

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И. А. БУНИНА»

Т.П. Дудина

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

МАЛЫЙ СЛОВАРЬ-СПРАВОЧНИК

Елец – 2019

УДК 82-2
ББК 83
Д 81

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Елецкого государственного университета имени И. А. Бунина
от 31. 01. 2019 г., протокол № 1*

Рецензенты:

С.А. Ломакина, доктор филологических наук, профессор
(Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина),

Л.Е. Хворова, доктор филологических наук, профессор
(Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина)

Т.П. Дудина

Д 81 Драматические жанры: малый словарь-справочник. – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2019. – 132 с.
ISBN 978-5-00151-082-6

Предлагаемое издание представляет собой малый словарь-справочник по драматическим жанрам, пополняющий комплекс учебных пособий для дисциплин литературоведческого цикла, как общих (Литературоведение, Теория литературы, История русской литературы, История зарубежной литературы), так и специальных (Жанрология, Анализ и интерпретация произведений русской классической драматургии, История русской драматургии и др.).

В словарь включены наиболее устойчивые жанровые образования, прошедшие длительный исторический путь развития, повлиявшие на эволюцию мировой и отечественной драматургии и обнаруживающие свои признаки в современной системе драматических жанров. В книге реализовался авторский подход к жанрологическим проблемам, а включенные материалы опираются на авторитетные и научно достоверные энциклопедические источники.

Для обучающихся филологических факультетов вузов.

УДК 82-2
ББК 83

ISBN 978-5-00151-082-6

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2019

ВВЕДЕНИЕ

Драма как форма художественного сознания обладает особой содержательной и конструктивной природой и является продуктом творческой индивидуальности автора и итогом интеллектуально-духовного развития общества. Находясь на рубеже литературы и театра, она сочетает в себе законы драматического текста и закономерности эволюции театрального драматургического процесса. Художественное пространство драмы «автор – адресат – действительность» делает ее и фактом общественной и культурной коммуникации, и одной из составляющих общелитературного движения. Свои родовыми свойствами – напряженным действием, соотношением монологов и диалогов, сложной игрой сопрягающихся и распадающихся позиций действующих лиц драма воздействует на волю, чувства и интеллект читателя/зрителя.

Специфика драматического текста ориентирована на возможность сценического репродуцирования, то есть оказывается в области интересов и литературоведения, и искусствоведения. Взаимодействие этих аспектов обуславливает то, что она отличается от других видов художественной речи и тематической спецификой, и поэтикой пространства и времени, и характеристикой персонажей, и структурой высказываний.

Драматическое произведение представляет собой систему монологов и диалогов, в конечном итоге образующих целостную эстетически значимую информацию, в которой есть объективное жизненное содержание и субъективная художественная образность, социальная перспектива и отношение автора к передаваемому сообщению.

Графическое оформление драматического произведения отличается от лирического и повествовательного и представляет собой систему монологов и диалогов (основной текст) и авторских ремарок (вспомогательный текст), предваряемую перечнем действующих лиц (афиша). Особое значение приобретает

паратекст (заголовочный комплекс, предисловие автора, замечания издателя и т.п.). Эпизодичность обуславливает деление на действия, акты, сцены, явления, функции которых зависят от задач драматурга. Отсутствие повествователя, выступающего в роли посредника между персонажем и читателем /зрителем, динамичность действия вне системы описаний, делают драматическое произведение предельно напряженным.

Изучение эволюции драмы в историческом аспекте (структурно-семиотическом, аксиологическом и культурно-гносеологическом) позволяет определить и обозначить родовые особенности. Внешнее содержание драмы формируется в системе событий и образов, составляющих социофизическую реальность внутреннего мира драмы. Этот замкнутый в себе конкретно-чувственный мир (текст) не тождественен художественному смыслу (подтексту). Целостность (непрерывность) художественного смысла выражается при помощи дискретности (прерывистости) компонентов, составляющих его структуру. Поскольку драма может рассматриваться как специфическое сообщение, она включается в процесс коммуникации, в которой особую роль играют отношения между адресатом (драматург) и адресантом (читатель, зритель). Возникшие отношения «автор – персонаж», «автор – адресант», «персонаж – персонаж», «персонаж – адресант» определяют содержание сообщения. Его истолкование вносит характерный для драматического произведения «эффект присутствия». Соотношение «форма – содержание» не исчерпывает своеобразие драмы, так как возникает необходимость интерпретации смысловых отношений между отдельными элементами драматического текста и системой в целом. Текст строится на основе крупных смысловых единиц – пространственных, временных, ситуационных, развивающихся в определенной линейно-временной последовательности. Драма оказывается структурно многослойным произведением, при этом семантический, содержательный план определяется всеми уровнями развития конфликта, а текст вступает в сложные отношения с подтек-

стом, семантика которых связана с историческим опытом человечества, с типом художественного сознания данного времени и т.д.

Подтекст (подводное течение) возникает постепенно в процессе развития драматического действия и отражает специфику отношений между произведением и действительностью. Эта система отношений мотивирована субъективной позицией драматурга и объективными законами художественного творчества. Происходит пересечение эстетической и функциональной систем, в результате чего возникает подтекст, реализующийся на уровне художественного мира драмы в сквозных мотивах, лейтмотивах, умолчаниях, символах, ключевых словах, повторах, паузах и т.д. Каждый из этих функциональных элементов несет смысловую и эстетическую нагрузку, которая формирует идейный смысл драмы, свободный от сюжета. Возникает сложное взаимодействие внешнесобытийного сюжета, который оказывается мнимым, скрытого сюжета (подтекста) и канвы (сквозного действия). Смысл произведения возникает из всех этих контекстов. В их пересечении возникает метасмысловое (надлексическое) содержание драматического произведения.

Отсутствие повествователя обуславливает определенные общественные функции драматурга, связывающего социальную реальность с реальностью художественной и формирующего при этом систему ценностей или концепцию жизни. В драме, изображающей разные типы отношений между людьми и личностные или общественные поведенческие стереотипы, отражаются социокультурные ожидания различных общественных сил. Противопоставление ценностных систем разных социальных групп порождает драматизм, суть которого составляет скрытую или явную полемику между этими группами. То есть именно их диалог определяет саму суть драматического мира, а авторские ремарки обрамляют этот диалог, то есть конкретные условия употребления языка, зависящие от социальных, идеологических и этических факторов, и отвечают на вопросы «кто?», «где?», «когда?». Ремарка оказывается ни чем иным, как

раскрытием коммуникативных условий высказываний персонажей, будь это диалог или монолог, и определяет расстановку сил между персонажами. Характер драматизма определяется своеобразием основного конфликта в произведении, который, реализуясь на разных уровнях своего развития, диктует и природу драматического действия, и поступки драматических характеров, и движение художественного мира, и композиционные особенности пьесы. Драматизм реализуется в особенностях развития действия драмы, понятие которого приобретает многозначность. Являясь выражением деятельности персонажей, действие овеществляет жизнь человека, отражая социальные отношения между людьми (поступки, связи), и опирается на систему мотивов, к которым стянуты социальные ожидания, притязания, надежды, мечты, амбиции персонажей. При этом оно выступает и как развитие интриги, и как существование в пространстве, движении и времени, превращаясь в надсюжетное, надхарактерное, надсловесное явление.

Смысл драматического произведения зависит от образов действующих лиц, погруженных в пространственно-временной мир, который в драматическом действии сочетает аспекты времени, событий и ситуаций. Возникает образ мира, представляющий пространственно-временную характеристику художественной реальности, который трансформируется через видение мира – идейные противопоставления различных точек зрения персонажей и автора. При этом драматический персонаж отличается от персонажа повествовательной прозы, так как он соединяет в себе и реальный образ, который зафиксирован драматургом в тексте пьесы, и образ метаперсонажа, являющийся суммой накопившихся в общественном сознании традиционных представлений об этом персонаже.

Особую функцию выполняет время в драме, представленное реальным временем, иллюзорным временем, физическим временем и сценическим временем. Особый вид приобретает художественное пространство в драме, которое становится многомерным, и возникает иллюзия «четвертой стены».

Язык драмы отличается от языка художественных произведений других литературных родов, поскольку отсутствуют повествовательные формы описаний, характеристик, авторских объяснений и рассуждений и т.д., и решающую роль приобретают диалоги и монологи. Диалог выступает как средство раскрытия идейного содержания в осуществлении контакта и полемике между персонажами; монолог – как средство саморепрезентации (монолог-декламация, внутренний монолог, монолог «на зрителя», монолог-реплика в сторону и т.д.). Драматический язык отличает возвышенная театральность речевого поведения.

Таким образом, обозначенные выше специфические особенности драматического текста создают трудности в определении принципов подхода к систематизации и созданию жанровой системы. Драма как литературный род включает в себя множество жанров, которые сохранялись, трансформировались и изменялись в процессе исторического развития литературы. Соглашаясь с тем, что драматические жанры (жанр от фр. *genre* – род, вид) – устойчивая система приемов с определенной доминантой, отражающей развитие литературы и сохраняющей элементы архаики, в которой обобщаются опредмеченные в своей архитектонике, фактуре и колорите черты, свойственные более или менее обширной группе произведений, то можно выделить несколько жанрообразующих факторов.

1. Поскольку слово «драма» традиционно используется для обозначения и литературного рода и жанра (вида), то драматическое произведение как видовое понятие можно рассматривать на уровне своеобразия развития драматического действия, драматического характера, драматической композиции, которые могут быть избраны в качестве жанровых критериев.

2. Драматические произведения с характерным для них художественным временем и вытекающей отсюда концентрированностью конфликта создают благоприятную почву для выражения определенных разновидностей пафоса. Поэтому деление драмы на жанры может быть связано с пафосом пьесы: траги-

ческим в трагедии, юмористическим, сатирическим в комедии, драматическим в драме. Однако пафос является не исходной, но как бы производной стороной идейного содержания произведения, так как он вытекает из сущности порождающего его конфликта. Поэтому начинать разговор о драматических жанрах можно с вопроса о различной природе конфликта в трагедии, драме, комедии.

3. Дополнительным содержательным критерием жанрового деления в драме могут стать особенности проблематики – национально-исторической, нравоописательной, романической и т.д. Например, жанровое понятие национально-исторической или романической трагедии, бытовой драмы, нравоописательной комедии и т.д. дает более конкретное представление об общем жанрово-содержательном свойстве произведения по сравнению с обобщенными понятиями.

4. Видовые формы в драме различают по таким признакам, как художественная речь пьесы (стихотворные и прозаические драматические жанры), объем текста (малые жанры).

5. Кроме того, то или иное отношение драмы к театру может предоставить дополнительные жанровые признаки. Так, наряду с пьесами, предназначенными для постановки на сцене, существуют драмы для чтения.

6. При определении жанра пьесы надо учитывать и ее связь с некоторыми традиционными видами сценического искусства (кукольным театром, театром масок, театром пантомимы, музыкальным театром и т.п.).

7. Нельзя не учитывать, что в результате исторического развития драмы как родового явления сформировались основные, общепризнанные драматургические жанры (виды) – трагедия, комедия и собственно драма. Внутри жанров выделяются жанровые формы и жанровые модификации, которые представляют собой конкретное единство особых свойств формы в ее основных моментах – конфликте, сюжете, композиции, речи, образности и т.д. Сложность

состоит в том, что жанровые формы и жанровые модификации часто определяются в современной науке как самостоятельные драматические жанры.

В предложенном словаре-справочнике жанровая система драматургии рассматривается с учетом названных факторов и в процессе эволюции жанровых форм и модификаций, то есть в синхронно-диахронном плане.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

А.д. — абсурда драма	М. — мим
А.к. — античная (аттическая) комедия	Мир. — миракль
А.т. — античная (аттическая) трагедия	Мист. — мистерия
А. — ателлана	Мон. — монодрама
Б. — буффонада	Мор. — моралите
В. — водевиль	П.д. — пасторальная драма
Д. — драма	С.д. — сатировская драма
И. — интермедия	С.к. — слёзная комедия
К. — комедия	С. — соти
К.д.а. — комедия дель арте	Т. — трагедия
К.п.и ш. — комедия плаща и шпаги	Тр.к. — трагикомедия
Л.д. — литургическая драма	У.к. — учёная комедия
Мел. — мелодрама	Ф. — фарс
М.д. — мещанская драма	Фб. — фьяба
	Ш.д. — школьная драма

АБСУРДА ДРАМА (лат. *absurdus* – неуместный, нелепый) – жанр современной западноевропейской драматургии, возникший в середине XX века и основанный на концепции тотального отчуждения человека от физической и социальной среды. Для него характерны гротескно-комическая демонстрация ложности и бессмысленности человеческого бытия; отсутствие сюжета и характеров; репрезентация действительности, лишенной внутреннего смысла и причинно-следственных связей; нелепость и никчемность повседневной жизни обычного человека и стремление спастись от ее трагической безысходности; особые метафорические формы передачи потрясения, которое испытывает человек при осознании иллюзорности жизненных ценностей и жестокой иррациональности смерти. Термин «театр абсурда» и, соответственно, «драма абсурда» впервые использован театральным критиком Мартином Эсслином (Martin Esslin), в 1962 году написавшим книгу «Театр абсурда», где он сравнивает новое эстетическое явление с философией экзистенциализма (А. Камю, Ж.-П. Сартр), обнаруживая в А.д. творческое воплощение философии А. Камю о бессмысленности жизни («Миф о Сизифе»).

Наиболее яркими представителями А.д. считаются Адамов, Артюр (Arthur Adamov), Беккет, Сэмюэл (Samuel Beckett), Олби, Эдвард (Edward Albee), Ионеско, Эжен (Eugène Ionesco), Гавел, Вацлав (Václav Havel), Пинтер, Гарольд (Harold Pinter), Мрожек, Славомир (Slawomir Mrozek), Жене, Жан (Jean Genet), Камю, Альбер (Albert Camus), Стоппард, Том (Tom Stoppard), Дюрренматт, Фридрих (Friedrich Dürrenmatt), Аррабаль, Фернандо (Fernando Arrabal), Тардьё, Жан (Jean Tardieu). Корни А.д. исследователи обнаруживают в теоретической и практической деятельности дадаистов и сюрреалистов, так как именно сюрреалисты старались познать «абсурдное» в процессе сопоставления в своем творчестве принципиально несопоставимых вещей и понятий и, вследствие этого, неизбежного разрыва всех логических связей. Творческая деятельность сюрреалистов осознавалась ими как бессознательная, свободная от зако-

нов логики и пределов рассудка, а театральное-драматическое пространство – как поле для экспериментов по применению неожиданных приемов. Сюрреализм и дадаизм имели своих предшественников – Альфреда Жарри (Alfred Jarry), Луиджи Пиранделло (Luigi Pirandello), Станислава Виткевича (Stanislaw Witkiewicz), Гийома Аполлинера (Guillaume Apollinaire), которые, отвергая любые правила, нормы и законы и высмеивая их, выработали, тем не менее, четкие формальные каноны и клише своего театра, что позволило определить принципы единой поэтики жанра. В А.д. обычно нет предыстории, интриги и четко определенных персонажей, в ней господствуют случайность, открытая концовка, круговая композиция, абсурдный диалог, а условная «фабула» лишь подчеркивает невозможность коммуникации. Помимо того, в основе жанрового своеобразия А.д. лежит представление об абсурдности всего человеческого во враждебном или безразличном мире, а личность со всеми её переживаниями, эмоциями, тревогами и надеждами воспринимается как некая метафора человека. А.д. отрицает реалистичные образы и ситуации, вместо традиционных психологических характеров создаёт комичные персонажи – судорожно дергающихся клоунов: авторы А.д. превращают героев в марионеток, которые двигаются и говорят по воле драматургов, то есть, абсурдный герой – это объект, не имеющий собственной воли. В то же время, театр абсурда можно рассматривать как своеобразную современную форму балаганного театра (недаром Э. Ионеско называл его «театром насмешки»), вобравшего в себя элементы клоунады и комедий Ч. Чаплина: для него характерны незамысловатость сюжета и беспощадная сатира, ведь шуту позволялось говорить абсолютно всё. На этом противоречии между «ничего» и «всё» держится структурно-семантическое своеобразие жанра, в котором время и место неопределённые и изменчивы, даже самые простые причинные связи разрушаются, а бессмысленные интриги, повторяющиеся диалоги, бесцельные монологи, драматическая непоследовательность действий, – всё подчинено одной цели: на первое место

выдвигается внутренний мир человека, который резко противопоставляется окружающей действительности. Погруженный в нее человек, который характеризуется утратой индивидуальности, сомнением в возможности договориться, страхом перед миром, онтологическим одиночеством, опустошенностью и отчуждением от себе подобных, отчаянно барахтаясь, пытается найти смысл и оправдание своего существования.

