

Чирков А. С.

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ДРАМАТУРГИЯ КАК МЕТАВИД ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВ

Ця стаття присвячена теоретико-літературному аналізу феномена драматургії в її відмінності від драми як літературного роду. Перш за все тут розглядається містерія шумерів як своєрідний прообраз грецького театру і констатується, що виток цього театру – не в літературі, а в дійстві, яке має сакральний характер. Далі автор звертається до історії становлення семантики терміна «драматургія» і висуває тезу про існування низки видовищних мистецтв, які виникли в результаті творчого співробітництва представників різних видів мистецтва. У цьому контексті драматургія виступає як метавид, який об'єднує їх в одну систему. Драматургія як метавид передбачає наявність певних принципів, які її визначають сутність її кода – видовищність, а також театралізація, мізансценування, монтаж, сценографія.

Сценічна театралізація узагальненіша й яскравіша за свій життєвий прототип, оскільки буденна життєва ситуація перестає сприйматися як одичне/випадкове у своєму роді. Вона сприймається як втілення загального/закономірного. Мізансценування – система мізансцен, які утворюють у своїй системності невербальний текст п'єси, взятої режисером для вистави. Монтаж притаманний не тільки кіно, але й сценічному мистецтву, зокрема драматичному. Для того, щоб реалізувати заявлене драматургом, режисер шукає театральні прийоми й можливості, тобто зосереджує увагу глядача на тому, що важливо драматургові, а також для втілення свого бачення твору. Театральна сценографія покликана не тільки «матеріалізувати» задум режисера, але й мовою свого мистецтва висловити той смисл, який вклав у драматичний твір драматург та інтерпретував постановник вистави.

Ключові слова: драма, драматургія, видовищність, театралізація, мізансценування, монтаж, сценографія.

Постановка проблеми. Так бывает: открытия, сделанные в науках отнюдь не сугубо литературоведческих, способны изменить устоявшиеся представления о творениях художественных или, по крайней мере, спровоцировать появление сомнений в традиционных их трактовках. И классический пример тому – открытие Г. Шлиманом Трои, которое лишило историю, рассказанную Гомером, ее легендарности, а сама троянская война предстала не как плод фантазии поэта, а как имевшая место быть реальность, воспетая великим поэтом античности. По крайней мере, для многих...

Разумеется, такое случается: получившие широкое хождение и признание литературоведческие аксиомы под влиянием новых знаний превращаются в теоремы, требующие доказательств. Более того, даже только попытка доказать эти новые теоремы порождает сомнения в незыблемости устоявшихся представлений и суждений.

В 1841 году В. Г. Белинский в известной работе «Разделение поэзии на роды и виды» утверждал, что «у греков драма была как бы результатом эпоса и лиры, ибо и являлась-то после них и была самым пышным, но и последним цветом эллинской поэзии» [1, с. 71]. Сказано категорично

и образно. Но эти категоричность и образность – отражали уровень представлений-знаний сороковых годов XIX века.

В 1921 году Генрих Циммерн, германский ученый-востоковед, исследовал таблички с записями времен шумерской цивилизации (таблички хранились в Берлинском музее), перевел версию заточения бога Мардука в Великую пирамиду. Затем, в 1923 году Стивен Лэнгдон, американский ассириолог, «включил перевод этого текста в собрание новогодних *месопотамских мистерий* (курсив – А. Ч.), назвав его «Смерть и воскрешение Бела-Мардука» [2, с. 272–273].

Наличие «мистерий» у шумеров заставляет задуматься над простыми вопросами: а действительно ли драма своим рождением обязана только грекам? И не была ли театральная традиция шумеров одной из определяющих предтеч древнегреческого театра? И действительно ли драма у греков была «результатом эпоса и лиры»?

Анализ последних исследований и публикаций. Симптоматично, что во второй половине XX столетия в советских энциклопедических изданиях отождествлялись понятия «драматургия» и «драма», а под «драмой» понималась

при этом драматическая поэзия. Так, в Украинской советской энциклопедии (1961 год) читаем: «Драматургия – 1) теория мистецтва, що вивчає принципи та способи побудови драматичних творів. 2) Драматична література певного періоду чи народу або сукупність драматичних творів якогось письменника» [3, с. 323]. А Украинская советская энциклопедия 1979 года издания уточняла: драматургия – «1) Драматична література певної доби чи країни, а також сукупність драматичних творів певного письменника. 2) Теорія побудови драматичних творів. 3) Сюжетно-образна концепція театральної вистави або сценарію, що її визначають режисери» [4, с. 467]. С незначительными уточнениями давали сведения о драматургии и Краткая литературная энциклопедия в 1964 году [5, с. 798], и Украинская литературная энциклопедия в 1990 году [6, с. 108]. Даже в театральной энциклопедии читаем: «Драматургия – род литературных произведений, предназначенных для исполнения на сцене (см. Драма)» [7, с. 521].

