once more*]

KATHARINA: I chafe you, if I tarry. Let me go! [*she struggles again, biting and scratching as he speaks*]

PETRUCHIO: No, not a whit - I find you passing gentle:

'Twas told me you were rough and coy and sullen,
And now I find report a very liar;
For thou art pleasant, gamesome, passing courteous,
But slow in speech; yet sweet as spring-time flowers.
Thou canst not frown, thou canst not look askance,
not bite the lip, as angry wenches will,
Nor hast thou pleasure to be cross in talk;
But thou with mildness entertain'st thy wooers,
With gentle conference, soft and affable... [*he releases her*]
Why does the world report that Kate doth limp?
O sland'rous world! Kate like the hazel-twigg
Is straight and slender, and as brown in hue
As hazel-nuts and sweeter than the kernels...
O, let me thee walk: thou dost not halt.

KATHARINA: Go, fool, and whom thou keep'st command».

6. МУЗЫКА В ДРАМЕ

Эстетическое восприятие театрального действия многоаспектно. И музыка может играть немаловажную роль. Вс. Мейерхольд говорил, что музыка обнажает сокровенные мысли и чувства нашей души; одновременно «музыка – лучший организатор времени в спектакле». По его мнению, «музыка, живопись и театр неразрывно связаны между собой. Законы музыки и законы живописи переходят в театр через воображение режиссера».

Поэзия и музыка оказывают наибольшее эмоциональное влияние на человека.

Древнегреческая драма сочетала действие, декламацию, стихи и музыку, которая служила фоном и не была вплетена в текст. В средневековых мистериях музыка не играла почти никакой роли. Иногда в представлениях эпохи Ренессанса вставлялись музыкальные отрывки (песни), но в небольшой мере. Доминирование музыки началось только с возникновением «новой драмы».

То, в какой мере музыка представлена в театре, зависит от жанра произведения. В опере музыка преобладает, в водевиле и мюзикле она связывает эпизоды.

Что касается драмы непосредственно, то в тексте могут быть аллюзии на музыкальные произведения, а также указаны отрывки, которые должны звучать во время действия. Так, драматург Том Стоппард указывал на необходимость присутствия на сцене симфонического оркестра в пьесе *Every Good Boy Deserves Favour*. Иногда режиссеры самостоятельно принимают решение о музыкальном сопровождении пьесы.

Функции музыки в драме:

- музыка возносит наше сознание, поднимает пьесу над натуралистическим уровнем ее презентации;

- музыка вызывает определенные эмоции на подсознательном уровне, усиливает впечатление от увиденного (например, романтическая музыка настраивает на лирический лад, агрессивно звучащие мотивы создают ощущение тревоги, боли, ярости);
- музыка отражает настроение, внутреннюю борьбу или переживания персонажа;
- исполнение музыкального произведения может быть вплетено в сюжет;
- музыка может создавать определенный мотив (и звучать несколько раз на протяжении пьесы) или контрапункт.

7. ДРАМА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

В свете теории М. Бахтина, говорящий находится в определенном культурном контексте; и любой текст соотнесен с обществом, культурой и идеологией. Любое произведение литературы – часть общего социально-культурного опыта, что придает ему значимость. Литературное произведение не может быть вневременным, оно связано с исторической ситуацией, организацией общества, с гендерной, классовой, этнической принадлежностью автора. Таким образом, изучение текстов предполагает знание *контекста* (социального, культурного и интертекстуального), в который этот текст вписан.

Любое произведение (в том числе и драматическое) дает нам представление о культурных ценностях и об эпохе его написания. Для осознания социально-культурного и исторического контекста кроме знаний энциклопедического характера необходимо обратить внимания на сам текст, а именно:

- *символы*;
- *реалии*;

- *условности;*
- *стереотипы;*
- *стиль изложения;*
- *лежащие в основе ценности, верования, представления.*

Понимание текста – это понимание взаимоотношения «Текст – Автор – Время».