В А.д. мир представлен как бессмысленное, лишённое логики нагромождение фактов, событий, поступков, слов и судеб, а драматург, передавая читателю и зрителю своё понимание какой-либо проблемы, лишь подчеркивает отсутствие логики в нем. Однако при внимательном рассмотрении пьес можно заметить, что они составлены из последовательности вполне логичных фрагментов, хотя причинно-следственные связи этих фрагментов резко отличаются от логики соединения частей традиционной пьесы: кажущиеся нелепыми и ненужными интриги и диалоги вдруг открывают бессмысленность и ничтожность человеческих поступков и разговоров, приводя к философской переоценке жизни. Что же касается фрагментарности, драматической непоследовательности событий и нагромождения случайных явлений в А.д., то они оказываются талантливym предвидением «клипового» восприятия мира современным человеком, в сознании которого происходит нагромождение и смешение в беспорядочном и противоречивом виде телевизионных программ, рекламы, разнообразной интернет-информации, телефонных СМС, представляя абсурдную картину современной реальности.

В структурно-семантическом пространстве А.д. можно выделить несколько типов абсурда: нигилистический абсурд, не содержащий даже минимальных сведений о мировоззрении и философских импликациях текста; абсурд как структурный принцип отражения всеобщего хаоса, распада языка и отсутствия связного образа человечества; сатирический абсурд, используемый в отдельных формулировках и интриге и достаточно реалистично описываю-

щий мир. Корреляция представленных типов абсурда приводит к объединению в А.д. *трагедии с фарсом и водевилем*; гротеска на уровне сюжета, образа и метафоры; иррациональности диалогов; алогичности поведения героев, двойственности их внутреннего «я»; бессмысленности ситуаций; философской бессодержательности и пустоте, позволяющей на основе языковых клише произвольно играть со словом; разрушению и высмеиванию творческих и социально-политических стереотипов; превращению диалога в фабулу и наоборот, цикличности и повторяемости происходящего («бегу по кругу») и др.

Наиболее полно принципы «абсурдизма» были воплощены в драмах «Лысая певица» (*La cantatrice chauve*, 1950) румынско-французского драматурга Эжена Ионеско и «В ожидании Годо» (*Waiting for Godot*, 1952) ирландского писателя Сэмюэла Беккета. Основное внимание Ионеско сосредоточено на тщетности связей и невозможности понимания между людьми, что отражается в почти полностью бессмысленном языке его пьесы: на сцене находятся две женатые пары, чья непоследовательная, нелогичная, клишированная речь отражает абсурдность мира, в котором язык скорее затрудняет общение, нежели способствует ему. Беккет создал новый, «параболический философский театр», отразивший надломленное сознание современного интеллектуала и констатирующий полную дегуманизацию цивилизации и непреодолимую человеческую отчужденность. В трагикомической атмосфере потери и непонимания эти два антигероя вспоминают бессвязные фрагменты из прошлой жизни, испытывая чувство незащищенности и опасности жизни. Драматическое творчество Беккета сосредоточено на бесполезности любой деятельности, а мысль о тотальной невозможности человеческой расы общаться предсказывает неизбежный апокалипсис. В России первые абсурдистские тенденции появились в 30-е годы XX века в деятельности группы ОБЭРИУтов. Родоначальником русского А.д. был А. Введенский (пьесы «Минин и Пожарский», 1926; «Кругом возможно Бог», 1930-1931; «Куприянов и Наташа», 1931; «Ёлка у Ивановых», 1939; и др.) Свой

вклад в развитие жанра внес Д. Хармс. В современной отечественной драматургии жанровые признаки А.д. встречаются в пьесах Л. Петрушевской, В. Ерофеева («Вальпургиева ночь, или Шаги командора») и других авторов.

АНТИЧНАЯ (АТТИЧЕСКАЯ) КОМЕДИЯ – (греч. комос, то есть празднично-веселая толпа, необузданная гулянка). Есть предположение, что примитивная комедия, состоявшая из череды небольших шуточных сценок, возникла в начале VI в. до н.э. в Мегарах. По другой версии возникновение ранней комедии связано с Сицилией, откуда она затем была перенесена в Аттику, где стала оформляться и совершенствоваться как самостоятельный драматический жанр. Ранняя греческая комедия возникает в VI в. до н.э. из пляски, пения и декламации в честь бога Диониса, вбирая в себя ритуальные и фольклорные элементы – шумные и веселые бытовые сценки пародийного и карикатурного содержания и жертвенные культовые оргии. В связи с тем, что Дионис – бог вина, известный рискованными похождениями, гимны и дифирамбы в его честь постепенно оформлялись как веселые диалогические действия, становясь острейшими драматическими памфлетами. Драматизированные песни обличительного характера у селян, ходивших в праздники Диониса в город высмеивать тамошних жителей, превращаются в веселые праздничные шествия с плясками и карнавальными сценами, наполненными балаганным шутовством, непристойными остротами, переодеванием в разных животных (козлов, коней, медведей, птиц, петухов), любовными оргиями и завершающиеся буйной пирушкой.

Именно в Аттике (*Аристотель*) А.к. обрела фабульную определенность и структурную целостность. Здесь в середине V в. до н.э. она попала на городские и сельские Дионисии и, так же, как в трагедиях, стали проводиться состязания трех комических авторов на Дионисовом празднике ленеи в конце греческой зимы. Это укрепило позиции А.к. среди других жанров и придало ей легальный

характер, хотя еще достаточно долго существовали ограничения для авторов комедий и комических героев. Не являясь ни *комедией характеров*, ни *комедией нравов*, ни *комедией интриги*, она содержала, помимо развлечения, важные общественно-политические идеи и воплощала в различных карикатурно-сатирических образах актуальные для своего времени проблемы. От культа Диониса в А.к. в карикатурно-пародийной форме перешли многие существенные черты: хор, бывший когда-то неотъемлемым элементом ритуала; агон (спор) двух полухоров по 12 человек, наполненных новым содержанием, отличным от дионисовской борьбы старого, уходящего и нового, зарождающегося божества, и представляющим борьбу старых и новых нравов («Облака» Аристофана), военных и пацифистских взглядов («Ахарняне» Аристофана); парабаса – обращение хора к зрителям от имени поэта; декорации и костюмы («Облака», «Осы», «Птицы»), заменившие традиционные ритуальные маски; присутствие «шута около алтаря», представляющего народ и высмеивающего торговцев, врачей, шарлатанов; пир; любовные приключения; свадьба; заключительное шествие с факелами, заменяющее ритуальную оргию. А.к., как и трагедия, была связана со спецификой античного театра, но отличалась большей свободой и меньшей зависимостью от обязательных регламентаций. Общий колорит древней А.к. – игривый и живой, легкий и остроумный, свободный в использовании все новых и новых художественных открытий и неожиданных находок, представлял народно-балаганную стихию, которая подчеркивалась разнообразной бутафорией, веселой клоунадой, абсурдностью костюмов, использованием грубого, базарно-ярмарочного жаргона, пересыпанного бранью и вульгарными выражениями.

Ранняя А.к., несомненно, уже была классической, хотя в ней пока не было единства действия и места, а структура в некоторых моментах отличалась от структуры трагедии. Как и трагедия, она начиналась с *пролога*, разъясняющего содержание пьесы и с последующего *парода*, первого выступления хора с пес-

нию или декламацией. Но затем, в отличие от трагедии, был *агон*, то есть состязание между персонажами, победитель которого высказывал основную идею А.к.; потом *парабаса*, хор, обращенный к публике, и ряд небольших сцен, в которых *эписодии* и *стасимы* чередовались как в трагедии; и завершалась А.к. *эксодом*, заключительной песней уходящего и весело пляшущего хора. Поэтика и стилистика А.к. опиралась на метрическую организацию следующих одна за другой песен (од). Оде соответствовала антиода (ответная песнь), эфирреме (слову предводителя одного полухора) соответствовала антиэфиррема (ответное слово предводителя другого полухора).

Наиболее известными среди ранних аттических комиков являются Хионид, Магнет, Кратет и Ферекрат, о которых мало что известно, но их значение для развития К. сравнимо со значением Эсхила для трагедии. Основные признаки жанра воплотились в пьесах Аристофана, представлявших собой яркие образцы классического стиля с характерным для него изображением отвлеченно-типического. Его А.к., с одной стороны, опираются на традицию культа Диониса, а с другой – представляют собой острейшую сатиру и пародию на пороки своего времени. А.к. Аристофана, в связи со спецификой жанра лишенные глубиной психологии, анализа переживаний и изображения быта, имели иные, особые жанровые признаки. Во-первых, они носили характер гипертрофированно преувеличенного шаржа, глумливого шутовства и издевательской клоунады, направленных на разоблачение общезначимых отрицательных явлений. Поэтому комедийные персонажи не являлись реальными социальными характерами, взятыми из конкретной общественно-политической жизни, а были обобщенными типами (в «Ахарнянах» тип задавленного войной крестьянина; в «Облаках» тип сбитого с толку простолюдина или тип хитрого и циничного политического жулика и т.д.). Во-вторых, особый характер имеет и структура ранних А.к.: в них используется полная парабаса – обращение хора к зрителям от имени поэта, состоящая из 7 частей: краткий хор, речь корифея хора, «удушие» (то есть

длинная часть, произносившаяся скороговоркой), ода, эпиррема, антиода, анти-эпиррема. Но в поздних А.к. Аристофана не только характеры эволюционируют и приобретают конкретные узнаваемые черты (Ксанфий в «Лягушках» или Каррион в «Богатстве»), но и парабаса сокращается как и другие, мелкие хоровые интермедии. В-третьих, структура А.к. Аристофана основана на принципе художественного беспорядка: они содержат множество отступлений, случайных эпизодов, причудливого соединения различных и случайных мелочей, лирических фрагментов. Тональность настроения А.к. чрезвычайно разнообразна, неустойчива, создается с помощью пейзажной лирики, воспроизводящей идиллические картины сельской жизни. Однако этот художественный беспорядок всегда жестко подчинен общей идее. В-четвертых, язык А.к. Аристофана – это обыденный, разговорный аттический язык городских жителей, но автор обогащает его многочисленными каламбурами, несуществующими языковыми конструкциями, невероятными сравнениями, грубыми остротами, варварским коверканьем речи, комическими речевыми оборотами, непристойной лексикой. Возникает воплощенная в живых и динамичных диалогах яркая и пестрая языковая картина, беспощадно разоблачающая практику современной политической жизни («Ахарняне», «Мир» и «Лисистрата»). Известно около тридцати комедиографов – современников Аристофана. Наиболее значительными среди них считаются Эвполид и Фриних, произведения которых сохранились в отрывках. Существующие фрагменты свидетельствуют о том, что их произведения создавались на основе тех же идейно-художественных принципов, которыми руководствовался в своей комедиографии Аристофан.

На рубеже V-IV вв. А.к. приходит к завершению. Аристофановская «древняя» комедия уступила место «средней» и «новой» комедии нравов и интриги (Менандр) – аполитичной, психологической и бытовой, основанной на эстетике «нешаржированного реализма» (*А.Ф. Лосев*).

АНТИЧНАЯ (АТТИЧЕСКАЯ) ТРАГЕДИЯ (греч. *tragos* – козел и *ode* – песнь, песнь козлов, либо песнь о козлах) – древнегреческая трагедия периода расцвета античного театра (VI-V века до н.э.) Большинство теорий о возникновении А.т. сводится к ритуальному происхождению от древних доисторических обрядов и религиозных церемоний, так как все ритуалы содержат элементы театрализации. В науке выдвинуто несколько версий происхождения А.т. 1. Так Аристотель утверждает, что своими корнями она уходит в дифирамбы и хоровые песни в честь Диониса, которые постепенно преобразуясь, включали элементы индивидуального творчества, а отдельные авторы представление-рассказ превращали в представление-диалог. То есть, трагедия произошла из чередования запевал и хора: запевала постепенно становится актером, а хор – содержательной основой трагедии. Путь от культа Диониса к А.т. как самостоятельному и художественно завершенному жанру шел от значения хора как главного действующего лица к низведению его до роли незначительного музыкального антракта. 2. Однако Аристотель выдвигает и иную версию происхождения этого жанра: он говорит о происхождении А.т. из сатировской игры. Сатиры – демоны, в своем внешнем облике сочетающие человекообразные и козловидные элементы (рога, борода, копыта, всклокоченная шерсть), а иногда и лошадиные, или бычьи (хвост), имели самое непосредственное отношение к культу Диониса, так как Дионис представлялся во время шествий в виде козла, и в жертву ему приносились козлы. Это означало: для растерзания предназначен сам бог, чтобы люди могли вкусить под видом козлиной плоти божественной сущности самого Диониса. 3. Версия этнографов и искусствоведов, настаивает на фольклорно-пантеистическом происхождении драмы, утверждая, что истоки А.т. уводят в античный фольклор – песни о мистической гибели и воскресения Диониса. 4. Четвертая теория утверждает религиозно-обрядовый характер происхождения А.т., связанный с мистическими и мифологическими представлениями о смерти. Почти в каждой пьесе присутствовали сцены, изображавшие

смерть и последующее оплакивание героя, поэтому эта версия подкреплялась *френтической* теорией (tbrenos – по-гречески «заупокойный плач»). Но френос, даже дополненный ссылкой на мимическую пляску у могилы героев, не мог быть единственным источником А.Т. Таким образом, можно утверждать, что А.т., соединив в себе элементы ритуальных празднеств, сатировских игрищ, фольклорных и религиозных представлений о цикличности умирающего и вновь возрождающегося мира, закрепила и продолжила основные жанровые признаки ранней античной (дионисийской) драмы.

Считается, что первая А.т. была поставлена в Афинах при афинском тиране Писистрате, который начал проводить праздники Великих Дионисий (*А.Ф. Лосев*). Известно имя первого афинского драматурга – Феспид (дата первой трагедии – 534 г. до н.э.), которому принадлежат новаторские открытия в драматургии, например, добавление к хору актера. Предшественником знаменитого Эсхила считается Фриних (прибл. 511-476 до н.э.), которому приписываются трагедии «Взятие Милета», «Финикиянки» и др., и Пратин как создатель сатировских драм. Ни одного текста, созданного до Эсхила, не сохранилось. VI-V в.в. до н.э. ознаменовались появлением трех величайших трагиков: Эсхила, Софокла, Еврипида, в творчестве которых А.т. достигает наивысшего расцвета и становится драматическим жанром с сюжетами из человеческой жизни, отразившими древнюю мифологию и глубину общечеловеческой психологии. Драматическое действие основано на конфликте человека и выступающей в виде неумолимого, беспощадного рока судьбы, раскрывающегося в перипетиях (неожиданных поворотах в развитии действия и внезапных переломах), узнаваниях/неузнаваниях, подменах, обманах и сильных страстях. Но та большая роль, которая по-прежнему отводится в трагедии хору, указывает на ее несомненную связь с обрядом. Музой трагедии у греков была Мельпомена. Постепенно основой А.т. становится игра актеров: в VI в. до н.э. Фриних вывел на сцену одного актера, Эсхил присоединил второго, Софокл – третьего. С появ-

лением третьего актера хор постепенно утрачивает свое значение, а окончательно функция хора трансформируется у Еврипида: он используется лишь как музыкально-лирический аккомпанемент действию. С конца IV в. до н.э. пишутся А.т. без хора. Пьесы с хором сатиров, пением, танцами и музыкой выделились в самостоятельный жанр – «*сатиловскую драму*».