Постановка задания. Цель данной работы – осмыслить драматургию именно как феномен сценический, проследив ее происхождение от мистериального действия и рассмотрев ее как метавид зрелищных искусств.

Изложение основного материала. Очевидно, Аристотель имел какие-то вполне резонные основания, говоря о драме, поставить ее в один ряд с кифаристикой и авлетикой. И, очевидно, М. Л. Гаспаров, работая над «Поэтикой» Аристотеля, непроизвольно сделал такой перевод: «Отсюда, говорят иные, и сама драма называется *«действом»* (*drama*) (курсив – А. Ч.), ибо наследует особым образом (*drontes*)» [8, с. 648]¹. Это «наследование особым образом» не в последнюю очередь было связано с тем, что драма *представлялась, игралась, исполнялась*.

Так не был ли тот мистериальный театр шумеров, о котором говорит не литературовед, не театровед, а американский теоретик палеоконтакта Захария Ситчин, весьма подробно излагая последовательный ряд событий, которые и составляли сюжет этого мистериального действия о заживо погребенном в Великой гробнице боге Мардуке, своеобразным прообразом драмы греков? Драмы как действия, зрелища.

«Древний «сценарий», – констатирует Захария Ситчин, – начинается со знакомства с акте-

рами [2]². Первый из них – это «Бел, внутри горы заключенный». Второй изображает вестника, который приносит весть о заключении Мардука его сыну Набу. Пораженный этой новостью, Набу спешит вверх на собственной колеснице. В тексте сообщается, что «в доме на краю горы» он подлежал допросу со стороны стражников. Отвечая на вопрос, он сообщает свое имя: «Набу с Борсиппе». Он пришел навестить заключенного в темницу отца. Затем на сцену выскакивает большое количество актеров – это «люди, спешащие вдоль улиц». Они ищут Белла, спрашивая: «Где его держат в заключении?» Из текста мы также узнаем, что после того, как Белла заточили внутри горы, в городе начался мятеж, и беспорядки выплеснулись за пределы города. Далее на сцене появляется Сарпанит, сестра-супруга Мардука. Она разговаривает с вестником, который, обливаясь слезами, сообщает: «В Горе они заперли его». Он показывает Сарпанит одежду Мардука, вероятно в пятнах крови, и говорит, что с Мардука сняли одежду, вместо которой дали «одежду наказания». При этом публике показывают саванн. Это означает, что Мардук в саркофаге. Его похоронили! Сарпанит идет к сооружению, которое символизирует гробницу Мардука, и видит там группу скорбящих. <...> Мардук мертв» [2, с. 273–274].

Перед нами – цепочка последовательных *действий*, которые составляют основу *действия*, имевшего явно сакральный характер. Конечно, можно возразить: изложение истории о заточении бога Мардука в Великой пирамиде основано на *перевод* шумерского текста. А ведь, бывает, переводчик может допустить и субъективное толкование оригинала. Поэтому и предположение о шумерском театре как предтече древнегреческого театра достаточно спорно.

Но существуют артефакты, которые не нуждаются в переводе на какой бы то ни было язык, ибо язык этих артефактов – невербальный. В так называемом штандарте из Ура присутствует изображение мужчины, играющего на арфе, а рядом с ним – певца. В изображении зафиксировано выступление актеров, лицедеев. А это уже – *материальное* свидетельство существования у шумеров действ. Зрелищных действ.

² По какой-то совершенно неожиданно возникшей ассоциации вспомнилось представление Хором действующих лиц «Антигона» Ж. Ануя: «Ну что ж, начнем. Эти персонажи сейчас сыграют перед вами трагедию об Антигоне». А далее следует представление действующих лиц: Антигоны, ее жениха Гемона, его отца – царя Креона, его жены – Эвридики и других персонажей. И такое представление действующих лиц сопровождается комментариями, что персонажи пьесы делают и какова их дальнейшая судьба. И только после этого следует приглашение зрителя к началу спектакля. Жан Ануй. Антигона. URL: <http://lib.ru/PXESY/ANUJ/antigona.txt>.

¹ Для сравнения: в переводе В. Г. Аппельрота эта фраза звучит несколько иначе: «Отсюда, как утверждают некоторые, эти произведения и называются «драмами», потому что изображают лиц действующих». Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва, ГИХЛ, 1957. С. 46.

Но если это так, то как быть с «драматургией», которая практически во всех справочных изданиях упоминается как синоним «драмы»? А драму, пусть и с известными оговорками, но относят, повторим, к одному из трех родов литературы. Как быть и с тем, что многие искусствоведы исследуют особенности *драматургии* оперы, балета, кинофильма? [10–15]. Как быть с тем, что, по мнению немецкого исследователя Бернхарда Асмута, «благодаря театральной постановке драма перерастает характер чисто литературного произведения и становится *смешанной формой* (курсив – А. Ч.) литературы и других искусств»? [16, с. 176]. Не замечать? Или по-прежнему считать, что драма и драматургия – суть явления литературного порядка? Или же искать иные ответы на этот «вечный» вопрос?