Задание. Рассмотрите пьесу, созданную в прошлые века. Прокомментируйте социальные и культурные проблемы, поднимаемые драматургом. Что вы знаете об авторе, его профессии, происхождении, политических или религиозных взглядах? Кому адресовано произведение? С какой целью оно написано? Что привело к его созданию? Что вы знаете о первой публикации или постановке текста? Какова историческая и культурная дистанция, отделяющая вас от текста? Каковы основные исторические события, относящиеся к времени написания пьесы? Как эпоха повлияла на произведение? Насколько ваше культурное видение мира, опыт отличается от того, что представляет автор? Что вам необходимо для лучшего понимания текста?

Задание. Рассмотрите отрывок из пьесы Кристофера Марло «Тамерлан» (*Tamburlaine the Great, 1587-1588*). Ответьте на вопросы.

«I hold the Fates bound fast in iron chains,
And with my hand turn Fortune's wheel about,
And soone shall the sun fall from his sphere
Than Tamburlaine be slain or overcome».

Рассмотрите отрывок:

«Our souls, whose faculties can comprehend
The wondrous Architecture of the world,

And measure every wand'ring planet's course,
Still climbing after knowledge infinite,
And always moving as the restless Spheres,
Wills us to wear ourselves and never rest...»

1. *Что типично ренессансного чувствуется в отрывке?*
2. *На какие научные гипотезы того времени есть ссылки?*
3. *Это отрывок только декламационный или может сопровождаться сценическим действием?*

Задание. *Рассмотрите монолог Фауста из трагедии К.Марло. Ответьте на вопросы.*

«Fau. How am I glutted with conceit of this!

Shall I make spirits fetch me what I please,
Resolve me of all ambiguities,
Perform what I desperate enterprise will?
I'll have them fly to India for gold,
Ransack the ocean for orient pearl,
And search all corners of the new-found world
For pleasant fruits and princely delicates;
I'll have them read me strange philosophy
And tell the secrets of all foreign kings;
I'll have them wall all Germany with brass
And make swift Rhine circle fair Wittenberg;
I'll have them fill the public schools with silk

Wherewith the students shall be bravely clad;
I'll levy soldiers with the coin they bring
And chase the Prince of Parma from our land
And reign sole king of all our provinces;
Yea, stranger engines for the brunt of war
Than was the fiery keel at Antwerp's bridge
I'll make my servile spirits to invent.»

1. Марло ссылается на планы монаха Бэкона (Friar Bacon) «to wall England with brass». Найдите еще исторические аллюзии.
2. Соответствует ли дух монолога елизаветинской эпохе?
3. Какие качества делают Фауста человеком Возрождения?
4. Как, по вашему мнению, относилась публика к герою пьесы?

Задание. Обратите внимание на заключительный монолог Фауста из вышеназванной пьесы К. Марло.

«Ah, Faustus,
Now hast thou but one bare hour to live,
And then thou must be damn'd perpetually.
Stand still, you ever moving spheres of heaven,
That time may cease, and midnight never come;
Fair nature's eye, rise, rise again, and make
Perpetual day; or let this hour be but
A year, a month, a week, a natural day,

That Faustus may repent and save his soul.

O lente lente currite noctis equi!

The stars move still, time runs, the clock will strike,

The devil will come, and Faustus must be damn'd.

O, I'll leap up to my God! Who pulls me down?

See, see where Christ's blood streams in firmament!

One drop would save my soul, half a drop. Ah, my Christ! –

Rend not my heart for naming of my Christ;

Yet will I call on him. O, spare me, Lucifer! –

Where is it now? 'Tis gone: and see where God

Stretcheth out his arm and beds his ireful brows.

Mountains and hills, come, come, and fall on me,

And hide me from the heavy wrath of God!

No, no:

Then will I headlong run into the earth.

Earth, gape! O, no, it will not harbor me.