Эсхилу приписывают 72 или 90 пьес, из них полностью до нас дошло только семь: «Просительницы», «Персы», «Семеро против Фив», «Прикованный Прометей» и трилогия «Орестея», состоящая из трагедий: «Агамемнон», «Хоэфоры» («Женщины, совершающие надгробное возлияние») и «Эвмениды». Сюжетами всех пьес Эсхила, кроме «Персов», являются древние мифы о богах и героях, на примерах которых Эсхил воспитывал сограждан в духе беззаветной преданности родине, мужества и честности, неприятия тирании и насилия, веры в победу разума и справедливости. А.т. Эсхила отличаются сложной сюжетно-композиционной структурой. Пьеса начиналась с *пролога* – начала трагедии до первого выступления хора. Первая часть выступления хора – *парод* трагедии («выступление», «проход»). После парода чередовались *эпизодии* – диалогические части («привхождение») и *стасимы* («стоячие песни хора», «песни хора в неподвижном состоянии»). Заканчивалась трагедия *эксодом* (исходом, заключительной песнью хора). Хор и актеры в разных местах трагедии объединялись в наполненном возбужденно-плачущими интонациями пении, которое называлось *коммос* (по-гречески – «ударяю себя в грудь»). Для выражения внутреннего мира героических личностей требовался величественный и торжественный стиль, поэтому Эсхил создал особый поэтический язык с яркими гиперболами, метафорами, сложными неологизмами. В структуре эсхильской трагедии в центре находится не отдельный герой, а само действие, реализующее конфликт, поэтому главная роль принадлежит не актерам, а хору. Влияние Эсхила и, прежде всего, образа его Прометея на всю последующую

мировую литературу и искусство огромно (Кальдерон, Вольтер, Гёте, Шелли, Байрон, Огарев, Лист, Вагнер, Скрябин, Танеев и др.)

Если в А.т. Эсхила мифы о богах, титанах и героях составляют основу картины мира, в которой человек играет второстепенную роль, то в творчестве его младших современников – Софокла и Еврипида особый интерес вызывает именно человеческая личность, её внутренний мир, психологические и нравственные переживания. Как и Эсхил, они используют сюжеты из мифологических источников, но созданные ими образы – не возвышающиеся над простыми смертными могучие титаны и герои, а живые страдающие люди, вызывающие глубокое сочувствие.

Творческое наследие Софокла составляют 123 пьесы, из которых до нас дошло только 7 – «Антигона», «Эдип в Колоне», «Эдип-царь», «Электра», «Филоклет» и несколько отрывков. У Софокла хоровые песни и лирическое медитирование отступили на задний план, усилилось значение актерских монологов и диалогов, психологическая трактовка главных ролей становилась более выразительной. Например, в А.т. Софокла «Царь Эдип» внимание сосредоточено не на цепочке роковых событий, а на чувствах, испытываемых Эдипом по мере того, как он узнает о совершенных им невольных злодеяниях.

Еврипид написал около 90 пьес, из которых до нас дошли 17. Самые известные его А.т. – «Ипполит», «Геракл», «Троянки», «Электра», «Ион», «Елена», «Ифигения в Тавриде» и сатирическая драма «Киклоп» и др., лучшей среди которых считается «Медя». В его А.т. привнесены черты реалистичности, драматург подчеркивает, что причины поступков человека находятся в нем самом. Как и Софокл, он показывает в трагедиях сложный психологический мир действующих лиц, делает более реалистичными диалоги, подчеркивает занимательность, динамичную и напряженную интригу, создаваемую неожиданными поворотами в развитии действия, внезапными узнаваниями и разоблачениями, превращает трагедию богов, титанов и героев в трагедию обычных людей.

Таким образом, своеобразный характер взаимоотношений хора с корифеем, заимствование сюжетов из мифологии, понятие катарсиса, основанного на устрашении, потрясении и очищении, воплощение особой модели мироустройства, зависимость структурно-семантической природы пьес от специфического устройства аттического театра, уникальность связи человеческой судьбы и божественных законов, подвижное соотношение лирико-оркестровой и сценически-миметической моментов пьесы, особое значение музыки, мелодекламации, пения и жестикулирования, наличие коммоса (общего пения солиста и хора в традициях погребальных песен с жалобными стенаниями) – позволяют рассматривать А.т. как самостоятельное и уникальное жанровое явление.

АТЕЛЛАНА – (лат. *fabula atellana*, басня из Ателлы, «ателланские рассказы») – короткие фарсовые представления в духе *буффонады* или древнеримских народных комедий, названные по имени города Ателла (совр. Аверса) в Кампанье, где они, предположительно, зародились. Первоначально А. были полностью импровизированными пьесами и ставились вслед за трагедией для увеселения народа после серьезного зрелища. Достоверно известны два автора А. – Помпоний и Новий, благодаря которым в начале I в. до н.э. А. получили литературную обработку 106 произведений. Другие два автора – Меммий (или Мумий) и Ноний считаются, особенно последний, предположительными. Помпоний, написавший 64 пьесы, вводил в свои А. только часть традиционного содержания, разбавляя его современными типичными персонажами и придумывая сюжеты, конфликты и развязки. О Новии, другом авторе А., сведений гораздо меньше, но есть предположение, что, хотя он и был современником Помпония, создавать А. начал несколько позже, однако меньшие по объему А. Новия в художественном отношении оценивались выше.

Главной особенностью А. были постоянные маски актеров, представлявшие гротескных персонажей и высмеивающие известные социальные типы.

Главных масок было четыре: 1. Макк («*Massus*») – дурак, обжора и ловелас, бритый наголо, с ослиными ушами и горбатый, изображавший крестьянина, солдата, содержателя постоянного двора, ссыльного, близнеца-брата и даже девочку – обязательное лицо в А., которое во всех ситуациях назначается ответчиком за произошедшее и оказывается битым или расплачивающимся за других; 2. Буккон – толстощекий обжора с огромным ртом, тщеславный глупец, болтун и хвастун – главный персонаж в А. Помпония «*Bucco auctoratus*» и «*Bucco adoptatus*» и в А. Новия «*Bucculo*»; 3. Папп – высмеиваемый и обманываемый всеми (женой, судьей, молодежью, соседями) глупый старик, богатый, скупой и честолюбивый – у Помпония в пьесах «*Pappus agricola*», «*Pappus Praeteritus*» и «*Sponsa Pappi*»; 4. Доссен «*Dossenus*» или «*Dorsenus*» – злобный горбун, мнимый ученый и философ, шарлатан, составляющий гороскопы для горожан и предсказания для крестьян – в пьесе Помпония «Предсказатель Горгоний». Были и другие, второстепенные маски – н-р, «*Panniculus*» или «*Pannuceatus*» – маска с наклоненною к плечу головою в маленькой шапочке и др. Пьесы состояли из ряда комических положений, в которые попадали эти маски, и отражали деревенский и провинциально-мещанский городской быт, высмеивали обывательскую среду и провинциальных богатеев, содержали политическую сатиру на высшие классы, издевались над модным увлечением интеллигенции греческой философией. Отражая общую тенденцию сатирического мировосприятия и включая элементы пародийного характера, авторы А. с насмешкой относились к мифологическим сюжетам и образам, о чем свидетельствует, например, «Подставной Агамемнон», и разрабатывали сюжеты, содержание которых было основано на бытовых картинах низших слоев римского общества. Названия А. указывает на род деятельности, происхождение, национальность, основное нравственное качество персонажа, например, «Гетера», «*Prostibulum*», «*Munda*», «*Aleones*» (игроки в кости), «Храмовой сторож», «Хлебники», «Рыболовы», «Живописцы», «Виноградари», «Трепальщики»,

«Народные глашатаи», «Кампанцы», «Сирийцы», «Заальпийские галлы», «Солдаты из Помеции», «Скупец», «Злобный», «Клеветник», «Жадный наследник» и др. Хотя А. часто отличались грубостью и непристойностью содержания и писались нелитературным латинским языком, они пользовались популярностью у различных слоев населения. Для исполнения ролей от актеров требовалась находчивость, умение импровизировать, что связывает их с другими формами импровизационного театра.

В результате гонений А. на короткое время были заменены *мимами*, но Август восстановил их, и с этого времени А. являлись в римском обществе отголоском народного гнева или ненависти по отношению к недостойным правителям. Однако резкое осуждение в А. известных лиц, в свою очередь, обуславливает обвинение ее самой в неприличности и бесстыдности содержания, в циничности высказываний и безнравственности сценических движений, что приводит к запрету. В XVI в. маски А. появляются в народной итальянской комедии (*commedia dell'arte*). Из древнего Макка (*Massus*"a) произошла маска Полишинеля (*Пульчинеллы*), а маска Бригеллы восходит к таким персонажам А., как Макк, Буккон (*Вуссо*); маски Панталоне и Доктора – к таким персонажам, как Папп (*Pappus*) и Доссен (*Dossenus*). Из маски «*Panniculus*» или «*Pannuceatus*» появился позже Арлекин. Отголоски А. чувствуются и в современной итальянской народной комедии, маскам А. соответствуют некоторые персонажи русского народного театра (н-р, Петрушка) и немецкого (н-р, Кашперль) и т. п.

БУФФОНАДА (итал. *buffonata* – шутовство, паясничанье) – жанровая разновидность драматургии, которая складывается из трех составляющих: литературного текста, имеющего сатирическую направленность; использования приемов народного, площадного театра; условной, утрированно-комической манеры, основанной на различных видах гиперболизации, и гипертрофирован-

ном комизме. Для Б. характерны подчеркнута шаржированные внешние признаки персонажей, склонность к резким, доходящим до гротеска преувеличениям, карикатурное изображение действующих лиц, событий и явлений. Б. использует грубое, подчас издевательское подчеркивание черт характера и внешних деталей облика персонажа и даже допускает физическое насилие в шуточной форме, благодаря чему возникает яркий динамический образ, достигается мощный эффект резкого и беспощадного сатирического обличения.

Такого рода народные развлечения были характерны для самых разных национальных культур: элементы Б. можно обнаружить в комедиях Аристофана; к представлениям древнегреческих *мимов* и к древнеримским *ателланам*, содержащим признаки Б., восходит европейская средневековая площадно-уличная Б. гистрионов (странствующих комедиантов). Современная Б. ориентирована на формы комического, которые сложились на средневековых европейских уличных праздниках дураков и в выступлениях скоморохов и шутов в России, когда народная смеховая стихия вырывалась наружу и превращалась в разных национально-культурных контекстах в гаерничанье, паясничанье, клоунаду, балаган, шутовство, фарс, скоморошничество, фиглярство. Воплощенная в представлениях бродячих артистов, ярмарочных театров и балаганов Б. демонстрировала подчас грубое, неуместное, вульгарное шутовство, предоставляя простому люду возможность подурачиться без каких-либо моральных ограничений.

Популярность Б. в разные эпохи была столь велика, что ее признаки можно обнаружить в европейской и отечественной народной драматургии XVII-XIX веков (итальянской комедии дель арте, арлекинадах, фарсах, скоморошьях и шутовских представлениях). Из уличных представлений Б. проникает в литературную драматургию. Так, некоторые жанровые формы и отдельные элементы этого жанра встречаются в комедии, их можно обнаружить в творчестве таких известных европейских и русских авторов, как У. Шекспир, К. Гоцци и

К. Гольдони, Ж.Б. Мольер и П. Бомарше, Н.В. Гоголь, А.В. Сухово-Кобылин и др. Весьма востребованной оказалась Б. в оперной драматургии, где она находит свое отражение в шуточных жанрах оперы-буфф (сатирической комической оперы), сформировавшейся в Италии в XVIII в., и бытовой комической оперы (н-р, комическая опера Перголези «Служанка-госпожа», 1733; переделка Ж. Оффенбахом нравоучительной оперы Р. Шумана о Женеви́еве Брабантской в оперу-буфф в 1867 г.)

Характерное для Б. сознательное искажение жизненных пропорций изображаемого для выявления его нелепой сути и жанрово обусловленная импровизационность привели к тому, что слово «буффонада» в определенном контексте стало употребляться по отношению к реальным жизненным ситуациям для обозначения неуместности и несуразности происходящего, а в отдельных случаях приобрело смысл грубого, преувеличенно-показного шутовства. Подмена эстетического значения термина Б. бытовым неизбежно приводила к тому, что, утратив идейно-художественное назначение, Б. превращалась в бессмысленное ёрничество и трюкачество, на которое указывает А.П. Чехов в «Статьях, рецензиях и заметках 1881-1902», предлагая разбор Б. в 4-х действиях и 9 картинах «Женеви́ева Брабантская». Чеховская рецензия в своей формально-содержательной специфичности сама приобретает буффонный характер и свидетельствует об актуальности этого жанрового образования для создания особых язвительно-саркастических форм: «Декорации великолепны, исполнение хорошее, антре выше всякой критики, но... опять-таки около вешалок до безобразия холодно! И сами вешалки безобразны. Пространство, занимаемое каждой из них, так мало, что приходится более чем тесниться. Публика берет сама платье, несет его через головы, пачкает... Кто-то кого-то мазнул калошей по лицу. Обратите внимание!»

В начале XX в. буффонада стала объектом эстетического переосмысления и стилизации в «трагической буффонаде» М. Булгакова «Зойкина квартира»,

пьесах В. Маяковского «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня», в драматургии Е. Замятина и других выдающихся писателей, в новаторских постановках известных театральных режиссеров В.Э. Мейерхольда, С.Э. Радлова, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова и др. Жанровая уникальность Б. обуславливала сложность ее воспроизведения на сцене и требовала от актеров особого мастерства в передаче разных форм смеха – от стихийного природного веселья до общественно-политической сатиры и разрушительного сарказма, и предполагала выход актера за пределы узких рамок театрального амплуа. В русском театре XIX века буффонными приемами театральной игры владели актеры Я.Д. Шумский, В.И. Живокини, А.Г. Ожогин, и др.; в театре XX века – Г.М. Ярон, В.Я. Хенкин, Ф.Г. Раневская, И.В. Ильинский, С.А. Мартинсон, А.И. и К.А. Райкины, Ю.В. Никулин и др.; такие современные актеры широкого творческого диапазона, как С.Ю. Юрский, Е.А. Евстигнеев, Е.А. Лебедев, Е.П. Леонов, И.М. Чурикова, Ю.В. Яковлев, Т.Г. Васильева, Л.Г. Полищук и др. В процессе эволюции Б. из сферы только театрального представления распространяется практически на все виды искусства – цирковое, эстрадное и киноискусство, и способствует появлению межвидовых форм, например: музыкально-театральный балаган «Серебряная свадьба», соединивший музыку всех стилей, исполняемую в манере уличного оркестра, буффонаду, театр кукол, кабаре и постоянных персонажей с символическим наполнением (пес Баскервиль с горящими глазами, Женщина-Пиявка, обирающая мужчин до последней нитки и др.); театр «Laterna Magica»; театр в гриме «De Bufo», соединяющий пантомиму, клоунаду, буффонаду и гротеск; театр буффонады и эксцентрики «Harry reople»; кукольный театр-буффонада и др.

ВОДЕВИЛЬ (франц. vaudeville) – жанр легкой пьесы комедийной направленности с занимательной, стремительно развивающейся интригой или забавным анекдотическим сюжетом, сопровождающийся музыкой, куплетами,

танцами. Водевиль возник и сформировался во Франции (название происходит от долины реки Вир «*val de Vire*» в Нормандии, где в XV в. жили народные поэты-песенники Оливье Басслен и Легу, которым приписывают создание шуточных и незатейливых песенок, названных водевирами, а позднее водевилями). В XVI в. «водевилями» называли насмешливые уличные городские песенки-куплеты, как правило, сатирически высмеивающие богачей, хотя в некоторых случаях В. не имел сатирического содержания и был простой застольной веселой песенкой. Как лучшие создатели В. в XVIII в. известны Пирон, Панар и Коллэ. Ранний В. тесно связан с полифункциональной ярмарочной эстетикой: буффонадой, пантомимой, эксцентрическими персонажами народного театра (Арлекином и др.), отличался злободневностью, народными характерами, знакомым и популярным музыкальным мотивом, острым сатирическим содержанием. Все это способствовало быстрому росту популярности В. во Франции, придавало ему необычайную мобильность и гибкость и обуславливало распространение этого жанра в других странах.