Термин «драматургия», как известно, родился значительно позже древнегреческих времен. Мы встречаем его у Лессинга. Напомним общеизвестное: в 1767–1769 гг. Лессинг издавал так называемые «листы» с очень красноречивым названием «Гамбургская *драматургия*». Раскрывая замысел издания этих «листов», Лессинг отмечал: «Они должны были сопровождать каждый шаг, который будет делать здесь искусство, как поэта, так и актера» [17, с. 608]. А в 1782 году в журнале «Вюртембергский репертурий литературы» Шиллер напечатал статью «О современном немецком театре», в которой отмечал: «... до тех пор, пока драма является не столько школой, сколько время препровождением и служит больше для того, чтобы разгонять скуку, <...> пока актриса работает более нарядов ради, а актеры ради выпивки, – до этого времени наши драматурги должны отказаться от патристически тщеславной мечты быть просветителями народа» [18, с. 10]. Говоря о «драме», Шиллер явно подразумевал (что проистекает из контекста) не *драматическую поэзию*, а *театральное искусство*. Ведь не случайно и Лессинг с горечью признавался: «Мы, немцы, должны достаточно чистосердечно признаться в том, что у нас еще нет театра» [17, с. 582], а Шиллер уточнял: «Если бы мы дожили до национального театра, то мы бы стали нацией» [18, с. 732]. Именно при такой театральной ситуации, а, точнее, отсутствии ее, Лессинг и заговорил о *драматургии* как о виде искусства, которое сочетает возможности драматической поэзии и театра.

Понятие «драматургия» со временем приобрело столь широкое бытование, что стало соотноситься, как было упомянуто ранее, не только с искусством драматического театра, но

и с театром музыкальным (оперы, оперетты, балета, мюзикла). Сегодня идет речь и о драматургии эстрадно-цирковой, кино- и теле. И, разумеется, о *драматургии драмы* – одном из древнейших зрелищных искусств. Более того, оно касается и того искусства, которое не имеет вербальной основы, а лишь музыкальную (симфонии, сонаты, инструментальные концерты). Не говоря уже о драматургии народных действий, которые возникли задолго до становления видов искусств, находившихся под патронатом олимпийских муз.

То есть, речь идет о существовании множества *видов зрелищных искусств*, возникших/появившихся в результате творческого сотрудничества представителей различных видов искусств: писателей, режиссеров, композиторов, актеров, музыкантов, художников, сценографов и т. п. Иными словами, драматургия выступает как *метавид*, объединяющий в одну систему множество видов зрелищных искусств. Каждый из этих видов, имея собственное и неповторимое художественное лицо и свой, только ему присущий язык, в то же время основывается на том общем, что объединяет их в одно большое зрелищно-художественное сообщество. Точнее – систему.

Не о существовании ли такой системы, основанной на использовании выразительных возможностей различных искусств, говорил французский балетмейстер Ж. Ж. Новерр, который еще в XVIII веке в известных «Письмах о танце» (1760) утверждал: «Действенный танец может быть объединен со всеми подражательными искусствами и сам может стать одним из них» [19]. А известный французский режиссер XX века Марсель Марешаль достаточно категорично и не без оснований утверждал: «Театр относится к зрелищным искусствам, хотим мы этого или нет, нравится нам это или не нравится. Этим он отличается от живописи. Живопись или литература, возможно, благородные; в них, в конце концов, нет жесткого изложения правил, нет кода. А речь театральных выразительных средств закодирована, ее правила нужно знать, и они должны быть простыми» [20, с. 88].

Драматургия как метавид предполагает наличие определенных принципов, которые и определяют сущность ее кода – *зрелищность*. Среди них – *театрализация, мизансценирование, монтаж, сценография*.

Театрализация. Как-то Шекспир заметил: «Мир – театр. В нем женщины, мужчины, все – актеры». Театральность – одна из особенностей человеческого сообщества, и у каждого в этой жизни – своя роль. Правда, в реальной жизни