You stars that reign'd at my nativity,

Whose influence hath allotted death and hell,

Now draw up Faustus like a foggy mist

Into the entrails of yon laboring cloud,

That, when you vomit forth into the air,

My limbs may issue from your smoky mouths,
So that my soul may but ascend to heaven. *The watch strikes.*
Ah, half the hour is pass'd: 'twill all be pass'd anon.
O God,
If thou wilt not have mercy on my soul,
Yet for Christ's sake, whose blood hath ransom'd me,
Impose some end to my incessant pain;
Let Faustus live in hell a thousand years,
A hundred thousand, and at last be sav'd.
O, no end is limited to damned souls.
Why wert thou not a creature wanting soul?
Or why is this immortal that thou hast?
Ah, Pythagoras' *metempsychosis*, were that true,
This soul should fly from me and I be chang'd
Unto some brutish beast: all beasts are happy,
For when they die
Their souls are soon dissolv'd in elements;
But mine must live still to be plagu'd in hell.
Curs'd be the parents that engender'd me!
No, Faustus, curse thyself, curse Lucifer
That hath depriv'd thee of the joys of heaven.

The clock striketh twelve.

O, it strikes, it strikes! Now, body, turn to air,

Or Lucifer will bear thee quick to hell!

Thunder and lightning.

O soul, be chang'd into little water drops,

And fall into the ocean, ne'er be found.

Enter Devils.

My God, my God! Look not so fierce on me!

Adders and serpents, let me breathe a while!

Ugly hell, gape not! Come not, Lucifer;

I'll burn my books! – Ah, Mephostophilis!”

1. *Перескажите развитие основной мысли героя.*
2. *Марло цитирует стихотворение Овидия, в котором лирический герой хочет продлить ночь с возлюбленной. Какой оттенок аллюзия придает его словам?*
3. *Почему герой не верит в спасительную жертву Христа?*
4. *Рассмотрите отрывок из Откровения vi.16: “And said to the mountains and rocks, Fall on us, and hide us from the face of him that sitteth on the throne, and from the wrath of the Lamb”. Соотнесите с настроением героя.*
5. *В фразе “You stars...” предполагается, что звезды источают эфир, влияя на судьбы людей. Как звезды могут помочь Фаусту?*
6. *Прокомментируйте аллюзию к Пифагору из Самоса (6th с. до н.э.), которому приписывается авторство идеи о переселении душ.*
7. *Что провозглашает Фауст в монологе?*

8. РАЗВИТИЕ ДРАМАТУРГИИ В 20-21 ВЕКАХ

Развитие новой драматургии в начале 20 века напрямую связано с экспериментальным литературным течением, нарушающим устоявшиеся каноны и получившим название «*модернизм*». Модернизм пытается отойти от традиционной литературы, вводя новые формы и идеи. На модернистскую литературу немалое влияния оказали ученые той эпохи – Зигмунд Фрейд, Карл Юнг, Чарльз Дарвин, Фридрих Ницше, Генри Бергсон. Испанский критик и философ Хосе Ортега-и-Гассет (1883-1955) боялся, что это может привести к хаосу и дегуманизации, поскольку отмечает «все слишком человеческие элементы, которые доминировали в романтической и натуралистической литературной продукции». Но модернисты не отворачивались от человека; они лишь обращались к человеческому сознанию вместо рассмотрения общественных проблем. Модернистские работы характеризует нелинейность повествования, склонность к мифологизации и экспрессионизму, фрагментарность структуры.

Модернистский театр не соответствовал привычным ожиданиям, отошел от некоторых театральных практик 19 века, предлагая новые способы осмысления реальности. Модернистская драма часто была полна аллюзий на литературу прошлого (с пародийным эффектом) и отличалась интеллектуальной сложностью.

В 1930-1940е годы в Париже зарождается *театр абсурда*, представленный работами С. Беккетта, Э. Ионеско и др. Театр абсурда характеризует гротеск, цикличность изображаемых событий, чувство отчужденности и глубокого пессимизма. Абсурдистские драмы пародируют логику традиционного мышления. После Первой мировой войны наступило разочарование в жизни, ощущение ее бессмысленности. Так Ионеско заявлял о своем желании напомнить зрителям, что и они станут трупами.