К середине XVII в. эти песенки стали включать в небольшие спектакли, которые получили впоследствии название В. Превращение водевильных песен в особый род драматических произведений произошло в XVIII в., когда в 1712 г. Лесаж, Фюзелье и Дорневаль предложили французскому театру свои пьесы с «водевилями». В первой половине XVIII в. В. стали называть куплеты с повторяющимся рефреном, которые вводились в ярмарочные представления; жанр так и обозначался – «представление с водевилями» (т.е., с куплетами). К середине XVIII в. В. окончательно выделился в отдельный театральный жанр, а в конце XVIII в. в Париже был организован первый театр, в котором игрались исключительно В., получивший название «Театр водевиля». Основные принципы структуры жанра – стремительный ритм, легкость диалога, живое общение со зрителем, яркость и выразительность характеров, вокальные и танцевальные номера. Со временем диалогическая часть в этих пьесах увеличивалась, дейст-

вие стало прерываться только вставными куплетами, и В. приобрел вид, сохранившийся до настоящего времени. Именно для В. характерно увлечение веселыми и позитивными шутками, каламбурами, разными формами остроумия, определяющими общую тональность пьесы. К последнему десятилетию XVIII в. популярность В. во Франции была настолько велика, что привела к открытию ряда специальных водевильных театров – «Комеди Итальянн», «Водевиль», «Театр Трубадуров», «Театр Монтансье» и др. А сам жанр В. постепенно начинает проникать и в театры других драматических направлений, сопровождая постановки «серьезных» пьес. Наиболее известные французские авторы В. – Дюпати, Дезожье, Баяр, Мельвиль, Э. Скриб, и позже Э. Лабиш, чьи пьесы отличались искрометным юмором, непосредственностью восприятия человеческих отношений, импровизационной неожиданностью остроумного диалога.

Французский В. способствовал развитию жанра в разных странах и оказал серьёзное влияние на развитие европейской комедии XIX в. В Россию В. попал из Франции, соединив водевильные традиции с традициями русской комической оперы. Признаки В. обнаруживаются в комической опере с куплетами М. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват». Первоначально В. в России представлял собой небольшое комедийное представление с музыкой, но постепенно он отходил от жанровых форм комической оперы, в нем стали развиваться оригинальные средства и приемы, позволяющие особым образом воспроизвести комические явления жизни. Первым русским В. в его жанровой специфичности является «Козак стихотворец» князя А.А. Шаховского. Помимо этого к оригинальным В. Шаховского относятся «Федор Григорьевич Волков», «Ломоносов», «Встреча незваных», «Два учителя», «Новости на Парнасе, или торжество Муз». Огромная популярность В. привела к тому, что в среде русской дворянско-гусарской аристократии было принято сочинять В., к которым несомненный интерес проявлял А.С. Грибоедов.

Ранний этап развития русского В. связан с именами А.И. Писарева («Учитель и Ученик», «Забавы Калифа», «Пастушка», «Пять лет в два часа», «Старушка волшебница, или вот что любят женщины», «Три десятка», «Волшебный нос», «Две записки», «Дядя напрокат», «Проситель», «Хлопотун», «Тридцать тысяч человек», «Средство выдавать дочерей замуж», «Встреча дилижансов»), Н.И. Хмельницкого («Суженого конем не объедешь», «Бабушкин попугай», «Актеры между собою, или дебют актрисы Троепольской», «Карантин»), М.Н. Загоскина («Макарьевская ярмарка», «Лебедянская ярмарка»), Р.М. Зотова («Приключение на станции») и др. В их произведениях представлены типы чиновников и дельцов; комические стороны семейных отношений и явлений городской жизни; театральный мир и отношения между актерами и меценатами; разрабатывается сложная и запутанная интрига, построенная на цепочке недоразумений (*qui pro quo*); в речь действующих лиц включается множество смешных поговорок, острот и забавных каламбуров. В конце 30 – 40-х гг. в русском В. усилились демократические мотивы, сближавшие его с комедией нравов под влиянием реалистических тенденций натуральной школы. Такими были В. Ф. А. Кони («В тихом омуте черти водятся», «Покойник муж», «Девушка гусар», «Титулярные советники в домашнем быту», «Петербургские квартиры», «Беда от сердца и горе от ума», «Не влюбляйся без памяти, не женись без рассудка», «Студент, артист, хорист и аферист»), Д.Т. Ленского («Стряпчий под столом», «Два отца и два купца», «Вот так пилюли – что в рот, то спасибо», «Лев Гурыч Синичкин», «Харьковский жених, или дом на две улицы», «В людях ангел, не жена – дома с мужем сатана»), Н.А. Некрасова, писавшего под псевдонимом Н. Перепельский («Шила в мешке не утаишь, девушку в мешке не удержишь», «Феоклист Онуфриевич Боб, или муж не в своей тарелке», «Вот что значит влюбиться в актрису», «Актер», «Бабушкины попугаи» и др.).

П.А. Каратыгин, обращаясь к различным вопросам российской общественной жизни, поднял русский В. до французской жизнерадостной веселости

(«Заемные жены», «Жена и зонтик», «Чиновник по особым поручениям», «Ложь 1-го яруса на представлении Тальони», «Первое июля в Петергофе», «Булочная», «Ножка», «Вицмундир», «Школьный учитель», «Чудак-покойник», «Приключение на водах», «Дом на Петербургской стороне» и др.). П.И. Григорьев прославился особой жанровой формой В. с переодеваниями («Макар Алексеевич Губкин», «Комедия с дядюшкой», «Дочь русского актера», «Складчина», «Полька в Петербурге», «Жена или карты», «Еще комедия с дядюшкой», «Андрей Степаныч Бука», «*Salon pour la coupe des cheveux*», «Жена каких много», «Любовные проказы», «Сиротка Сусанна»). П.С. Федоров имел большой успех не только с оригинальными, но и талантливо переведенными В., не оставлявшими равнодушными русских зрителей («Мир с турками», «Маркиз поневоле», «Хочу быть актрисой», «Архивариус», «Довольно», «Путаница», «Сто тысяч», «Аз и Ферт», «В чужом глазу сучок мы видим» и др.). Н.И. Куликов создал ряд оригинальных В. («Водевиль с переодеванием», «Цыганка», «Ворона в павлиньих перьях»), и перевел несколько французских, которые были популярны до конца XIX века («Заколдованный принц, или переселение душ», «Бедовая девушка», «Влюбленный рекрут» и др.). На злобу дня были В. В.А. Соллогуба («Букет, или петербургское цветобесие», «Модное лечение»), В. Коровкина («Новички в любви», «Его превосходительство», «Отец, каких мало»), М. Соловьева («Что имеем, не храним, потерявши плачем»), Н. Яковлевского («Черный день на Черной Речке», «Дядюшкин фрак и тетюшкин капот»). Особую функцию в этих В. выполняли куплеты, исполнявшиеся почти всеми действующими лицами: они комментировали происходящее, репрезентировали персонажей, или апеллировали к публике, призывая к ее благосклонности.

В 60-е гг. начинается падение жанра В., хотя разными авторами еще создаются талантливые подражания прежним образцам и делаются переводы с французского («Простушка и воспитанная», «Слабая струна», «Взаимное обу-

чение», «Голь на выдумки хитра», «Митя», «Барская спесь и Анютины глазки», «Пансионерка», «Старый математик», «Милые бранятся – только тешатся»). Но постепенно В. начинает трансформироваться в веселую оперетку или в забавную одноактную комедию. Пьесы И. Куликова («Русские романсы в лицах» и «Русские песни в лицах», «Угнетенная невинность», «Прелестная незнакомка») еще довольно близки к водевилю. Однако произведения А. Щигрова (Щиглева) («Осенний вечер в деревне», «Из огня да в полымя», «Средство выгонять волокит», «Вспышка у домашнего очага», «Которая из двух», «Беззаботная», «На песках»), А. Трофимова («Помолвка в Галерной гавани» и др.) быстро утрачивают признаки В. и сливаются с бытовыми комедиями, нраво-описательными сценами и анекдотическими сценками.

К концу XIX в. водевиль вытесняется с русской сцены, с одной стороны, стремительным развитием реалистического театра, с другой – не менее стремительным развитием оперетты. Но, несмотря на это, он еще довольно долго оставался в репертуарах практически всех столичных и провинциальных русских театров и лишь к концу XIX в. почти полностью утратил свою актуальность. Однако, на рубеже XIX-XX вв. художественно-эстетические достижения этого жанра были творчески использованы в «малой» драматургии А. Чехова. В десяти одноактных пьесах («Медведь», «Предложение», «Юбилей», «Свадьба» и др.), отказавшись от традиционных куплетов, драматург сохранил водевильную структуру, обогатив при этом стремительную динамику действия и парадоксальную неожиданность развязки элементами *трагифарса* и бытовой психологической драмы. Некоторое оживление водевильной традиции обнаруживается в драматургии 20-30 годов XX в., когда появляются В. А. Файко («Учитель Бубус»), В. Шкваркина («Чужой ребенок»), И. Ильфа и Е. Петрова («Сильное чувство»), В. Катаева («Квадратура круга») и др. Но в полной мере жанр В. так и не возродился, сохранив свои характерологические черты в некоторых совре-

менных межжанровых образованиях (различных формах и модификациях современной комедии, мелодраме и др.).

ГРОТЕСКА ДРАМА (итал. grottesco – «причудливый», «странный», нарушающий правдоподобие, деформирующий реальность) – драматический жанр, строящийся на контрасте истинной сущности героев пьес и той маски, которую они на себя надевают, на резком конфликте кажущегося и действительного, на преувеличенно-гротескном соединении комического и трагического, смешного и страшного, раскрывающих парадоксальность окружающей жизни. Основоположником Г.д. считается Л. Кьярелли, в пьесе которого «Лицо и маска» (1916) воплотились основные признаки жанра. В итальянской драматургии рубежа XIX-XX вв. утверждаются философский идеализм и мистицизм, которые были следствием распространения в Европе декаданса, возглавляемого Г. Д'Аннунцио. Его философия театра связана с Ницше и Вагнером (предисловие к роману «Пламя» о «тотальном» искусстве, где должны соединиться слово, музыка, песня, танец, что соответствовало пафосу европейского модерна). Эстетическая модель Д'Аннунцио, скроенная из иррационализма, национализма и культа насилия, пользовалась большой популярностью и стала основой итальянской Г.д. Но, помимо этого, для него очень большое значение имела «реальность грезы» (статья «Потребность в грезе», *Necessita di un sogno*, 1892), что отразилось в его драматургической практике – «*La città morta*» («Мёртвый город», 1899), «*La Gioconda*» («Джоконда», 1899), «*Francesca da Rimini*» («Франческа да Римини», 1902), «*L'Etiofia in fiamme*» (1904), «*La figlia di Jorio*» («Дочь Йорио», 1904), «*La fiaccola sotto il moggio*» («Факел под мерой», 1905), «*La nave*» («Корабль», 1908), «*Fedra*» («Федра», 1909). Противопоставление реальности и иллюзии, непостижимость и алогичность действительности, затерянность психологически неустойчивой личности в мире, усложненность и трагичность человеческого существования все большее место занимают в твор-

честве итальянских драматургов, начиная с С. Бенелли («Маска Брута», 1908, «Ужин шуток», 1909, «Любовь трёх королей», 1910, «Рванный плащ», 1911, «Росмунда», 1911, «Горгона», 1913, «Орфей и Прозерпина», 1928 и др.). К Г.д. относятся пьесы Л. Антонелли, (н-р, «Человек, который встретился с самим собой», 1918), в которой судьба главного героя показана через призму иллюзорной возможности прожить жизнь заново. Г.д. являются также пьесы Э. Кавакьоли («Райская птица», 1919, «Та, что на тебя похожа», 1919, «Танец живота», 1921, «Верблюд», 1929, «Оазис», 1935), в которых основной конфликт воплощается в противопоставлениях и столкновениях высоких мыслей и низких инстинктов не людей, а вступающих во взаимодействие условно-символических фигур – скелета во фраке, дергающихся марионеток и т.д. Близка к Г.д. и проникнутая трагизмом, безысходностью и отчаянием драматургия Россо ди Сан-Секондо («Страстные марионетки», 1918), герои которой представлены марионетками, приводимыми в движение страстями, которым они не в состоянии сопротивляться.

Г.д., воплотившая пессимистические взгляды общества рубежа XIX-XX веков на действительность и человека, вначале рассматривала личность вне социума. Но сложная система интеллектуальных конфликтов в драматургии Л. Пиранделло отразила жестокие противоречия современного общества. Трагизм и гротеск, соединенные в парадоксальных ситуациях его пьес, буффонада, и несоответствие между «быть» и «казаться» придают Г.д. Пиранделло глубокую социальную остроту. Главный объект внимания автора – человек в своей естественной природной сущности, раскрываемый в темах одиночества, сложности отношений, бесплодности мечтаний и надежд, отсутствия понимания, неизбежности столкновения с жизненными реалиями, представлен в пьесах «Право для других» (1915), «Наслаждение в добродетели» (1917), «Как прежде, но лучше, чем прежде» (1920), «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), «Генрих IV» (1922), «Дурак» (1922), «Обнаженные одеваются» (1922), «Жизнь,

которую я тебе даю» (1923), «Каждый по-своему» (1924), «Сегодня мы импровизируем» (1930). Пиранделло размышляет о власти случая над людьми, о тотальной невозможности взаимопонимания, о непреодолимом отчуждении героев, бессильных противостоять бессмысленности и нелогичности мира, воссоздает трагифарсовую картину абсурдной привычной жизни, где человек, не понимающий других и, не понимаемый другими, пытается скрыться в иллюзорный мир. Но и там он не находят спасения, жестокая реальность безжалостно разрушает вымысел. Проблема соотношения реального и ирреального, объективной действительности и ее субъективного ощущения составляет главную философскую коллизию пьес Пиранделло, утверждающего непознаваемость, нелепость, пессимистическую безысходность и жутковатость обыденной жизни. Пиранделло создает особую технику и поэтику Г.д., основанную на «наталкивании на противоположное». Это происходит в комических, трагикомических, фарсовых, трагифарсовых ситуациях и подчеркивает относительность сущего, безликость и одновременно многообразие человека, уничтожающих само понятие личности. Люди в Г.д. не являются цельными личностями, а содержат в себе множество видимостей и каждая играет отведенную ей роль. Лик, лицо, маска взаимно подменяют друг друга, нивелируют индивидуальность, подчеркивают противоречия и загадки человеческой судьбы. Так в пьесе «Это так. (Если вам так кажется)» воплощается мысль о непостижимости истины, невозможность гармоничного сосуществования людей становится свидетельством ложности нашего знания о себе и о других, а лицо и маска сливаются в нерасторжимое единство, в котором маска оказывается важнее лица. В пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» оппозиция «реальность – иллюзия» рассматривается не просто как проблема взаимоотношения между настоящей жизнью и ее фикцией, но и как проблема соотношения искусства и действительности, их истинности и ложности. Многоликость человеческого «я» воплощается в сложных чувствах и противоречиях надетых на персонажей сцени-

ческих масок, представляющих какое-либо одно состояние. Гротескная парадоксальность заключается в том, что персонажи-маски предельно достоверны, в то время как противостоящие им актеры-люди фальшивы и потому терпят поражение. В пьесе смешиваются два мира – реальный и придуманный: персонаж оказывается личностью, так как зафиксирован как нечто существующее, а живой человек оказывается «ником» и «ничем». Таким образом, формируется идея, что произведение искусства самоценно и может обрести полную самостоятельность. В «Генрихе IV» оппозиция «маска – лицо» дополняется противопоставлением «жить – играть», и предпочтение отдается маске, игре которые, с точки зрения драматурга, подчиняясь особым законам и правилам, оказываются для человека спасительным прибежищем в мире, где нет справедливых законов и разумных правил. Герой, переживающий трагедию внутренней несвободы, которая определяет невозможность личностной реализации, в попытках самоосуществления совершает преступление и, таким образом, он включается в вечную игру, но бег по замкнутому кругу делает невозможным обретение настоящей жизни. Философская модель мира Пиранделло, эстетическая позиция его «юмористского» метода, неоднозначная интерпретация «маски», создание оригинального варианта аналитической пьесы-дискуссии делают его наиболее ярким представителем Г. д., занявшей свое место рядом с *абсурдизмом* и *парадоксализмом* в драматургии XIX-XX вв.

ДРАМА (греч. drama – действие) – исторически наиболее молодой жанр драматургии, поэтика которого современной теорией драмы понимается как комплекс средств и приемов, позволяющих создать объективный способ художественного воспроизведения жизни. Д. показывает преимущественно частную и бытовую жизнь людей в ее сложностях и изображает личность в ее неоднозначных отношениях с обществом. Д. воссоздает острые противоречия действительности, однако ее конфликты не носят неразрешимого характера, а харак-

теры не являются титаническими или исключительными. Конфликт Д. допускает возможность благополучного разрешения, а разразившаяся катастрофа, приводящая к гибели персонажа, носит конкретно-исторический характер и не несет разрушения миру. Основной интерес Д. проявляет к нравственным идеалам и психологии «среднего человека», проявляющимся во взаимоотношениях между людьми, в их целях, намерениях и поступках. Эстетическая область Д. – эмоционально-волевые и интеллектуальные движения души человека, реализованные в словесно-физических действиях. Для Д. характерны острые конфликтные ситуации, провоцирующие человека на активные действия.