театралізація передбачає *не гру* в когось чи в щось, а *существование/жизнь* учасників подій в тих обставинах, які виникають за їх волею, чи поза їх бажання. Це є банальне стан життя людей, які беруть участь (і які є одночасно авторами) в різних «вуличних сценах», які щодня розгріваються на площах великих і малих міст. «Вуличні сцени» – загальний образ цих подій, які відбуваються в реальному житті. Цей образ присутній в трактаті Дені Дидро «Парадокс об акторі», повторений К. Станіславським в «Роботі актора над собою» і оригінально осмислений Б. Брехтом в діалогах «Покупка міді». При всіх особистих трактуваннях цього образу «вуличної сцени» і її творчого потенціалу всі згадані сцени були єдині в одному і важливому: життєва театралізація провокує народження театралізації сценічної. Але сценічна театралізація, будучи подібною життєвому прототипу, одночасно є принципово іншою. Вона – загальніше, яскравіше, т.к. будь-яка побутова життєва ситуація перестає сприйматися як єдинична/випадкова в своєму роді. Вона сприймається як втілення загального/закономірного. І ще: сценічна театралізація – штучна по відношенню до життєвого прототипу. Будь-яка «вулична сцена», – говорив Д. Дидро, – стосується до драматичної сцени, як орда дикарей до цивілізованого суспільства» [21]. Але для цього, щоб, скажемо так, ця «дикі орда» не знищила «цивілізоване суспільство», Д. Дидро вважав необхідним наявність багатьох репетицій. К. Станіславський вдосконалював техніку перетворення, а Б. Брехт бачив в такій «вуличній сцені» прообраз епічного театру. Але всі вони, по суті, говорили про одне: про необхідність, фігурально виражаючи, обмежити алмазом, щоб отримати брильянт. Іншими словами, всі вони були занепокоєні створенням *актерського ансамблю*, який і здатний повідомити особистому життєвому факту силу сценічного, художнього загального. Театралізація в той же час немислима без глядача, який є не тільки споживачем цього дійства, але і одним з учасників його. І в такому випадку не настільки важливо: глядач «вживається» в відбуваються на сцені або «визначається». Принципово інше: без акторів і глядача дійство просто не відбувається.

Мизансценування. У історії зрелищного дійства стоїть драматург, створює літературний текст, який і потрібно буде цьому акторському

ансамблю, керівному режиссером, перекладати на мову сцени, щоб глядач чув сказане автором. Але не тільки чув – бачив. А зриме, об'ємні картини створюють інші творці дійства. Це вони, режиссер і актори, призначені перетворити слово написане в слово не тільки звучаче, але і бачене на сцені. І якщо актор забезпечує «слуховість» слова, заповнює це слово драматурга певним значенням, йдучим від особистості виконавця ролі, то «зримість» літературного слова на сцені, його, так сказати, «матеріалізація» досягається режиссером, в розпорядженні якого є специфічний театральний принцип – мизансценування.

Мизансценування – система мизансцен, які складають в своїй системності невербальний текст п'єси, взятої режиссером для постановки.

Мизансцена – універсальна мова всіх зрелищних мистецтв. І народженням своїм він також зобов'язаний життєвій практиці, оскільки в реальному житті ми всі знаходимося в певному положенні по відношенню до оточуючому речовому світу і в певних (частіше не нами створених) ситуаціях. Тут, наприклад, реконструйований дослідниками обряд коронації на правління царя, який відбувся ще в часи шумерської цивілізації: «1. Кандидат на посаду царя обирається з допомогою оракула (гадання на кирпичах) з числа дорослих чоловіків шумерського міста. Обирає його сам бог Енلیل, якому, згідно деяких текстів, обранець попередньо приносить великі жертви (частіше всього – трофеї, здобуті в походах). 2. Обранець виражає в судженні благоприємної долі, називає новим благоприємним іменем і передає надлишкову життєву силу, здатну приводити народ одночасно в захват і в трепет. 3. Після обрання зібрання богів передає царю різні символи влади разом з регаліями, в яких вони зберігаються. 4. Провозглашається благоприємний вирок зібрання богів, який утверджує повноваження обраного правителя. 5. Після цього в ряді текстів Енلیل або Нінурта <...> дарують царю довгу життя і царювання...» [22].

Це було, як сказали б сьогодні, «сценарій» коронації, в основі якого перелік певного ряду дійств, обов'язкових для виконання. Але ці «дійства» вимагали і певної постановки учасників такого дійства, і поєднання вербального тексту з жестом. Дійственні завдання завжди, так чи інакше, но

обуславливают создание соответствующих мизансцен – невербального текста, который непременно взаимодействует в зрелищном действе с текстом вербальным. Собственно говоря, именно такой подход к организации словесного и жестового текстов существует и в сакральных действиях, например, в литургии, которая совершается в христианских храмах вот уже на протяжении многих веков по раз и навсегда утвержденным канонам.