Экзистенциализм придерживается точки зрения, что страдающему человеку необходимо самому найти смысл в хаосе жизни, поэтому наиболее

популярные темы экзистенциалистской драмы: абсурдность существования, одиночество, страх и неизбежность смерти, поиски смысла жизни.

Если говорить о *постмодернизме*, то среди его доминирующих черт можно выделить потерю ориентиров, двусмысленность, фрагментарность, субъективность, иронию, игру со стилем и языковую игру. Постмодернисты настаивают на множественности возможных точек зрения на что-либо. Нет единого определения термина «постмодернизм»: это и художественные практики, и культурная эпоха и философия. Умберто Эко считает, что постмодернизм нельзя выделить хронологически, как течение, сменившее предыдущие. Для него это – способ презентации литературного материала. Джим Хантер видит постмодернизм свободно парящим в интеллектуальном пространстве, отбросив все прошлые обоснования сути вещей (как физику Ньютона, так и религию, историю, социологию и психоанализ), усомнившись в теориях и самом языке.

Итак, постмодернизм скептичен по отношению к концептам «Истина», «Ценность», «Ответственность». Лесли Фидлер считает: «Постмодернизм можно рассматривать как резкий разрыв с модернизмом; разрушение модернистской иерархии эстетической ценности и создание новой, гибридной литературной формы, которая опрокидывает любую систему ценностей, строящуюся на отличии Искусства и Попсы». Джеральд Графт называет постмодернизм регрессивным, анти-интеллектуальным и гедонистическим. Джон Барт делает упор на метафикциональность и ироничность постмодернизма. Согласно Ричарду Палмеру, «постмодернизм настаивал на фрагментарности и скептицизме относительно исторической правды, поскольку он исследует новые модальности сознания, фрагментарного времени и множественности точек зрения на пространства». Ихаб Хассан, считающийся экспертом в теории постмодернизма, заявляет: «Постмодернизм был импульсом отрицания и срывания масок, прославлением молчания и инаковости, которые присутствуют всегда, но подавляются в западной культуре. Постмодернизм – импульс к децентрализации, к созданию

онтологического и эпистемологического сомнения, когда мы принимаем и готовы сродниться с хаосом».

Драматург Том Стоппард, например, так характеризует свои пьесы: «There is very often *no* single, clear statement in my plays. What there is, is a series of conflicting statements made conflicting characters, and they tend to play out a sort of infinite leapfrog».

Для постмодернизма характерна метафикциональность, которая, согласно Патрисии Во, делает акцент на статус текста как художественного произведения, порождая размышления о фикциональности и текстуальности, что типично для саморефлексивной и интертекстуальной литературы. Произведения литературы созданы (по П. Во) из предшествующих произведений, которые инкорпорируются, трансформируются и которым бросается вызов.

Драматический текст существует среди других текстов, в отношениях с ними. Драма ищет свои пределы и преодолевает их.

Важным этапом в развитии драматургии становится появление в середине 90-х годов XX века направления *in-yer-face theatre (meamp, бьющий в лицо)*. Этот термин, который был введен британским критиком Алексом Сьерзом (*Aleks Sierz*), является одновременно и названием книги «In-Yer-Face theatre», опубликованной в 2001 году в Лондоне. Автор использует данное понятие для описания работ молодых драматургов, пьесы которых построены на чрезмерно вульгарном, шокирующем и конфронтационном материале.