Д. рассматривается как промежуточное звено между комедией и трагедией, содержащее и трагические и комедийные моменты: она глубоко воспроизводит реальные человеческие отношения, наиболее полно раскрывая их сущность, и, в то же время, показывает мелочность и ничтожество целей отдельных персонажей, нелепость их поступков и убожество внутреннего мира. Однако, направленная не на сатирическое осмеяние пороков и недостатков, а на острые столкновения между действующими лицами и противоречия между личностью и обществом, Д. ближе к трагедии, чем к комедии. И хотя в Д. конфликты не столь глубоки, а характеры героев не столь категоричны, как в трагедии, они намного сложнее и напряженнее, чем в комедии: Д. – это серьезная реалистическая пьеса, которая не поднимается до трагических масштабов, но и не опускается до жанра развлекательной комедии. Обычно большинство конфликтов представленных в завязке, к развязке обычно преодолеваются или намечаются пути их разрешения. В противоположность комедии и трагедии, Д. является наиболее реалистичным и понятным для читателей и зрителей жанром, потому что простой сюжет из реальной жизни, знакомый и типичный, заставляет сопереживать, сопоставлять и делать выводы. При этом эксперименты с многообразием жанровых форм и модификаций характерны для Д., пожалуй, в большей

степени, чем для трагедии и комедии, где традиции классических образцов и устоявшиеся каноны ограничивают их жанровые возможности.

«Промежуточное» положение Д. требует четкого определения ее жанровых границ и признаков на уровне слова, образа героя, конфликта, действия, темы, пафоса и т.д. 1. Д. предоставляет сосредоточенное и органически развивающееся *действие* в *диалогах* и *монологгах*, осуществляемых через пробуждающее воображение *слово*, вовлекающее во внешнее и внутреннее содержание происходящего. 2. Из всех драматических жанров Д. – самый разнообразный по *тематике*, отличающийся безграничностью изображаемых жизненных конфликтов. 3. Основной жанровый признак Д. заключается в сущности того *конфликта*, который в ней реализуется. Конфликты в Д. могут быть и национально-историческими («Овечий источник» Лопе де Веги, «Воевода» А. Островского, «Враги» Горького, «Любовь Яровая» Тренева), социально-бытовыми («Гроза» А. Островского, «Васса Железнова» Горького), романическими («Венецианский купец» Шекспира, «Баязет» Расина, «Маскарад» Лермонтова), психологическими («Иванов» Чехова) и др. Д. с социально-бытовыми конфликтами показывают развитие характера героя в его столкновении со средой. 4. В Д. конфликт противоположных жизненных позиций, которые создают напряжение, отражает переход страстного желания в поступок и разворачивает через взаимодействие и противодействие персонажей и идей драматический сюжет, в котором внутренний мир *героя* Д., при его несомненной напряженности и противоречивости, не содержит состояния неразрешимой внутренней борьбы. Конфликт может быть очень серьезным и острым и приводить к страданиям, а иногда и к гибели героя, однако эта гибель не является невосполнимой утратой для общества. 5. *Пафос* драматизма, рождается из столкновения персонажей с такими силами жизни, которые противостоят им извне. Воплощающее основной пафос слово в Д. может быть действенным (содержать требование) и риторичным (убеждать), но в каждой драматической сцене, в каждом диалоге оно

должно воздействовать на оппонента. Мысль в Д. также является словом-действием.

В поэтически целостном драматическом сюжете действие-поступок и действие-слово воплощают стремление главного персонажа, направленное на достижение цели, материальной или идеальной. Для Д., помимо готовности главного действующего лица к единому, цельному и напряженному действию, необходимы обстоятельства, способствующие его развитию: ситуации, с одной стороны, приводящие к столкновению с другими лицами, препятствия, бедствия, а с другой – сулящие ему удовлетворение от достижения цели, питающие мечты, внушающие надежды. Поскольку герой Д., осуществляя свои цели, вступает в борьбу с окружающей средой, он неизбежно нарушает этические, поведенческие или правовые нормы этой среды, поэтому Д. воплощает бунт (от социально-политического до семейного).

Как самостоятельный, теоретически обоснованный Г. Э. Лессингом, Д. Дидро и П. Бомарше жанр Д. сформировалась во второй половине XVIII века. Сначала в Англии, а впоследствии во Франции и в Германии появляются пьесы, жанровые определения которых указывают на их новаторский характер: «мещанская драма» Дж. Лилло, Ф. Лессинга, Ф. Шиллера, В. Лукина, П. Плавильщикова, «серьезный драматический жанр» Д. Дидро, «школьная драма» С. Полоцкого. **Мещанская драма** противопоставила морали аристократического общества интересы «честного буржуа», идеализированного «естественного человека» и стремилась утвердить веру в торжество разумного, добродетельного начала. **Школьная драма** учила моральным доктринам, которые содержались в библейских текстах, религиозной обрядности, опирающейся на античные каноны, и ориентировалась на строгие эстетические нормы, предвещавшие классицизм. **Романтическая драма** первой половины XIX века возникла на эстетических принципах **«сентиментальной драмы»** и **«слезной комедии»**. Манифестом романтической драматургии считается предисловие Гюго к драме

«Кромвель», в которой он декларирует верность природе, единство действия, жанровый и этико-эстетический синкретизм, драматический гротеск, психологическую сложность характеров. Лучшие образцы – «Принц Гомбургский» Г. Клейста, «Борис Годунов» А. Пушкина и др.

Подлинный расцвет жанра Д. наступает в XIX-XX в., когда утверждается *реалистическая, бытовая, натуралистическая, символистская, импрессионистская, гротескная, экспрессионистская, психологическая, интеллектуальная, сюрреалистическая и другие драмы*, связанные с творчеством Ибсена, Метерлинка, Стриндберга, Гауптмана, Шоу, Верфеля, Газенклевера, Брехта и др. *Драма абсурда* представлена в творчестве С. Беккета, Э. Ионеско, Э. Олби, В. Гомбровича и др. Реалистические драмы А. Островского, М. Горького, Л. Андреева, А. Писемского, Л. Толстого, А. Сухово-Кобылина, А. Чехова, Вс. Вишневского, К. Тренева, Б. Лавренева, Л. Леонова, Н. Погодина и др. отличаются духовностью, психологизм, философская и социальная глубина конфликта. Однако во второй половине XX века все большее распространение получают романтические Д. (пьесы А. Арбузова, Л. Зорина, А. Корнейчука, В. Розова, А. Вампилова, И. Друцэ) и нравоописательные Д. (И. Дворецкий, А. Гельман). Эволюция Д., многочисленные мутации и трансформации жанра свидетельствуют о его жизнеспособности. Среди многочисленных жанровых форм и модификаций Д. можно отметить *героическую драму, народную, лирическую, публицистическую, производственно-деловую, тенденциозную драму-монолог, концептуальную, драму – «внутренний монолог», драму-хронику, драму-исследование, драму лирического документа, драму-эпopeю, монодраму, драматический миф, драматическую поэму, драматический сказ, драматическую фантазию, драматическую песню сердца, драматическое повествование, драматический портрет, драматическую аллегория, драматический диалог, комическую драму* и др.

ИНТЕРМЕДИЯ (лат. Intermedius – находящийся посередине, промежуточный, междудействие) – небольшая пьеска, сценка, этюд, миниатюра обычно комического характера, разыгрываемые между действиями основной пьесы (большого драматического спектакля). Сюжеты И. чаще всего были мифологическими. И. возникла в средневековом театре в площадных религиозных представлениях, сопровождая переход канонизированной *литургической драмы* в неформализованную *религиозную мистерию*. Перемещение действия из церкви на площадь способствовало участию в представлениях обычных людей в комедийных ролях, дополнявших религиозный сюжет духовной драмы обличительно-сатирическими, балаганно-шутовскими жанровыми вставками. Большое значение в И. имели декорации, костюмы, танцы и музыка: вначале это была инструментальная и хоровая музыка, позже – сольное пение и диалоги. Целью И. было развлечь зрителя, а также придать архитектурную стройность основному драматическому сюжету, разделив представление на акты, что было важно при исполнении сложных драматических произведений. Под влиянием народного театра в представления постепенно стал проникать повседневный разговорный язык с народными бытовыми интонациями, а героями И. становились персонажи из толпы – крестьяне, солдаты, ремесленники, бродяги, городская беднота и т.д. С одной стороны, это делало более доступными евангельские тексты, приводило к демократизации средневекового религиозного театра и повышало его популярность, что приветствовалось церковью. С другой – она не одобряла нарушения канонического ритуально-символического исполнения в инсценировках библейских сюжетов. Народная лексика, повседневно-бытовая манера исполнения допускались лишь во вставных комических эпизодах, сюжетно не связанных с основным действием драмы и предназначенных для развлечения публики. Ориентированность на развлечение приводила к тому, что И. вызывала больший интерес зрителей, чем сама пьеса, в которую она была включена.

Постепенно представления мистерий на площади перед церковью стали происходить не только в религиозные, но и в городские светские праздники, и становились все более продолжительными, растягиваясь на несколько дней. Количество вставных эпизодов тоже возрастало. Их связь с современной жизнью, актуальность тем, важность затронутых вопросов, обусловленных импровизационным характером И., вызывали живую реакцию зрителей и горячее одобрение толпы. Когда комических И. стало больше религиозных эпизодов, то они трансформировались в отдельный жанр – *фарс*. Однако И. в своей первоначальной функции вставного фрагмента благополучно сосуществовала с фарсом как разные жанровые формы воплощения народной смеховой культуры.

Если первоначально комические вставные сценки, сопровождавшиеся музыкальными и танцевальными номерами, выполняли функцию только эмоционального раскрепощения публики и не имели непосредственного отношения к основному действию спектакля, то со временем И. разделились на две разновидности: одни обычно разыгрывались во время антракта, между частями основного спектакля, другие могли непосредственно включаться в основное действие в качестве экскурса-пояснения как содержательного (в рамках одного жанра), так и жанрового (шутовские вставки в трагедиях Шекспира) характера.

В последующие века И. получила распространение в ренессансном театре XV века, особенно – в *комедии дель арте*, целиком построенной на импровизации. Затем она перекочевала в театры Италии, Англии, Испании, Франции XVI-XVII вв. И. использовали в своем творчестве Мольер, Шекспир, Сервантес, Лопе де Вега, Гольдони, Гоцци и другие великие драматурги. И. проникла и в трагедию, что свидетельствует о популярности, значимости и самостоятельности этого жанра, так как трагедия не испытывала необходимости в И. для подчёркивания деления на акты (исторически эту роль в трагедии исполнял хор). Широкое распространение И. в драматургии Европы привело к появлению национальных вариантов их названий (в Англии – *интерлюдии* (от лат.

Ludus – игра); в Испании – *пасос*, в Португалии – *энтремиш*). Так, в Испании И. под названием «пасос» получили развитие как самостоятельный жанр публичного театра, достигнув своей художественной вершины в творчестве Л. де Руэды и М. Сервантеса.

В России И. – вставные «междувброшенные забавные игральища», появились в XVI в. в представлениях школьного театра Киевской духовной академии и затем получили распространение как в официальной, так и в народной драматургии. В духовную драму южнорусского театра XVI столетия включались обязательные И., выполнявшие двоякую функцию: они разделяли большие по объему и времени исполнения «школьные драмы» на части, или переключали внимание публики и снимали напряжение.

При Алексее Михайловиче репертуар придворного театра Грегори также обязательно включал И. В России в XVII-XVIII вв. И. назывались короткие комические сценки, разыгрывавшиеся 2-3 персонажами между действиями драмы (они могли быть пародиями на сюжет драмы, инсценировкой известных анекдотов или популярных в народе шуток). Особое распространение как театрально-литературный жанр И. получили в XVIII в. после гастролей труппы итальянских комедиантов под управлением Аволия (1733-1735), дававшей представления в придворном театре Анны Иоанновны. Русские И. разыгрывались, чаще всего, шутами и «дурацкими персонами», восходящими к английскому Пикельгерингу, поскольку традиции английского театра в это время были востребованы в русской театральной культуре. Помимо пантомимы, акробатики и клоунады в И. присутствовали исполнители раешных куплетов, написанных рифмованной прозой, с весьма откровенным и часто циничным содержанием, отражающим бытовую и политическую злобу дня. И. в репертуаре театра эпохи Петра I, направленные против врагов царских реформ и носившие резко сатирический характер, также были обязательными. В конце XVIII в. в ярмарочных представлениях зародился новый вид балаганной И., в которых главным

героем стал Петрушка, и появилась вертепная И., разбавлявшая шутками серьезность рождественского сюжета. В традиционной структуре народного рождественского вертепного театра кукол И. разыгрывались в нижней части вертепного ящика, а действие, связанное с рождением Христа, происходило в верхней части.

И. существовали как вставные номера в музыкальной, оперной драматургии. В музыкальном сценическом представлении И. часто принимала форму пантомимы, балета, маскарада. Как самостоятельные сценки между актами оперы или балета в И. вошли в практику музыкального театра Италии, Англии, Франции и др. стран с XV века. Из оперных И. развилась опера-буффа с двумя персонажами – «буффо» и «буфа» («Служанка-госпожа» Перголези, написанная для оперы-серии «Гордый узник», 1733). Из И. возник самостоятельный жанр комической (в том числе, и фантастической) оперы («Деревенский колдун» Ж.Ж. Руссо, 1752), которые прежде исполнялись в антрактах между действиями серьезной оперы-серии и комически контрастировали с ними, а затем стали самостоятельной жанровой формой. В XVII веке И. положили начало «маленьким операм», исполняемым «параллельно» с основным драматическим действием или попеременно с ним. Н-р, опера Д. Белли «Страдающий Орфей» (1616) – И. к «Аминте» Т.Тассо; опера О. Верницци «Улисс и Цирцея» (1619) – И. к пьесе «Алькей» Бранки. В драматургии инструментальной музыки И. называется интерлюдией или дивертисментом.

В современном европейском и российском театре (цирке, эстраде) И. сохранилась как вставная комическая или музыкальная сценка в спектакле с пением и танцами, породившая ряд жанровых модификаций, или приобрела характер своеобразного «капустника», построенного на прямом общении со зрительным залом и имеющего злободневную направленность.

КОМЕДИЯ (греч. komodia, где komos – веселая процессия, пьяное шествие, ode – песня, пение; лат. comoedia) – драматический жанр, в котором характеры, ситуации и поступки представлены в смешных формах. Первая известная попытка теоретического исследования К. Аристотелем не дает отчетливого представления о специфике этого жанра: «...История комедии нам неизвестна, потому что сначала на нее не обращали внимания...» (*Аристотель «Поэтика»*). Термин «комедия» тесно связан с философской и эстетической категорией *комического*, в понимании которого выделяют шесть основных признаков смешного: отрицательное качество, деградация, контраст, противоречие, отклонение от нормы, социальные отношения, а также эти признаки в смешанном виде. Их взаимодействие указывает на богатство и многообразие природы *смеха*, но основное назначение К. состоит в том, что она направлена на осмеяние «недолжного», противоречащего общественному идеалу или норме; позволяет взглянуть на привычные явления под новым углом зрения; выявляет дополнительные смысловые пласты и контекстуальные уровни; активизирует не только эмоциональную, но и интеллектуальную сферы восприятия. Герои К. внутренне несообразны, не соответствуют своему положению или предназначению. Это несоответствие определяет природу основного *комедийного конфликта*, который развенчивает героев.