В светском театре традиции такого системного мизансценирования, которое приводило бы к созданию невербального текста спектакля, на долгое время было забыто. Вплоть едва ли не до конца XIX века доминировали «простые» формы мизансценирования, указания на которые содержались в ремарках, выписанных драматургом. И только с появлением режиссера мизансценирование возвращается к своим истокам. А в веке XX такие мастера театрального дела, как Э. Пискатор, Лесь Курбас, Вс. Мейерхольд, создавали сложную систему эпизодов-мизансцен, которые и составляли основу невербального текста спектакля, развивая при этом часто образ или мотив, погода заявленный драматургом, но не развитый им же до логического завершения. Так, у Н. Гоголя в его «Ревизоре» заявлено, что Анна Андреевна четыре раза на протяжении пьесы переодевается в различные платья. Из этой то ли оговорки, то ли указания драматурга у Мейерхольда-режиссера родился дивный эпизод-мизансцена, состоящий из множества отдельных, локальных мизансцен. Вот как его (эпизод-мизансцена) и их (локальные мизансцены) описывает К. Рудницкий: «Анна Андреевна оживленно крутилась перед зеркалом, поправляя шелковое платье, обнажая то одно плечо, то другое <...> Когда Анна Андреевна исчезала за дверцами шкафа и меняла платье, Добчинский бесстыдно за ней подглядывал. Он при всех облизывался. Распроставшись, наконец, с городничихой, Добчинский отчаянной походкой, словно зачарованный Эросом, шел, но – не в дверь, а в шкаф. Немедленно начинали греметь пушечные выстрелы, и из шкафа, из-под кушетки – отовсюду выскакивали бравые красавцы офицеры в блестящих мундирах. Игривым табунком окружали они городничиху, кружились вокруг нее, заполнили всю сценическую площадку. Офицеры находились за гранью реальности, они воспринимались как чувственное видение городничихи, которая мечтает о встрече с Хлестаковым» [23, с. 365]. Из системы отдельных мелких мизансцен рождался сюжетно целостный эпизод-мизансцена, который зримо, ярко и образно передавал атмосферу агрессив-

ной, сладострастной похоти городничихи. Но это был уже не Гоголь. Это был Мейерхольд, который творил зрелищное действо, на языке, характерном для его и только его искусства. Наполненная страстной мыслью мизансцена сообщала спектаклю новые смыслы.

Разумеется, в сценической практике существуют мизансцены и другого порядка: одни просто вытекают из текста драматического произведения и как бы дублируют этот текст, а другие – обусловлены «предложенными обстоятельствами», в которых «сейчас» и «здесь» существуют герои. Так, известный театральный художник Д. Боровский приводит один довольно интересный эпизод из спектакля «Дядя Ваня», который шел в свое время на сцене МХАТа: «На специальном оборудовании воспроизводился звук дождевых капель, падающих после ливня, который только закончился. Стоило закрыть глаза, и возникало абсолютное ощущение реальности всего, что происходило на сцене. А в спектакле, во втором акте Ливанов (он играл Астрова), который должен оставить усадьбу, вдруг оборачивался к открытому окну, прислушался к каплям, которые падали, закрывал глаза, движением руки, протянутой к утренней свежести, сжимал пальцы в кулак и со стоном от восторга, выдыхал: «Ах!» [24, с. 415–416]. Такого рода мизансцены рождаются из взаимодействия актера с окружающим его миром (вещами, звуками, предметами, партнерами). Такие мизансцены не передают – создают эмоциональную атмосферу эпизода, а в своей системности – всего спектакля. Они являются своеобразной *эмоциональной партитурой* сценического действия.

Но каким бы путем для создания невербального текста спектакля режиссер ни шел, неизменным остается определяющее: мизансценирование – основа невербального текста в любом виде зрелищных искусств. Только с учетом специфики того или иного искусства:

В киноискусстве, например, существует так называемое «глубинное мизансценирование». Оно основывается на смене при съемке «крупности актера», которая достигается естественным движением в снимаемом эпизоде актера на кинокамеру и от нее. В этом случае мизансценирование связано с монтажом, который выполняет функцию, как считают кинорежиссеры, «маленькой драматургии». Драматургии эпизода.

Монтаж. Понятие «монтаж» настолько прочно закрепилось за киноискусством, что, кажется, к другим искусствам оно никакого отношения не имеет. Да, безусловно, кинематограф

неотделим от монтажа. «Монтаж, –подчеркивал М. Ромм, – есть особый, специфически кинематографический способ обозрения мира, способ раскрытия событий. Являясь одной из важнейших сторон кинематографического зрелища и во многом определяя метод подачи художественного материала, сегодня монтаж находится в своеобразном положении, как бы на перепутье. Вторжение в жизнь широкого экрана сулит дальнейшие изменения монтажного мышления, ибо широкий экран, по самому характеру изображения тянувший кинематограф к панораме, по-видимому, еще больше углубит процесс развития новых форм внутрикадрового монтажа, то есть форм непрерывной съемки длинными кусками, которые за последнее время находят себе все более частое применение» [25].