Пьесы данного направления отличаются преднамеренной непримиримостью и яркой приверженностью к крайностям. Они строятся на провокационных сюжетах со сценами насилия, тем самым нарушая привычные табу. Новое поколение ирландских и британских драматургов стремится показать негативные аспекты жизни как можно более реалистично. Откровенное насилие в пьесах оправданно непосредственным укладом жизни общества в 90-х. Как правило, почти все пьесы, причисляемые к данному течению, были написаны для ряда так называемых «эмпирических театров»,

желающих использовать шокирующие методы воздействия на зрителей. Представители «In-Yer-Face theatre» считали, что в литературе и театре не может быть неудобных, неприятных героев или проблем

Драмы представителей «In-Yer-Face theatre» были написаны в разных стилях и техниках, одна из которых – вербатим (*verbatim*). Данная техника зародилась в Англии, в середине 1990-х годов на волне современной экспериментальной англоязычной драматургии. Для каждого нового спектакля в технике вербатим материалом служит интервью с представителями определённой социальной группы. После этого расшифровка интервью составляет сюжет и диалоги документальной пьесы (вербатима).

ПРАКТИКУМ

Комплексный анализ пьесы Дэвида Хейра «Всякое бывает».

Вводное обсуждение.

1. *Что вам известно о современном британском драматурге Дэвиде Хейре?*
2. *Для обсуждения пьесы ознакомьтесь с картой Ближнего Востока (и Азии в целом).*
3. *Кратко изложите информацию о войне во Вьетнаме, войне в Афганистане, политике холодной войны, правлении Саддама Хусейна в Ираке, о войнах в Персидском заливе, палестино-израильском конфликте, террористических атаках 11 сентября 2001 года, Аль-Каиде, правлении Буша, политике Тони Блэра, роли ООН во времена кризиса в Персидском заливе.*
4. *Название пьесы является цитатой. Чьи эти слова и в каком контексте сказаны?*
5. *Поясните эпиграфы. На какую мысль они наводят?*
6. *Изучите список действующих лиц. Большинство имен – фамилии реально существовавших/существующих личностей. Кем они были во времена иракского кризиса?*

Акт 1. Сцены 1-3.

1. Актер во Введении говорит о Реальном и Неизбежном. Как вы понимаете его слова и согласны ли с ними?
2. Какова реакция Рамсфилда на фото, на которых изображено мародерство и грабеж в Багдаде в апреле 2003 года? Почему Актер выделяет каждое слово и произносит его с остановкой?
3. Актеры приводят отрывочные факты из биографии политиков (Рамсфилда, Пауэлла, Чейни, Райс, Вулфовица, Блэра, Бликса, Буша). Что они нам говорят о личности людей и их поступках на политической арене? Кто такой Йо-йо Ма?
4. Американских политиков называют *doves* или *hawks* в зависимости, выступают ли они за мир или войну. Что имеется в виду, когда Вулфовица называют *velociraptor* (отсылка к фильму «Парк Юрского периода»)?
5. Чьи это слова: «*Politicians start wars; soldiers fight and die in them*»; «*War should be the politics of last resort*»; «*I never met a weapons system I didn't vote for*»; «*My ancestors were property – a fraction of a man*»; «*God wants me to do it*»?
6. Аллюзией на чьи слова является речь Актера: «*These are the actors, these are the men and women who will play parts in the opening drama of the new century*»?
7. Что говорится о религиозности Буша? Что означают слова о его новом рождении?
8. Верите ли вы в божественный замысел, который предопределяет все замыслы человеческие (в приложении к поступкам президента Буша)?
9. Лингвостилистический аспект: 1) переведите слова и выражения *looting, pillage, riot, conquest, deferment, beacon of democracy, to run for President, to take up office, to owe an explanation*; 2) поясните эпитет «*Neandertal elements in the Labour party*».
10. Определите хронотон каждой сцены.

Сцены 4-6.