Поскольку К. наполнена юмористическим или сатирическим пафосом, который порожден комическими противоречиями воссоздаваемых характеров или воспроизводимых ситуаций, то комизм характеров раскрывается с помощью сюжетных коллизий, часто основанных на недоразумениях или на случайностях. При этом сами характеры комедийных персонажей, независимо от того, меняются они, или не меняются в связи с ходом событий, не получают такого глубокого развития, как в трагедии и драме. Изображение внутренней несостоятельности, нелепости, неполноценности комических характеров, их сатирическое или юмористическое отрицание – такова основная идейная направ-

ленность К. По своей проблематике К. – нравоописательный жанр. Воссоздаваемому в К. изжившему себя миру противостоят нравственные идеалы автора. Выразителем этих идеалов могут быть положительные герои. Но нередко все персонажи отрицательны, тогда единственное «честное, благородное лицо» в К., по выражению Гоголя, – это «смех» автора. Глубокий комизм характеров обычно является симптомом неблагополучия в жизни отдельных людей или общества. Акцент на исключительно комических противоречиях характера делает его несколько односторонним, но эта односторонность и дает концентрацию комического, которая вызывает смех. Различные неудачи, выпадающие на долю комического персонажа, не рожают у зрителя сострадания к нему не только потому, что в их лице раскрывается отрицательное состояние общества, но и потому, что их комические черты исчерпывают в К. их характеры, а смешит лишь «порок без страдания» (*Аристотель*). Поэтому же в К. обычно не бывает очень тяжелых, тем более, смертельных развязок, а комизм характеров часто сочетается с комизмом положений. Комедиограф стремится раскрыть комизм характеров, прибегая к гиперболе, испытанными средствами усиления комизма часто бывают различные сюжетные эффекты – умолчания, приводящие к счастливому узнаванию, резкие перемены от несчастья к счастью, подмены, обманы, переодевания и др., не чуждается К. и фарсовых положений, а иногда и клоунады.

К. является самым гибким, динамичным и постоянно развивающимся жанром, представленным множеством жанровых форм и модификаций. Их диапазон определяется разновидностями смеха и распространяется от безобидного юмора до политической сатиры. Многообразие природы комического выявляет ряд характерных жанровых приемов и художественных средств: контраст; разлад; противостояние безобразного и прекрасного; преувеличение; пародирование; гротеск; травестирование; речевая комика (алогизм, оксюморон, игра слов и т.д.); преуменьшение; обнажение контраста; неожиданное сближе-

ние взаимоисключающих явлений; пародия; ирония; остроумие; игра парадоксами; анахронизмы и т.д. Пройдя этапы эволюции, этот жанр реализовался в конкретном единстве особенных свойств формы в ее основных моментах – тематике, сюжетике, композиции, речи, образности (*античная комедия, средневековая комедия, ренессансная комедия, классицистическая комедия, просветительская комедия, романтическая комедия, реалистическая комедия, комедия нового времени*).

В связи с этим можно выделить ряд принципов внутрижанровой классификации комедии:

1. Выполнение определенной социальной функции – *«низкая» комедия*, основанная на нелепых, анекдотических, бытовых ситуациях (русские комедии XIX века); *«высокая» комедия*, обращенная к социально-нравственным вопросам («Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Ревизор» Н.В. Гоголя). 2. Отражение общественной тематики – *лирическая комедия*, основанная на мягком доброжелательном юморе. Основные черты лирической комедии: 1. нет деления на положительных и отрицательных персонажей, 2. практически отсутствует событийность, но есть так называемое «внутреннее действие», нет открытой борьбы, но есть «внутренний конфликт», 3. огромное значение имеют детали, предметы, звуки, которые функциональны, 4. важное значение приобретает символика («Собака на сене» Лопе де Вега); *сатирическая комедия*, высмеивающая общественные пороки, в которой типичные для того или иного общества черты предстают в подчеркнуто-смешном, нелепом виде («Тартюф» Ж.Б. Мольера или «Дело» А.В. Сухово-Кобылина). 3. Структурно-композиционная специфика – *комедия положений*, то есть пьеса, основанная на неожиданных поворотах в развитии драматического действия, на комизме сменяющихся положений, в которые попадают драматические персонажи, на курьёзных и смешных ситуациях, на случайных и непредвиденных стечениях обстоятельств («Комедия ошибок» Шекспира); *комедия интриги* – пьеса, драматическое действие в которой

основано на сложном сюжете с несколькими линиями и резкими поворотами действия с переодеваниями персонажей и ложными узнаваниями; **комедия характеров**, основанная на комизме характеров и представляющая столкновение различных типов личности («Укрощение строптивой» Шекспира). В отличие от комедии интриги источником комизма в комедии характеров является подчеркнутая односторонность человеческих качеств – лживости, ханжества, хвастовства и т.п., что сближает ее с комедией нравов. Комедия характеров получила распространение главным образом в Италии (Н. Макиавелли, П. Аретино, Я.А. Нелли). В Англии комедия характеров развивалась на основе моралите 15 в., позднее – в творчестве Бена Джонсона, Голдсмита, Филдинга, Шеридана.

4. Типология сюжета – **комедия нравов**, в которой источником смешного является внутренняя суть характеров (нравов), смешная и уродливая однобокость, гипертрофированная черта или страсть (порок, недостаток), или высмеиваются все эти человеческие качества; **бытовая комедия** («Женитьба» Н.В. Гоголя); **романтическая комедия** («Сам у себя под стражей» П. Кальдерона, «Старомодная комедия» А. Арбузова); **героическая комедия** («Сирано де Бержерак» Э. Ростана); **сказочно-символическая** («Двенадцатая ночь» У. Шекспира, «Тень» Е. Шварца) и т.д.

5. Использование комплекса определенных приемов, формирующих устойчивые признаки самых разных жанровых форм – **фарса, памфлета, водевиля, гротескной комедии, сатиры, авантюрной комедии, буффонады**, и т.д. Однако ни один из указанных принципов не исчерпывает всех особенностей и своеобразия К. в ее историческом развитии.

История развития жанра уходит в древнюю культуру: уже в 5 в. до н.э. странствующие актеры-любители разыгрывали комические бытовые импровизационные сценки, в которых сочетались диалог, танец и пение. Но родоначальником К. как литературного жанра и первым широко известным античным комедиографом был Аристофан (конец V – начало IV в. до н.э.), написавший около 40 комедий, из которых сохранилось 11. Его пьесы отличались острой

общественно-политической направленностью, современной проблематикой, сатирическим осмеянием социальных пороков («Мир», «Лисистрата», «Облака», «Лягушки», «Птицы» и др.) и нравственного облика известных лиц (так, в «Облаках» высмеивается Сократ, во «Всадниках» – аристократ Клеон). Это придавало его К. особую политическую остроту. К. у греков имела свою музу – Талию, однако ее жанровая специфика еще не определилась, она представляла собой отдельные декларативные эпизоды, сопровождаемые хоровым пением. Новоаттическая (Менандр) и римская (Теренций, Плавт) К. в 3 в. до н.э. осваивают семейно-бытовую сторону жизни, изобилуют комическими положениями, приобретают большую структурную цельность с интригой-фабулой, разрабатывают технику сюжетного комизма, утверждают господствующую роль слуги. В средние века живые театральные традиции были сохранены в народной импровизационной К. – представлениях гистрионов, скоморохов, вагантов, шпильманов, мимов, жонглеров, франков, хугляров и т.д. Возрождение литературной К. началось в XIV-XVI веках в таких жанровых формах, как *фарс, соти* (Франция), *интерлюдия* (Англия), *фастнахтшпиль* (Германия), *комедия дель арте* (Италия), *пасос* (Испания) и т.д. В начале эпохи Возрождения началось развитие новой литературной К.: *ученая комедия* в Италии и *ренессансная комедия* в Испании (Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина) и в Англии (Бен Джонсон, У. Шекспир), соединившие традиции народного импровизационного театра и театра официального. В *комедии классицизма* подчеркивается воспитательно-дидактическая направленность, которая оценивалась очень высоко. В XVII в., по требованию Н. Буало, в К. классицизма утверждается античный принцип «трех единств», однако живая театральная практика Мольера сломала строгие рамки классицизма и разрушила многочисленные регламентации, создав галерею жизненно достоверных комических типов. В *комедии Просвещения* XVIII в. развиваются реалистические традиции, заложенные Шекспиром и Мольером, и усиливаются сатирические мотивы в К. П. Бомарше,

А.Р. Лесажа, П. Мариво (Франция), Г.Э. Лессинга (Германия), Г. Филдинга, Шеридана (Англия). Традиции *комедии дель арте* развивали в Италии К. Гольдони и К. Гоцци. Создается *саркастическая просветительская комедия*. В XIX в. получила развитие *развлекательная комедия интриги* (Э. Скриб, Э. Лабиш, Э. Ожье, В. Сарду и др.), *романтическая комедия «плаща и шапки»*, *социально-учительная реалистическая комедия и реалистическая сатирическая комедия* (Г. Бюхнер, К. Гуцков, Э. Золя, Г. Гауптман, Б. Нушич, А. Фредро и др.). Жанровым открытием в конце XIX в. стала английская *комедия идей*. Ее основоположником стал О. Уайльд, продолжил Б. Шоу. Помимо этого, развиваются *социально-обличительная, эксцентрическая, политическая, комедия-«horror», романтическая, фантастическая, интеллектуальная комедии* и др., откликающиеся на актуальные проблемы бурно изменяющейся жизни.

В отечественной К. XX века начинается процесс размывания жанровых границ и смешение жанровых признаков, что приводит к коррелированию различных жанрово-родовых признаков, усложнению межжанровых структур и развитию полижанровых образований. Истоки этого процесса – в К. А.П. Чехова, который углубил психологическую разработку характеров, и индивидуализировал персонажей, соединив комические несуразности повседневной жизни и их трагическое восприятие. Эта тенденция обнаруживается уже в малой драматургии Чехова («Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей» и др.), связанной с традицией *водевиля*. Но многоактные пьесы Чехова, определяемые автором как «комедия», фактически предъявили новую жанровую разновидность – *трагикомедию*, выделенную не в промежуточный, а в полноценный самостоятельный жанр. Основным комедийным жанром в XX веке становится лирическая К., отражающая поиски героев нового времени и проникнутая симпатией к персонажам, попадающим в забавные ситуации нравственного характера. (В. Катаев «Квадратура круга», В. Гусев «Слава, Весна в Москве», В.

Шкваркин «Простая девушка, Чужой ребенок» и др.). Веселые и забавные истории водевильного характера представлены в комедиографии 1950-х – начала 1980-х годов (пьесы А. Софронова, В. Минко, М. Слободского, В. Масса и М. Червинского, Л. Ленча, Б. Ласкина, Ц. Солодаря). Однако постепенно усиливается роль социально-сатирической, а затем и политической К.: Е. Шварц создал жанровую форму *политической комедии-сказки* («Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо» и др.). Но основное достижение комедиографии XX века – развитие жанра трагикомедии, представленной драматургией А. Арбузова, А. Вампилова, М. Рощина, Э. Радзинского, А. Соколовой, А. Червинского, Л. Петрушевской, Гр. Горина, А. Шипенко и др., продолживших традиции комедиографии А.П. Чехова.

Поскольку К. всегда была неразрывно связана с философско-эстетической категорией комического, она неизбежно представляет в исторически определенных жанровых формах многообразие смеховых возможностей познания действительности. В них К. всякий раз выявляет новые смыслы в непривычных, неожиданных и, подчас, парадоксальных текстах. Основной тенденцией современной К. можно считать продолжающееся разрушение жанровых границ и дальнейшее развитие образований полижанрового и межжанрового характера, сочетающих философско-трагедийные и пародийно-комедийные признаки (Л. Филатов, Е. «Пестрые люди», «Часы с кукушкой», «Художник из Шервудского леса», «Дилижанс», «Еще раз о голом короле» и др.; Гришковец «Как я съел собаку», «Записки русского путешественника» и др.), а также моножарны и авторские жанры: *комедию-гротеск, сатирический фарс, комическую аллегорию* и т.д.

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ – (итал. *commedia dell'arte*), или комедия масок – вид итальянского народного (площадного) импровизационного театра, спектакли которого создавались актёрами в масках на основе сценария, содержаще-

го краткую сюжетную схему представления. В разных источниках этот жанр называется как *la commedia a soggetto* (сценарный театр), *la commedia all'improvviso* (театр импровизации) или *la commedia degli zanni* (комедия дзанни).

Первое упоминание о театре масок относится к 1555 г. Театр просуществовал с середины XVI до конца XVIII вв., оказав решающее воздействие на последующее развитие всего западноевропейского драматического театра. Актерские коллективы, игравшие комедии масок, были первыми в Европе профессиональными театральными труппами, где закладывались основы актёрского мастерства (термин *комедия дель арте* – классический, искусный театр, указывает на совершенство актёров в театральной игре) и где впервые присутствовали элементы режиссуры, закрепленные за ведущим актёром труппы, называемый *капокомико*, (итал. *caposomico*), который разбирал с актёрами сценарий, расшифровывал *лацци* (буффонные трюки и дурачества) и заботился о необходимом реквизите.

Считается, что происхождение К.д.а. своими корнями уходит в античность к жанру *ателлан*. Он представлял собой импровизированные непристойные фарсы, актёры которых также носили маски; некоторые из персонажей ателлан были сходны с персонажами К.д.а. (как, например, римская маска Папуса и итальянская маска Панталоне). Однако считать ателланы прямыми предшественниками К.д.а. некорректно, так как разрыв между ними составляет более двенадцати столетий, в которых появлялось, изменялось и исчезало множество схожих драматических форм комического плана. Более убедительной представляется точка зрения, утверждающая, что К.д.а. родилась из карнавальных празднеств, когда театра, как такового, ещё не было, но были народные действия с шутами, мимами и масками.

Структура жанра устойчиво-сложная: в согласующиеся или распадающиеся отношения вступали персонажи-маски, выполняющие определенные

нравственные и социальные функции. Количество масок в К.д.а. более ста; большинство второстепенных масок похожи друг на друга и различаются только именами и незначительными деталями. К основным персонажам К.д.а. относятся два квартета мужских масок (южный и северный), маска Капитана, персонажи, не надевающие маски – девушки-дзанни и влюблённые и все благородные дамы и кавалеры. Южный (неаполитанский) квартет масок: Тарталья, Скарамучча, Ковьелло, Пульчинелла. Тарталья – судья-заика; Скарамучча – хвастливый вояка, трус; Ковьелло – первый дзанни, умный слуга; Пульчинелла (Полишинель) – второй дзанни, глупый слуга; Лелио (он же Орацио, Люцио, Флавио и т.п.) – юный влюблённый. Женские персонажи: Изабелла (она же Лучинда, Виттория и т.п.) – юная влюблённая, часто героиню называли именем актрисы, игравшей эту роль; Коломбина, Фантеска, Фьяметта, Смеральдина и т.п. – служанки. Северный (венецианский) квартет масок: Панталоне, Доктор, Бригелла, Арлекин. Панталоне (Маньифико, Кассандро, Уберто) – венецианский купец, скупой старик; Доктор (Доктор Баландзоне, Доктор Грациано) – псевдо-учёный доктор права; старик; Бригелла (Скапино, Буффетто) – первый дзанни, умный слуга; Капитан – хвастливый вояка, трус, северный (венецианский) аналог маски Скарамуччи; Арлекин (Меццетино, Труффальдино, Табарино) – второй дзанни, глупый слуга.

Название «комедия масок» возникла потому, что надеваемая на лицо кожаная маска (итал. *maschera*) была обязательным атрибутом и выполняла особую функцию. Вначале она использовалась исключительно для обобщения и символизации функции роли. Однако, со временем, маской стал персонаж, наделенный определенными характерологическими признаками и закрепленный за одним актером. Маска становилась образом актёра, который он выбирал в начале карьеры и, играя его всю жизнь, дополнял своей индивидуальной манерой исполнения. Ему не нужно было знать текст роли, достаточно было знать сюжетную канву и предлагаемые обстоятельства. Рисунок роли создавался в

процессе представления путём импровизации. Окончательная система сценического искусства К.д.а. сформировалась к концу XVI в. и совершенствовалась в течение следующего столетия, оформившись в 1699 г. в каноническом кодексе «Dell'arte rappresentativa, premediata e all'improvviso», составленном Андреа Перуччи. Спектакль начинался и заканчивался парадом с участием всех актёров, с музыкой, танцами, с лацци, и состоял из трёх актов. В перерывах между актами исполнялись короткие *интермедии*. Действие было ограничено единством времени (двадцатичетырёхчасовой канон). Схема развития действия соответствовала устойчивому сюжетному канону – молодые влюблённые, счастливому воссоединению которых мешают старики, с помощью ловких слуг преодолевают все преграды. Количество актёров в труппе было от девяти до двенадцати и ещё две актрисы, певица (итал. la cantatrice) и танцовщица (итал. la ballarina). Актёры должны были превосходно владеть телом – язык телодвижений выступал наравне со словом. В спектакле обычно участвовал один квартет масок и пара влюблённых.