Но, тем не менее, монтаж не является вотчиной киноискусства. Он присущ и сценическому искусству, в частности драматическому. Так, например, в спектакле Леся Курбаса «Пролог» есть сцена, когда царь Николай диктует адъютанту заметки в дневник. Актер, «игравший царя, торжественно, с чувством собственного достоинства ходил от столика, за которым сидел адъютант, по одной и той же линии вдоль рампы размеренно, медленно, не спеша. Он делал от столика шагов десять – пятнадцать, затем вдруг резко останавливался, круто поворачивался на одной ноге, словно прячась не то удара, не то от пули, на мгновение замирал спиной к зрителю, затем делал два шага вправо <...> снова уклонялся в испуге от удара и возвращался к столику...» [26, с. 158]. В театре, на сцене (как и в киноискусстве, в кадре) также есть свои общий, передний, средний и задний планы. Когда только открывается занавес, тем более, если на сцене в данный момент нет актеров, властвует общий план (зритель воспринимает сценическое оформление спектакля в его полноте). Но как только появляются актеры, то общий план уступает место другим в зависимости от воли режиссера. В случае с эпизодом из спектакля Леся Курбаса «Пролог» явно чувствуется изменение планов: нахождение актера, игравшего царя Николая, на авансцене – для зрителя было тем самым крупным планом, поскольку сосредотачивалось внимание на фигуре царя и позволяло следить за малейшими нюансами в его поведении. А его «два шага вправо» – это уже изменение плана. Именно благодаря изменению планов и происходил тот «внутренний монтаж» мизансцены, без которого царь Николай не стал бы олицетворением «царя-марионетки», не читался бы как «тонкая карика-

тура на человека крайне испуганного, но пытающегося выглядеть достойно» [26, с. 158].

Монтаж задолго до возникновения киноискусства был одним из значимых приемов и в драматических произведениях, поскольку они создавались (и создаются) именно для сценического воплощения. Его практиковали драматурги, хотя и не называли это монтажом. Еще Кристофер Марло (не говоря уже о Шекспире), прибегал к монтажу эпизодов драматического произведения в целом. А в XX веке «монтаж» становится (не без влияния кинематографа) настолько распространенным, что проявляется не только в «склейке» эпизодов, но даже в ремарках. Вот, например, классически известный «Пигмалион» Бернарда Шоу. Пьеса начинается с ремарки: «Лондон, 11.15 вечера. Щедрый летний дождь льет, как из ведра. Здесь и там неистово визжат свистки, которыми подзывают такси. Пешеходы бегут, чтобы спрятаться под портиком церкви св. Павла (не Ренова собора, а церкви Иниго Джонса, в Ковент-Гардене, у овощного рынка); вместе со всеми забегают в убежище дама с дочерью в вечерних платьях. Люди угрюмо глазят на дождевой занавес, и только один человек стоит спиной ко всем, сосредоточено что-то записывая в своей записной книжке. Церковные часы выбивают четверть двенадцатого. **Дочь** (стоя между двумя центральными колоннами, ближе к той, что слева от нее): Меня уже холод до костей пронимает. И что там Фредди так долго делает? Уже целых двадцать минут как пошел! **Мать** (стоя справа от дочери): Ну, не двадцать, а меньше. Но должен был бы уже до сих пор поймать нам такси. **Прохожий** (что стоит справа от дамы): Он не поймает никакого такси до полдвенадцатого, когда они уже будут возвращаться, когда развезут вышедших из театра» [27].

Разобьем эту ремарку и три реплики, условно, на «кадры» в их последовательности: 1) часы, 2) портик св. Павла, 3) женщина и дочь в вечерних платьях, 4) человек, который стоит к зрителю спиной, 5) дочь, 6) снова часы, 7) дочь, которая стоит между двумя центральными колоннами, 8) мать, которая стоит справа от дочери, 9) прохожий, который стоит справа от дамы. И перед нами – своеобразный «монтажный лист», на котором указаны те моменты, которые должны быть представленными «крупным планом». Но в театре такого крупного плана нет. И для того, чтобы реализовать заявленное драматургом (более того, сосредоточить внимание зрителя на этих людях и предметах материального мира), необходимо искать сугубо театральные приемы и возможно-

сти, которые могли бы осуществить такой «монтаж». То есть сосредоточить внимание зрителя на том, что важно для драматурга. Ведь в каждом «кадре» действует множество людей. И чтобы предотвратить мельтешение фигур, Б. Шоу выделяет, подает словесно «крупным планом» те предметы материального мира и тех людей, которые должны в дальнейшем сыграть определенную роль в развитии сюжета драматического произведения. Как их подать, эти «кадры», – это другое дело. Все зависит от фантазии режиссера и от чисто технических возможностей конкретного театра. Главное в другом: драматург «закладывает» в тексте пьесы сам принцип монтажа, который в соответствии с законами сцены реализует режиссер-постановщик.