1. Являемся ли мы «узниками истории»?
2. Может ли демонстрация силы прояснить политику?
3. Почему Буш хочет отмежеваться от политики Клинтона в палестино-израильском конфликте?
4. Какие данные предоставлены ЦРУ?
5. Прокомментируйте собирательный образ Рассерженного Журналиста? Чью точку зрения он выражает? Сцена с Журналистом – прыжок вперед во времени (нападение на Ирак свершилось) по сравнению со сценами, где обсуждается интервенция. Для чего драматург предпринимает этот временной скачек?
6. Каковы две полярные позиции на теракт 11 сентября?
7. Почему Буш обращается к нации с борта самолета?
8. Лингвостилистический аспект: 1) что означают идиомы “to hit the ground running”, “to reap the fruits”; 2) переведите слова и выражения “to ratchet up the conflict”, “insurgency”, “obscene”, “luxury and excess”, в каком контексте они встречаются.
9. Определите хронотоп каждой сцены.

Сцены 7-8.

1. Прокомментируйте молитву Буша. Очевидно, она подчеркивает его религиозность; однако для британского зрителя такое поведение кажется странным. Какова ваша реакция?
2. Как вы охарактеризуете диалог между Бушем и Кондолизой Райс?
3. Каковы политические позиции всех ключевых игроков?
4. Как интерпретируется тема войны и мира? Объясните высказывание о «демонстрационной модели».
5. Зачем исполнять религиозный гимн *Amazing Grace*? Каково значение этого гимна в культуре США?

6. О чем говорит телефонный разговор Буша и Блэра? Как передаются их личностные характеристики в беседе?
7. Было ли важно уничтожение Бен Ладена?
8. Почему было решено атаковать Ирак спустя 72 дня после теракта?
9. Для чего вводится эпизод с обедом?
10. Определите хромотоп каждой сцены.
11. Лингвостилистический аспект: 1) переведите слова и выражения “airborne”, “egregious”, “to thumb one’s nose”, “nemesis”, “a scar on the conscious of the world”; 2) “This is a war. This is a war on terror” – определите стилистический прием; 3) какие стилистические приемы используются для имитации разговорной речи, выражения эмоций говорящих, их характеров? 4) что означает сленговое выражение “pounding sand”? 5) как характеризует Рамсфилда выражение “I could eat a baby through the bars of a crib”?
12. “Amazing Grace” – английский гимн 18 века, который прижился в христианской фольклорной и в афро-американской культурах, а также у евангелистов. Гимн сулит защиту и искупление, милость Божию. Насколько иронично он звучит в контексте обсуждения войны?

Сцены 9-10.

1. Как дружба всей жизни может быть разрушена из-за политики?
2. Прокомментируйте собирательный образ Нового Лейбориста. Какова его политическая позиция относительно войны в Ираке?
3. Каково отношение к речи Буша?
4. Для чего вводится аллюзия на «Властелина колец»?
5. Какова позиция Тони Блэра?
6. Почему так по-разному одеты американская и британская делегации? О чем говорит то, что смерть королевы-матери была проигнорирована?
7. Лингвостилистический аспект: 1) переведите слова и выражения “with hindsight”, “sloppy planning”, “axis of evil”, “Jejune language”, “to be in rough water”, “untenable position”, “going out on a limb”; 2) какие стилистические

приемы использует политик в своей риторике, какова их функция? 3) какой смысл несет эпитет “a plastic, teachable moment”?

Сцены 11-12.

1. Почему Колин Пауэлл недоволен своим положением?
2. В чем заключается концепция обороны для Буша?
3. Важно ли в политике все тщательно планировать?
4. Как вы понимаете выражение «armchair generals»?
5. Прокомментируйте фразу «Let’s throw in a match and see what happens».
6. К чему приведена ссылка на Римскую империю?
7. Из-за чего у Пауэлла и Рамсфилда напряженные отношения?
8. Почему Пауэлл называет США высокомерными?
9. Какую позицию выражает Палестинский Ученый? Какова истинная причина вторжения в Ирак, по ее мнению? Почему выбран женский образ?
10. Лингвостилистический аспект: 1) переведите слова и выражения “repudiate core idea”, “pre-emptive strike”, “deterrence”, “containment”, “to suck out the oxygen of...”, “belligerence”, “lounge lizard”; 2) что подчеркивает тот факт, что Буш называет Кондолизу Райс Конди? 3) поясните цитирование еврейского поэта и ироничность фразы “Well, it’s human now”.