Основой спектакля в К.д.а. был сценарий (или канва) – краткое изложение сюжета по эпизодам с подробным описанием действующих лиц, порядка выхода на сцену, действий актёров, основных лацци и предметов реквизита. Важнейшим моментом спектакля была импровизация (находчивая подача реплик одновременно с использованием специфических сценических приёмов, трюков, песен, поговорок и афоризмов, монологов в самых разных сочетаниях, не отступающих от основной канвы), так как импровизационный спектакль труднее подвергнуть предварительной цензуре. Для успешной импровизации требовались декламационные навыки, хорошая память, внимание и находчивость, требующие мгновенной реакции, и богатая фантазия. Лишь в XVIII в. произошло коренное изменение итальянской импровизационной комедии: Карло Гольдони заменил сценарную канву на фиксированный драматический текст, написав пьесу «Слуга двух господ».

Итальянские труппы К.д.а., помимо выступлений в городах Италии, добирались с гастрольями и до соседних стран: Франции, Испании, Австрии, Германии, Англии. Актёров и персонажей комедии масок знали и упоминали в своих произведениях Лопе де Вега и Шекспир, Мольер, который использовал некоторые из увиденных им масок и комических ситуаций в своих комедиях «Плутни Скапена», «Мнимый больной» и др. В России итальянские труппы начали гастролировать с 1733 г., что породило моду на венецианские карнавалы с многообразием забавных, ужасных, удивительных и чудесных масок.

В европейском и русском искусстве интерес к импровизационной арлекинаде и эксцентрике никогда не угасал. Об этом свидетельствует перечень драматургов, которые использовали приемы и маски К.д.а.: П. Скаррон, Ж.Б. Мольер, К.С. Капече (XVII-XVIII век), П. Мариво, К. Гольдони, А.П. Сумароков, К. Гоцци (XVIII-XIX век), А. Шницлер, М. Кузмин (XIX-XX век), А. Блок, Д. Фо, В.В. Маяковский (XX век) и многие другие.

К XIX веку К.д.а. как жанр утрачивает самостоятельное значение, но устойчивые признаки поэтики жанра находят своё воплощение и продолжение в **пантомиме и мелодраме**. В России конца XIX – начала XX века итальянская маска получила широкую известность благодаря книгам В. Ли «Италия» и П. Муратова «Образы Италии», К. Миклашевского о *commedia dell'arte*. Она накладывается на традиции русского народного театра Петрушки, а в творчестве символистов становится сложным, «многомысленным и непостижимым в конечной своей глубине» (Мейерхольд) символом. Особое понимание семантики «маски» представлено в пьесе А. Блока «Балаганчик». Общеизвестный смысл масок (Арлекин, Коломбина, Пьеро) пародируется, в трагический сюжет, завершающийся катастрофой, привносится карнавалльно-юмористический разрушительный дух балагана. Пародирование истории о любви, любовном треугольнике, разлуке, гибели и соединении любящих душ объединяют комический и трагический гротеск, наполняя маски новым содержанием. Эти же мас-

ки, представленные в постановках В. Мейерхолда пантомимы А. Шницлера «Шарф Коломбины», А. Таирова «Покрывало Пьеретты» и Е. Вахтангова «Принцесса Турандот», стали самыми распространенными в русском культурном сознании XX столетия.

В пьесе М. Кузмина «Венецианские безумцы» костюмированный венецианский карнавал в масках и разыгрывающая пантомиму труппа странствующих комедиантов становятся образами вечной комедии «ненастоящей жизни», символы которой – «маска, свеча и зеркало» оказываются границей между реальностью жизни и реальностью пьесы. Приемы и маски итальянской К.д.а. занимают важное место в драматургии В. Маяковского: пьесах «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня». Так же, как и его современники, поэт соединяет в эксцентрике и символике масок формы комического и трагического гротеска, литературный и фольклорный аспекты *commedia dell'arte* и ярмарочного балагана скоморохов-потешников. Так, к литературной итальянской традиции в пьесе «Клоп» восходят Пьер Скрипкин (несчастный влюбленный Пьеро), в котором воплощается Полишинель (Пульчинелла); его возлюбленная Коломбина, которая раздваивается (Эльзевира Ренессанс и Зоя Берёзкина). К балаганной – острый, подчас шутовской язык персонажей, многочисленные аллюзии на современные реалии и не имеющие отношения к основному сюжету комические интермедии.

Маски импровизационной комедии используются в разных жанрах литературы постмодернизма XX-XXI веков: принцип *tipi fissi*, основанный на использовании одних и тех же персонажей-масок в различных по содержанию сюжетах, сегодня широко применяется в современной драматургии (Л. Филатов) и комедийных телесериалах, а искусство импровизации – в многочисленных юмористических и комических программах (например, в *stand-up comedy*).

КОМЕДИЯ ПЛАЩА И ШПАГИ (исп. *comedia de capa y espada*) – жанр испанской нравоописательной комедии XVII века о жизни дворян (идальго),

наделенных высоким чувством чести, глубокой верой в Бога и самоотверженной преданностью королю. Жанр получил свое название от костюмов главных персонажей, которые исполняли свои роли в обычной одежде дворян, имевших право на ношение плаща и шпаги. Предвестниками этого жанра были пьесы из дворянской жизни Б. Торреса Наарро (Bartolomé de Torres Naharro, 1485-1530), которые ставились в домашних театрах дворян. В комедии "Нуменеа" он впервые на сцене выдвинул вопрос о «дворянской чести», сыгравший большую роль в дальнейшем развитии испанского театра. Наарро писал пьесы со сложной, по преимуществу любовной тематикой, но идея чести всегда выдвигалась на передний план. Наарро определяет четкую структуру драматического текста: делит свои пьесы на пять актов, которые он называет хорнами («*jornadas*») – («днями»); предваряет их прологом; создает драматические сюжеты с умелыми завязками; определяет количество действующих лиц от шести до двенадцати, так как их не должно быть ни «так мало, чтоб представление казалось глухим, ни так много, чтоб создавалась неразбериха»; представляет яркие и страстные характеры, получающие дальнейшее развитие; формирует сложную интригу, разворачивающийся в разных сценических положениях. Лучшие из его пьес – «*Soldadesca*» и «*Tinellaria*».

Продолжателем Наарро и создателем К.п. и ш. основанной на конфликте любви и чести, был Лопе де Вега (1562-1635), известный пьесами «Собака на сене», «Сети Фенисы», «Мадридские воды», «Валенсианская вдова», «Девушка с кувшином», «Капризы Белисы», «Раба своего возлюбленного», «Учитель танцев» и др. Создавший, не считая *интермедий*, около 1 800 комедий и 400 *autos*, Л. де Вега был не только талантливым драматургом, но и выдающимся теоретиком испанской драмы, создателем драматургического манифеста «*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*» («Новое искусство сочинять в наше время комедии», 1609). В этом трактате Л. де Вега видит цель театральной пьесы в том, чтобы «воспроизвести людские действия и обрисовать нравы века». В К.п. и ш.

драматическое действо делится уже не на пять актов, а на три хорнады, в каждой из которых не должно быть более суток. Первая хорнада содержит завязку, вторая – интриги и осложнения, третья является развязкой. Это придаёт развитию сюжета динамичную напряженность, а соблюдение единства действия – последовательность и стремительность. Сюжет пьес был очень сложным: «Затягивайте узел интриги с самого начала пьесы, затягивайте вплоть до самого конца», – требовал Л. Де Вега, которому следовали испанские драматурги. Интрига К.п. и ш. настолько сложна и запутана, что зритель часто был не в состоянии собрать отдельные сюжетные линии воедино вплоть до финала, где она всегда благополучно разрешалась в заключительной хорнаде. Л. Де Вега создал несколько жанровых форм К.п. и ш.: комедию «интриги», «психологическую» комедию, и «морально-назидательную» комедию.

В выборе сюжета Л. де Вега, советует останавливаться на событиях, связанных с борьбой за сохранение чести и совершением доблестных поступков, которые должны быть направлены на служение церкви и королю, в образах которых сосредоточено величие Испании. Наиболее типичными для К.п. и ш. являются конфликты «любви и чести», которые, в силу объективных обстоятельств, разворачиваются в пространстве семейной и общественной морали и доказывают, что понятие родовой чести, верноподданническое служение королю, фанатическая преданность церкви – те основы, на которых отдельная личность может построить свое личное благополучие собственными руками. После многочисленных недоразумений, столкновений и неожиданных поворотов сюжета (тайных свиданий, серенад, дуэлей, переодеваний, случайных встреч, узнаваний, ошибок, подмен, потерявшихся детей и т.д.) почти все пьесы благополучно заканчивались счастливыми свадьбами.

В семантическом поле К.п. и ш. устанавливался нравственный порядок, не допускавший гибели доблестной личности там, где она в своем поведении соблюдала обязательные этические нормы, и предопределявший ее гибель там,

где она эти нормы разрушала. Благородные дворяне Л. де Вега в любых ситуациях сохраняли необходимый набор моральных принципов, помогавших им преодолевать препятствия, в создании которых драматург показывал непревзойденное мастерство. Чем сложнее и запутаннее оказывалась обстановка, тем ценнее был счастливый исход, свидетельствующий об абсолютности и неизбежном торжестве нравственных устоев. Это приводило к доминированию интриг над развитием характеров, индивидуальность личности уходила на задний план, решающими становились сюжетные ситуации, в которых участвовали традиционные маски: *galon* – любовник, его соперники в любви, *damas* – возлюбленная, *vejete* – комик, старик, бородач, *barba* – зрелый мужчина, *gracioso* – слуга-арлекин, забавник и др.

В лучших К.п. и ш. Л. де Вега конфликт «любви и чести» основан на борьбе за право любить по своему выбору, избирать себе спутников жизни не по родительской воле и расчету, а по свободному выбору и зову сердца; сюжет держится, прежде всего, на развитии чувства, которое и есть главный предмет комедии. В этом смысле показательна комедия «Собака на сене», где любовь постепенно уничтожает сословные предрассудки, преодолевает эгоизм и наполняет все существо героев высшим смыслом. В пьесах Л. де Вега представлен новый взгляд на ценность человека, не зависящую от его происхождения: препятствием к соединению влюбленных в большинстве случаев является бедность одного из героев, гендерное или сословное неравенство между ними («Изобретательная влюбленная», «Валенсианская вдова», «Собака на сене» и др.), с которыми не хотят примириться ни герои, ни героини. Не случайно большое место отводится в этих пьесах женщинам, которые инициируют сложные интриги в стремлении отстоять свои человеческие права, проявить свою женскую природу – ее красоту, волю, энергию. Но страстное устремление героев и героинь ограничено законосообразностью и нравственными требованиями: высокие человеческие чувства, обретающие свое выражение в любви,

при условии соблюдения представлений о чести постепенно успокаиваются, а переплетение интриг в конечном итоге приводит к созданию крепкой семьи. Высшая степень страстности персонажей проявляется не столько в самой любви, сколько в категориях чести, гордого достоинства и верности, так как любовь и личное счастье должны совпадать с моральными требованиями дворянского сословия. В К.п. и ш. герои подчиняют свою волю этим требованиям, но делают это из внутренней убежденности в их разумности, поэтому за подавление своей индивидуальности получают от жизни вознаграждение.

В дальнейшем название «*комедия плаща и шпаги*» перешло к драматургическим произведениям, написанным последователями Л. Де Вега: П. Кальдероном де ла Барка (1600-1681) – («Любовь, честь и власть», 1623; «Мнимый звездочет», 1624; «Игра любви и случая», 1625; и др.), и Т. де Молина (1583?-1648) – («Наказанное легкомыслие», 1613; «Любовь и ревность заставят поумнеть», 1616; «Правда всегда помогает», 1622-23; и др.). Т. де Молина ввёл в мировую литературу образ Дон Жуана («Севильский озорник, или Каменный гость»), сделав его одной из версий ренессансной идеи свободного, любящего человека. История об озорнике превратилась в один из вечных (архетипических) образов мировой культуры и обрела философскую многозначность. Эта версия подкрепляется образами слуг, которые не только комичны, но ироничны и умны, оценивают происходящее с точки зрения здравого смысла, приводя в чувство своих ослепленных страстями господ уместной шуткой, пословицей или поговоркой, анекдотом или подходящим к случаю замечанием, и успешно устраивают их счастье.

В XVIII веке в Италии К.Гоцци использовал сюжеты испанских пьес для создания *трагикомедий плаща и шпаги* – «Женщина, истинно любящая» (1771), «Принцесса-философ» (1772), «Любовное зелье» (1776). В России 30-40-х годов XIX в. испанский жанр пытался привить русской драматургии И.С. Тургенев, написав пьесу «Неосторожность» (1834). Испанский колорит,

отразившийся в именах персонажей (дон Пабло, донья Долорес, дон Рафаэль и др.), сюжете (тайная любовь, коварство, бурные страсти, злодеяния, кровавая развязка), технических приемах, стремительности действия, несомненно, восходит к К.п. и ш. Но сочетание романтических тенденций и острой сатиры послужило причиной ее оценки как пародии на испанскую драматургию, сталкивающей романтическое с комедийно-бытовым. Но пьеса Тургенева сложнее пародии, ее действие представляет собой последовательное движение человеческой души по пути самораскрытия от видимого к сущностному, от застылой маски к истинному лицу. Основные действующие лица одновременно трагичны и комичны, поэтому Белинский, отзываясь о драме «Неосторожность», заявлял, что «это вещь необыкновенно умная, но не эффектная для дуры публики нашей».

ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА (фр. *Le drame liturgique*) – жанр средневековой драматургии, возникший в эпоху раннего средневековья, в 9 в. в Англии, затем в северной Франции, несколько позднее, приблизительно в X веке, в Германии и Италии из включенных в торжественные церковные службы (литургии) инсценированных фрагментов Священного писания. Л.д. является самым развитым явлением драматического творчества раннего средневековья, связанным с театрализацией церковной службы в религиозных целях. Сложились два основных цикла такой службы – пасхальный и рождественский. Первые Л.д. писались по-латыни, их стиль отличался кратким диалогом религиозно-дидактического содержания и строго формализованным ритуально-символическим исполнением. После церковного указа о запрете драматического представления внутри храма литургическое действо перешло от алтаря на паперть, а затем с паперти на площадь. Драматическая форма основана на тропах (фр. *trope*) – вопросах-ответах, сопровождавшихся ритуально-религиозной жестикуляцией и завершавшихся песнопениями хора. Одним из первых образ-

цов Л.д. была сцена «трех Марий» (примерно IX в.), где изображалась беседа матери Иисуса Марии, Марии Магдалины и Марии, матери Иакова, которые пришли натереть благовониями тело распятого, с сидящим у гроба ангелом, сообщаящим им о воскресении Христа.

Постепенно меняется стиль Л.д. за счет создания специфических декоративных деталей (ясли на Рождество, гроб на Пасху) и введения диалогических форм (респонсорий) в исполнение евангельского текста. Действо Л.д. осуществлялось участниками драматического представления – пастухами у яслей, женами-мироносицами и ангелами у гроба, в результате чего создавалась простейшая форма литургической драмы. Позже литургическое действо усложнилось и переросло в религиозную драму за счет включения в сюжет самых известных и потому легко драматизируемых эпизодов Евангелия. Например, в рождественском сюжете к эпизоду поклонения пастухов присоединяется беседа Марии и Иосифа, пестующих младенца, поклонение волхвов, изображение Ирода, избиение младенцев, бегство в Египет и др. В пасхальном сюжете эпизоды жен-мироносиц и ангела дополняются эпизодом прихода апостолов Петра и Иоанна к гробу, образом Марии Магдалины, поступками Пилата, иудеев и стражников, сценами нисхождения в ад и самого акта распятия. Для расширения евангельской фабулы включаются картины сотворения мира, восстания сатаны, грехопадение, легенда о пришествии антихриста.