Сценография. Сценография по праву является «вечным двигателем» драматургии любого зрелищного действия: драматического, оперного, циркового, эстрадного и т.д. Без сценографического решения ни одно зрелищное действие просто не состоится как нечто целое и целостное. Само понятие «сценография» вошло в театроведческий обиход в XX веке. Литературоведение им не оперирует, ибо рассматривает драму, повторим, как род литературы. Но если драма = действие, а драматургия – метавид зрелищных искусств, тогда сценографическое решение литературного текста, созданного талантом драматурга, необходимо для понимания специфики такого действия: театральным художником выстраивает на сцене не декорации (это, как известно, бывало еще в античном театре), а предлагает свое видение и визуальное решение спектакля. Вот, например, как вспоминает о сценографическом решении оперы «Пиковая дама»³ один из самых талантливых театральных художников уже прошлого века Давид Боровский: «Теперь о постановочном плане. Игорный дом. Игорный клуб. Казино. Как угодно – сборный мотив единой установки. Стихия игры. Азарта. Риска. Место тайных человеческих страстей. Успехов и разочарований. Нередко – трагедий. Если угадать настроение, атмосферу, тогда единая установка передаст драматическое напряжение. Ритм конструкции определила трехразовость, трехчленность, трехзначность. Навязчивые, бесконечно повторяющиеся три карты. Три – число магическое. Этот рефрен, эту арифметику я пытался встроить в геометрию. Зеленый квадрат игрового пространства разделил на три

секции и на три плана. Первый на уровне верха оркестровой ямы. Три плоскости чуть выше – второй план. И еще выше – снова три плоскости, но это уже три игровых стола. Над ними – три прямоугольных светильника из латуни. В каждом – девять прожекторов, по три в трех рядах. На трех столах по углам – канделябры с тремя свечами. Трехсвечник. Таким образом, если считать параллельно рампе – три плоскости. Снизу вверх – три. И по диагонали – тоже три. Вот такой ритм. Вот такой пасьянс» [24, с. 120–121].

Предложенная художником единая конструкция спектакля определяла и мизансценирование постановки, и, что не менее важно, ее скрытый в драматическом тексте смысл (фатальный и магический смысл трех карт). Такое сценографическое решение, да еще и с использованием световых эффектов создавало атмосферу мистичности и таинственности, диктовало темпоритм спектакля. Сценограф становился одним из полноправных соавторов ее.

Вообще, описание места действия (так сказать, «литературная сценография») долгое время было прерогативой драматургов. Сохранилось это положение и в XX веке. Так, например, ремарка к первому действию «Пигмалиона» египетского драматурга Тауфика аль-Хакима гласит: «В доме Пигмалиона. Посреди комнаты огромное окно, за ним – лес с удивительными деревьями и цветами. Одна из дверей выходит в лес, вторая – в другие комнаты. В углу – шелковая занавеска. В каждом действии меняется только освещение пейзажа за окном – лес, то залит ярким солнцем, то погружен во мрак, то цепенеет в тишине, то вздрагивает от бури. Темень ночи как бы рассекает сияние луны, восходящей над лесом» [28, с. 6]. Такого рода ремарки имеются в драматических произведениях многих авторов разных времен. Но объединяет их одно: они воспроизводят не только интерьер, в котором должно происходить действие, а прежде всего атмосферу возможного представления. Его определяющую мысль-страсть. И поскольку «литературная сценография» предшествовала сценографии театральной, постольку не вызывает удивление тот факт, что «театральная сценография» в разработке принципов пространственного решения представления взяла уроки мастерства у драматургов.

Театральная сценография призвана не только «материализовать» замысел режиссера, но и языком своего искусства поведать о том смысле, который вложил в драматическое произведение драматург. Сценограф выступает не только как художник-декоратор, но и в определенной степени как сорежиссер

³ В 1988/89 годах оперный театр города Карлсруэ предложил Ю. Любимову осуществить постановку оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» по мотивам одноименного произведения А. С. Пушкина.

спектакля. И если драматург не может не считаться с законами сценического искусства, а потому, бывает, заходит на территорию художника-декоратора, то сценограф, обладая тайнами этого сценического искусства, не может не быть союзником режиссера. Он способствует созданию невербального текста представления, определяя в каждом отдельном случае своеобразие драматургии конкретного действия. Так и возникает драматургия драмы (зрелища), в которой каждый из создателей, разговаривая на языке своего искусства, выступает как один из соавторов театрального действия.

Выводы и предложения. Творческая и творящая личность создает мир – свой, уникальный и неповторимый. И каждый раз в этом сотворенном человеком-творцом мире рождаются его детища – произведения искусства. У каждого вида искусства – свое «слово». У композитора – нота, у художника – краска, у балетмейстера – танцевальное па, у сценографа – декорация, у драматурга – слово. Но художник, создающий действие (зрелище), должен уметь слушать и слышать

«слова» других видов искусств, ибо такова природа любого из видов искусств зрелищных. Более того, соединять эти «слова» в одном действе, чтобы добиться гармоничного многоголосия. Поэтому и театральное представление по-прежнему, а режиссер – своеобразный полиглот, который использует возможности различных искусств для реализации собственного замысла.