Сцена 13-15.

1. Какую уловку предлагает Чейни относительно ООН?
2. Какую информацию запрашивает Тони Блэр?
3. Почему Пауэлл паникует во время речи Буша?
4. Пауэлл надевает наушники. – Что означает этот жест?
5. Как проходит дипломатический обед в 15 сцене?
6. Лингвостилистический аспект: 1) переведите слова и выражения “harsh penalties”, “to violate”, “to be at odds”, “dog days”, “gridlock”, “uncontested hero”; 2) что означает “We put the monkey on Kofi Annan’s back”? 3) как

стилистически обыгрывается разными персонажами и источниками
готовность к атаке в течении 45 минут?3) какой стилистический прием
представляет фраза “We don’t want the smoking gun to be a mushroom cloud”?

7. Определите хронотон происходящих событий.

Сцена 16-17

1. Как в свете сегодняшнего дня звучит фраза МакКейна “The quality of our greatness will determine the character of our response”?
2. “Bush will hit Iraq in much the same way that a drunk hit a bottle – to satisfy his thirst for power and oil” – прокомментируйте шутку британского члена парламента от лейбористов.
3. Какой стилистический прием заключен во фразе “a mad Texan bent on war”?
4. Как проходят переговоры с представителями ООН?
5. Найдите эпизод, где Бликсу открыто угрожают.
6. Каков ответ Саддама Хусейна?
7. Что показала инспекция в Ираке?
8. Как ведет себя Буш по отношению к Пауэллу?
9. Лингвистический аспект: переведите фразы “He’s blown it”, “We’ve reached a fork in the road”.

Сцена 18-20

1. Что собой представляет персонаж Британец в Нью Йорке? Разделяет ли он настроения американцев?
2. Что имеется в виду под “lethal rhetoric of global wealth and privilege”?
3. Как политики США демонстрируют свое презрение к Европе?
4. Почему презентовать необходимость войны широкой публике доверено Пауэллу?
5. Лингвостилистический аспект: переведите фразу “The infantile psychobabble of popular culture”.

Сцена 20-24

1. Каковы позиции политиков разных стран по вторжению в Ирак?
2. О чем Мать просит Блэра?
3. Что Робин Кук думает о политике премьер-министра?
4. Насколько значимы факты, приводимые Актером?
5. Что собой представляет персонаж Иракский Ссылный? Отличается ли его версия событий от общепринятой в США? Как вы представляете себе постановку этого монолога?
6. Лингвостилистический аспект: 1) определите стилистический прием “BLIX NOT BOMBS”; 2) какие стилистические приемы помогают передать гнев Блэра? 3) с какой целью используется грубое выражение “George W. Bush... shows his balls to the world”?

Общие вопросы

1. Какова роль вторичного текста в пьесе?
2. Какие функции выполняет персонаж Актер? Как он должен быть одет?
3. Можно ли назвать эту драму эпической?
4. Как бы вы определили жанр пьесы?
5. Насколько исторически точна пьеса Хейра?
6. Как часто меняется время и место действия? Чем это обусловлено?
7. Сцены в первой постановке отделялись благодаря освещению и использованию разных частей сцены? Какое бы было ваше решение как режиссера?
8. Как можно продемонстрировать различия в месте действие между Вашингтоном и Лондоном?
9. Какой бы реквизит модно было бы использовать? Должно ли быть много реквизита?
10. Должны ли актеры быть похожи на реальных политиков?