Выдающийся украинский режиссер Л. В. Верпаховский, задумываясь над спецификой режиссерской работы, заметил: «Режиссер является одновременно и композитором, и исполнителем <...> Режиссер по отношению к пьесе – исполнитель, а по отношению к актерам и зрителям – композитор» [29, с. 25]. Справедливость этого суждения безусловна. Подобно тому, как композитор, сочиняя партитуру музыкального творения, пишет музыкальный текст с учетом возможностей каждого инструмента, режиссер использует языки различных искусств, создавая партитуру творимого им действия. Он –демиург, творящий уникальный мир *драматургии – метавида зрелищных искусств.*

Список литературы:

1. Белинский В. Г. О драме и театре. В двух томах. Москва : Искусство, 1983, Т.2, 830 с.
2. Ситчин Захария. Войны богов и людей. Москва : Эксмо, 2006, 280 с.
3. Українська радянська енциклопедія. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1961. Т. 4. 560 с.
4. Українська радянська енциклопедія. Друге видання. Київ : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1979, Т. 3. 552 с.
5. Краткая литературная энциклопедия. Москва : Изд-во «Советская энциклопедия», 1964, Т. 8. 1056 с.
6. Українська літературна енциклопедія. Київ : Українська радянська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1990. Т. 2. 754 с.
7. Театральная энциклопедия. Москва : Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1963. Т. 2. 1211 с.
8. Аристотель. Сочинения в четырех томах. Москва : Мысль, 1983. Т. 4, 830 с.
9. Жан Ануй. Антигона. URL: <http://lib.ru/PXESY/ANUJ/antigona.txt>.
10. Покровский Б. Об оперной режиссуре. Москва : ВТО, 1973, 308 с.
11. Покровский Б. Размышления об опере. Москва : Сов.композитор, 1979. 280 с.
12. Климець Ю. Д. Купальська обрядовість на Україні. Київ : Наукова думка, 1990. 144 с.
13. Зингерман Б. Анализ режиссерского плана «Отелло» К. Станиславского. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-sbornik12.html>.
14. Чирков О. Асоціації, або Мовою кадру. Житомир : Видавець О. О. Євенок, 2019. 172 с.
15. Потемкина С. Б. Особенности сценарной драматургии балета 1930–1960 гг. / на материале истории создания балета «Спартак» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013, 26 с.
16. Асмут Б. Вступ до аналізу драми. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
17. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1953. 639 с.
18. Шиллер Ф. Собрание сочинений. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 6. 792 с.
19. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. URL: <https://школаискусстврк.екатеринбург.рф/file/7a5d2315cc164ddf908ee05c1ace50>.
20. Марешаль М. Путь театра. Москва : Радуга, 1982. 228 с.
21. Дидро Д. Парадокс об актере. URL: <https://fil.wikireading.ru/60508>.
22. Емельянов В. В. Ритуал в Древней Месопотамии. URL: https://labyrinthos.ru/text/emelyanov_ritual-v-drevney-mesopotamii_tsarsko-hramovy-ritual-v-shumere.html.

23. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. Москва : Наука, 1973. 525 с.
24. Боровский Д. Убегающее пространство. Москва : ЭКСМО, 2006. 432 с.
25. Ромм М. Вопросы киномонтажа (Записи лекций). URL: <http://www.tokman.ru/tx26.html>.
26. Верхацкий М. Уроки режиссуры. Курбас Л. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Москва : Искусство, 1987. 464 с.
27. Шоу Б. Пигмалион. URL: <http://lybs.ru/index-704.htm>.
28. Тауфикаль-Хаким. Пьесы. Москва : Искусство, 1979. 318 с.
29. Курицын Б. На полпути к вершине. Непридуманные истории из жизни Л. Верпаховского. Киев : Альтерпресс, 2001. 320 с.

Chirkov A. S. DRAMATURGY AS A METAFORM OF PERFORMANCE ARTS

This work is devoted to the theoretical literary analysis of the phenomenon of dramaturgy as distinct from drama as a literary type. First of all, the author sees the Sumerian mystery as a particular prototype of the Greek theater and states that the origin of this theater is not in literature, but in some kind of a sacral performance. The author then turns to the history of the semantic development of the term "dramaturgy" and contends that there exist many kinds of performance arts that have emerged/appeared as a result of a creative collaboration of those who represent various kinds of arts. In this context, dramaturgy acts as a metatype, uniting many types of performance arts into one system. Dramaturgy as a metatype implies certain principles determining the essence of its code – spectacularity, as well as adaptation for the stage, scene arrangement, montage, scenography. Adaptation for the stage is more generalized and more vivid than its life prototype, because the everyday life situation is no longer perceived as a singular/random in nature. It is perceived as an embodiment of the general/regular. Scene arrangement is a system of scenes, which make up, in its systemic nature, a non-verbal text of the play chosen by the director for staging. Montage is inherent not only in cinema, but also in the theater art, drama in particular. In order to put into practice what the playwright declared, the director is looking for theatrical techniques and possibilities, that is, he focuses the spectator's attention on what is important for the playwright and for expressing his perception of the play. Theatrical scenography is designed not only to "materialize" the director's intention, but also to communicate, in the language of his art, the meaning conveyed by the playwright and interpreted by the play's director.

Key words: drama, dramaturgy, spectacularity, adaptation for the stage, scene arrangement, montage, scenography.