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аль Д.Н. Основы драматургии: учебное пособие / Д.Н. Аль. – 4-е изд. – СПб.: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 2005. – 280 с.
2. Аникст А.А. Трагедия Шекспира "Гамлет". Лит. коммент. : Кн. для учителя / А.А. Аникст. - М. : Просвещение, 1986. – 124 с.
3. Болотян И. О драме в современном театре: verbatim / И. Болотян // Вопросы литературы. – 2004. – №5. – С. 23-42.
4. Дмитриев Л.А. Законы драматургии: Теория и метод творчества / Л.А. Дмитриев. – М.: Диалог-МГУ, 1998. – 302 с.
5. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Учебное пособие / О.В. Журчева. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.
6. Канингем В. Английская литература в конце тысячелетия / В. Канингем // Иностранная литература. – 1995. – № 10. – С. 227-238
7. Катышева Д. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. - СПб.: СПбГУП, 2001. - 208 с.
8. Кириченко Д.А. Экспликация темы насилия в «новой драме» Мартина МакДонаха: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – КФУ имени Вернадского, Симферополь, 2017 – 180 с.
9. Комаров, С.Г. Роль приема апарте в драмах Эдварда Бонда и Питера Шеффера. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: cyberleninka.ru/article/n/rol-priema-aparte-v-dramah-edvarda-bonda-i-pitera-sheffera/viewer. – Дата обращения: 9.04.2023.
10. Комаров, С.Г. Своеобразие драмы-притчи в британской литературе второй половины XX века. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-dramy-pritchi-v-britanskoy-literature-vtoroy-poloviny-hh-veka/viewer. – Дата обращения: 9.04.2023.
11. Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография / под общей ред. Т.В. Журчевой. – Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. – 296 с.

12. Полховская, Е.В., Мазина Е.Н. Библейский сюжет в современной британской драматургии: «Ионадав» Питера Шеффера // Материалы VIII Международного научного конгресса «Филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы». – Симферополь, 2022. – С. 333-339.
13. Порфирьева А.Я. Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драма начала XX века: Сб. - Л., 1984. - С. 137.
14. Хализев В.Е. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование / В.Е. Хализев. – М.: Издательство МГУ, 1986. – 260 с.
15. Шамина В.Б. На рубеже тысячелетий: очерки драматургии и театра конца XX – начала XXI века / В.Б. Шамина. – Казань: Изд-во Казан. университета, 2016. – 120с.
16. Шеффер, Питер Ионадав / Питер Шеффер // ИЛ. - №4. – 2006. – С. 3-69.
17. Aston, Elaine. Savona, George. Theatre as Sign System. A Semiotics of Text and Performance. - 1991.
18. Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination. Four Essays/ ed. by Michael Holquist. - Austin: Univ. of Texas Press, 1994.
19. Elam, Xeir. The Semiotics of Theatre and Drama. - L. : NY: Routledge, 1980.
20. Fischer-Lichte, Erika The Semiotics of the Theatre. Transl. Jeremy Galnes/Doris L. Jones. – Bloomington : Indiana University Press, 1992.
21. Hare, David Stuff Happens. – London: Faber and Faber, 2004. – 120 p.
22. Holler, Claudia Amerikanistik. Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse. – Humboldt Universität, 2007. – P. 86-87.
23. Klein, Dennis A. Yonadab: Peter Shaffer's Earlier Dramas Revisited in the Court of King David [jstor.org/stable/41153318].
24. Mydla, Jacek. The Dramatic Potential of Time in Shakespeare. - Katowice: Uniwersytetu Slaskiego Wydawnictwo, 2002.
25. Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama* /Trans. John Halliday./ Manfred Pfister. - Cambridge: Cambridge Univ.Press, 1988. (Pfister, Manfred. Das

Drama: Theorie und Analyse. 10th ed. Munich: Fink, 2000/ The Theory and Analysis of Drama Trans. John Halliday. Cambridge Univ.Press, 1988) 197)

26. Shaffer, Peter Ionadab. / Peter Shaffer/ – London : Penguin Books, 1989.

27. Sierz A. In-Yer-Face theatre: British drama today / A. Sierz. – London: Faber, 2001. – 256 p.

28. Stuff Happens by David Hare. A Commentary with annotations / Ed. by Karen Hewitt. – Perm, 2014.