Однако с течением времени в Л.д. стали проникать некоторые бытовые черты, народные выражения, комические элементы. К концу XII в. Л.д. трансформировалась в «полулитургическую драму». Эта жанровая форма находясь все еще под контролем церкви и, сохраняя характер театрализованной иллюстрации к священным текстам, перестала быть одним из моментов богослужения. В исполнении «полулитургической драмы» вместе со священнослужителями принимают участие миряне, текст написан не по-латыни, а на народных языках. Наиболее яркий образец «полулитургической драмы» – «Действо об Ада-

ме», созданное между 1150 и 1170 гг. и представляющее собой трилогию. В первой части изображается грехопадение Адама и Евы, совращенных Дьяволом. Во второй – убийство Каином Авеля. В третьей – явление пророков, предвещающих пришествие Мессии. В целом в «Действе об Адаме» преобладает религиозно-нравоучительный мотив божественного возмездия за проявленную гордыню, за непослушание воле всевышнего. Этот тип драмы складывается, вбирая в себя разнообразные культурные и эстетические влияния, от народных, до античных. Сосуществование параллельно с литургическим действием монологических и диалогических фаблио, скоморошеского действия, элементов мима оказало влияние на включение комического в Л.д. и породило многообразные драматические жанры, свидетельствующие о развитии диалогических форм в средневековой литературе. Это привело к тому, что в литургическом действе все более усиливается изображение интересов и настроений простого городского сословия. Л.д. как литературный жанр распадается на несколько устойчивых модификаций, определившихся в разных историко-культурных обстоятельствах и отразивших латинские, латинско-народные и народные тенденции развития религиозной драмы с расширением комического и сатирического элемента. Распадение жанровой целостности Л.д. приводит к появлению в Италии *священных представлений* (Sacra Rappresentazione), *лауда* (lauda) – экзальтированных песнопений-молитв, исполнявшиеся в диалогизированной форме. А постепенно усиливающаяся тенденция внутренней трансформации Л.д. способствует развитию таких жанров, как *миракль*, *моралитэ*, *мистерия*, *соти*, *фарс*. В Германии появляется *фастнахтшпиль*, подвергшийся литературной обработке мейстерзингерами XV-XVI веков, в том числе, Гансом Саксом.

Черты театрального действия, сценического представления в Л.д. возрастали, оттесняя на задний план религиозно-догматические и ритуальные мотивы. Желание раскрыть душевные переживания персонажей обогащало мимику и жестикуляцию, речь героев. Л.д. все дальше отходила от канонических церков-

ных текстов и приближалась к разговорной. Во французских мираклях XIV века, в немецких «Страстях» XV века появлялось все больше комических персонажей и эпизодов: подвергались осмеянию Ирод и Пилат, иудеи и стражники, пастухи и апостолы, святой Иосиф и дьявол, а в аллегорически-дидактических моралите со светской тематикой и бытовыми сценами были представлены образцы политической сатиры и религиозной борьбы. Процесс усвоения форм античной трагедии, слияние обрядовых игр в народных представлениях гистрионов и мимов, усиление роли миссионерско-образовательных представлений вагантов привели к окончательному угасанию Л.д. и становлению средневекового театра, который вобрал в себя традиции церковного действа, школьных пьес и искусства жонглеров.

МЕЛОДРАМА (греч. *melos* – песня и *drama* – действие) – драматический жанр, характеризующийся сложной и напряженной интригой, преувеличенной эмоциональностью драматического текста, резким противопоставлением добра и зла, подчеркнутой морально-дидактической тенденцией, ярко выраженным соединением трагического и комического. Мел. является весьма распространенным драматическим жанром, хотя по сравнению с другими, возникшими в глубокой древности (*комедия и трагедия*), он очень молод. Сам термин появился в Италии XVII века, и первоначально под Мел. подразумевали оперу. Во второй половине XVIII в. Ж.Ж. Руссо дал иное толкование этому термину и разработал теоретические принципы сочетания слова и музыки в драматическом произведении. Он определил Мел. как музыкально-драматическое произведение, герои которого не поют, а декламируют песни, сопровождая их музыкой. Именно во Франции термин Мел. стал использоваться для обозначения декламационных пьесок с одним или двумя персонажами (монодрамы или дуодрамы), исполнение которых сопровождалась музыкой, заполнявшей также перерывы между лирическими монологами. В эстетике Руссо Мел. противопос-

тавлена консервативной, статично-пафосной опере-серии. Демократические тенденции сближали Мел. с жанром комической оперы, однако по эмоциональному настроению Мел. представляла собой не комический, а лирический тип пьесы. Руссо считают создателем первой музыкальной мелодрамы «Пигмалион» (1762) на основе мифологического сюжета, написанной совместно с композитором О. Куанье. Позже Мел. стали называть авантюрно-развлекательную бытовую драму с неожиданными поворотами в развитии драматического сюжета, острыми сценическими положениями, эмоционально-приподнятым стилем, запутанной сложной интригой, однозначностью нравственной позиции и возвышенной риторикой, насыщенной метафорами. Через полтора века музыкальная Мел. была заменена эстрадно-концертной декламацией, которая в России называлась словом «мелодекламация». Но термин «мелодрама» не исчез, а сохранился как обозначение одного из драматических жанров. Мел. утвердилась в драматургии Запада в эпоху романтизма, испытала на себе влияние романтической эстетики и поэтики и затем закрепились в России.

Жанровая специфика Мел. состоит в том, что она воздействует не на разум, а на эмоциональное восприятие человека, вызывая в нем яркие и сильные переживания, привлекает не серьезностью драматической борьбы и подробным изображением быта, в котором эта борьба развивается, а остротой, неожиданностью и внезапностью положений, в которые попадают персонажи. Мел. показывает внутренний мир героев, их чувства и психологические состояния в эмоционально напряженных обстоятельствах. Драматическое действие развивается на основе контрастов (добра и зла, любви и ненависти, добродетели и порока, правды и лжи и т.д.). Острота сюжетных ситуаций возникает как следствие сложных и эффектных событий (драматического узла), в которых возникает мелодраматический эффект. Развитие драматического сюжета происходит вследствие активности, изобретательности и находчивости персонажей, кото-

рыми являлись «обычные» люди: в качестве положительных примеров изображались представители третьего сословия, а сама Мел. считается «трагедией для простых душ» (*Э. Бентли*). Герои Мел. попадают в самые невероятные и безнадежные положения, но они все-таки находят выход и спасаются. Жизнь в Мел. предстает как гармония, равновесие которой временно нарушается «злодеями», но затем восстанавливается.

Увлечательность и напряженность сюжета усиливается в М. внезапными «узнаваниями», герои действуют под вымышленными именами, драматическая борьба ведется между близкими родными, долгое время об этом не догадывающимися и т.п. Типология драматических характеров в М. обширна и разнообразна: роковые злодеи, благородные авантюристы, простодушные глупцы, наивные добряки, беспомощно-трогательные личности, азартные игроки, коварные лжецы и т.п., причудливые связи между которыми и определяют развитие жгучей интриги. Обращение к внутреннему миру героя актуализирует проблему «трагической вины», однако, в Мел. нет психологической глубины, характеры схематичны, а запутанная интрига, построенная на невероятных совпадениях, избыток роковых страстей, и слишком прямолинейная мораль не позволяют Мел. подняться до высших образцов других жанров. При этом сюжет Мел. строится на частной ситуации, он репрезентирует судьбы отдельно взятых людей в определенных обстоятельствах, герои решают проблемы только собственной жизни, композиция всегда замкнута, конфликт исчерпывается в ее рамках.

Мел. получила существенное развитие во Франции в конце XVIII века. Обращаясь к проблемам «справедливости», «сострадания», «прощения», любви и «жалости», наиболее полно реализованным в творчестве французских драматургов Ж.М. Монтевея, Г. де Персерекура («Виктор, или Дитя леса», «Селина, или Дитя тайны»), К. де Три («Фальшивомонетчики, или Месть», «Невидимый трибунал, или Преступный сын»), А. Дюма-отца («Нель-

ская башня»), А. Дюма-сына («Дама с камелиями»), Ф. Пиа («Парижские нищие») и др., французская Мел. приобретала гуманистическую направленность. Характерные устойчивые признаки Мел. свидетельствуют о жанровой определенности, объясняющей ее популярность: 1) дидактическая установка, основанная на общепринятых морально-нравственных ценностях, декларирует определенные классовые идеалы и жизненные нормы в трогательном и волнующем сюжете, подтверждающем их правоту; 2) основной универсальный конфликт составляет взаимодействие частных простых и общепонятных конфликтов; 3) обязательный «счастливый финал» разоблачает и наказывает порок, а добродетель торжествует и награждается; 4) создается система простых и понятных образов-схем, таких, как влюбленный страдающий герой, невинная добродетельная героиня, коварный злодей, добродушный простак; 5) драматическое действие строится на чередовании потрясающих или трогательных сюжетных ситуаций, провоцирующих состояние глубокого душевного переживания.

В XIX веке Мел. получила распространение в Англии. Своими увлекательными сюжетами, смешением комического и трагического Мел. «Привидение в замке», «Глухой и немой», «Черноглазая Сюзен», «Герцогиня де Лавальер» повторяли романтическую драму на более низком, примитивном уровне, не поднимаясь до её философичности и вульгаризируя её приемы. Популярность английской Мел. обусловлена феноменом зрительского восприятия этого жанра: не имея близкого отношения к реальной жизни, Мел. последовательно использовала архетипические коллизии и устойчивые жизненные ситуации, что позволяло читателю или зрителю соотносить себя с героем увлекательного сюжета, причем не настоящего себя, а себя вымышленного, идеального, представляемого в мечтах и грезах сильным, мудрым и справедливым. Мел. становилась сказкой для взрослых, в которой обычный, слабый человек попа-

дал в неправдоподобные обстоятельства, становился игрушкой непреодолимых сил, но героически преодолевал все препятствия и одерживал победу.

В России Мел. появилась в конце 20-х начале – 30-х г. годов XIX века в контексте романтической драматургии, в которой бунт мыслящей и глубоко чувствующей личности против окружающего мира насилия и произвола составлял поэтику и стилистику жанра. Широкое распространение получают европейские Мел., переводчиками которых были Н.А. Некрасов и Д.В. Григорович, а также первые оригинальные мелодраматические постановки, которыми стали драматические переделки «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина и пьесы Н.В. Кукольника, Н.А. Полевого, Р.М. Зотова. Мелодраматические эффекты присутствуют в «Маскараде» М.Ю. Лермонтова, мотивы Мел. ощутимы в пьесах А.Н. Островского «Горячее сердце», «Таланты и поклонники», а его «Поздняя любовь» и «Без вины виноватые» являются классическими образцами этого жанра. Повышенный интерес к Мел. проявился в первой половине XX века, который только усиливался с каждым десятилетием. Оживление мелодраматических тенденций наблюдается в драматургии 1950 – 1980-х годов. Пьесы А.Н. Арбузова («Таня», «Город на заре», «Иркутская история», «Годы странствий», «Мой бедный Марат», «Сказки старого Арбата», «В этом милом старом доме», «Старомодная комедия» и др.), А.Д. Салынского, А.М. Володина и др. представляют жанр на новом витке его развития. В современной драматургии, с ее тенденцией коррелирования разнообразных жанровых форм и появления новых межжанровых образований, Мел., воплощающая наивно-простодушную философию мироустройства, уходит в прошлое, а ей на смену приходит сложная и противоречивая картина мира, переосмысливаемая в иных жанровых образованиях.

МЕЩАНСКАЯ ДРАМА (БУРЖУАЗНАЯ) (нем. *bürgerliches Drama*) – жанр драматических произведений, появившихся в 1-й половине XVIII в. в Ве-

ликобритании, а затем в других странах Западной Европы. М. д. противопоставила дворянскому обществу с его аристократической моралью интересы третьего сословия, представленного носителем добродетели и гуманизма. М.д. отличалась высокими нравственными требованиями, декларированием идей честности, трудолюбия, верности и оптимистического мирозерцания. Эстетика М.д., в противовес эстетике классицизма с ее патетикой и декларативностью, свидетельствовала о демократизации литературы и усилении реалистических тенденций. Основным конфликтом в М.д. становится полное драматизма противопоставление моральных требований личности и невозможности их осуществить в современных социально-бытовых условиях и обстоятельствах. Своими истоками она уходит в трагедию из обыденной жизни «domestic tragedy» (Колльер) времен Шекспира («Арден из Фэвершэма», 1592 и «Йоркширская трагедия», 1608 неизвестных авторов). Ряд подобных пьес пишут Т. Гейвуд – «Женщина, убитая добротой» и «Английский путешественник»; Дж. Форд – «Бристольский купец»; Р. Стиль – «Лживый любовник», «Нежный муж», «Добросовестные любовники»; Т. Соутерн – «Роковой брак», «Ориноко»; Дж. Лилло – «Джордж Барнвелль или Лондонский Купец»; Э. Мур – «Игрок», которые соответствовали вкусам европейской буржуазной публики и быстро получили распространение в других странах. Во Франции М.д. писали Детуш (1680-1754) – «Женатый философ» («Le Philosophe marié...», 1727) и «Тщеславный» («Le P. Glorieux», 1732), похожие на М.д. Р. Стиля, и Нивелль де ла Шоссе (1691-1754), создавший девять подобных комедий («La Fausse Antipatie», 1733, «Le Prés jugé à la Mode», 1735, «L'Ecole de-Amis», 1737, «Mélaniide», 1741, «Pamela», 1743, «l'Ecole des Mères», 1744, «La Gouvernante», 1747 и др.). Из них самыми значительными были «Модный предрассудок», «Меланида» и «Гувернантка».

Популярность М.д. во всех европейских литературах вплоть до начала XIX в. была следствием укрепления буржуазии, противопоставившей свою духовную культуру чувства рассудочности аристократической элитарной культу-

ры. Торжество чувствительности и сентиментальных настроений определило новые подходы к искусству, в котором прежние литературные формы трагедии и комедии, достаточно обособленные от реальной жизни, уже не удовлетворяли новым потребностям. М.д., предложившая нового героя – «честного буржуа», «естественного человека», верящего в торжество разумного, добродетельного начала, нашла свое теоретическое обоснование в трудах драматургов и теоретиков мещанской драмы Дж. Лилло, Г.Э. Лессинга, Д. Дидро. Дидро свои взгляды изложил в двух трактатах «Три разговора о драматической поэзии» (1757) и «Трактат о драматической поэзии» (1758). Он активно поддерживал «буржуазную трагедию», задача которой – «изображать несчастья нашей домашней жизни». В отличие от комедии, которая разрабатывала характеры, Дидро выдвигал на первый план «общественные положения» (conditions) и старался представить на сцене не только «королей в несчастьи и смешных буржуа», но и представителей различных сословий общества, в том числе, из простого народа (судьи, военного, купца, банкира, философа, писателя, отца семейства, супруга, ремесленника и т.д.). По его мнению, театр должен преследовать высокие назидательные цели, решать задачи нравственного оздоровления общества. Свои теории Дидро старался подтвердить художественной практикой – пьесами «Побочный сын» («Le fils naturel», 1757) и «Отец семейства» («Le père de la famille», 1758).

Жанр М.д. стал приобретать все больше сторонников в лице Вольтера с пьесами, приближающимися к типу «comédie larmoyante», «comédie attendrissante», и «буржуазными драмами» «Блудный сын», 1736, «Нанина, или побежденный предрассудок», 1749 и «Шотландка», 1760; Мариво с пьесой «La mère confidente», 1735; Бомарше с пьесой «Евгения», 1767 и «Два друга», 1770. Наибольшего успеха в этом жанре достигли Седэн, написавший пьесу «Le philosophe sans le savoir», 1765 и доказавший, что М.д. «может быть естественной без пошлости, патетической без плаксивости и моральной без педантизма»

(G. Pellissier), и Л.С. Мерсье – автор пьес «Дезертир», 1770, «Бедняк» (L'Indigen), 1772, «Ложный друг», «Судья», «Тачка уксусника» («La brouette du Vinaigrier»), 1772 и др.

В Германии к М. д. обратились Готшед и Геллерт, считая ее инструментом борьбы среднего сословия «за право и достоинство человека». Лессинг подтверждает свою теорию «серьезной комедии» и «буржуазной трагедии» («Гамбургская драматургия», 1768-1769) двумя пьесами – «Минна фон Барнхельм» (1767) и «Эмилия Галотти» (1772). К жанру М.д. относятся: «Клавиго», 1774 Гете, «Der Hofmeister», 1774 и «Солдаты», 1776 Ленца, «Die Reue nach der That», 1775 Л. Вагнера, и «Das lewende Weib», 1776 Клингера, «Der deutsche Hausvater», 1778 О. фон Геммингена, «Коварство и любовь», 1784 Шиллера и др. В конце XVIII-го и начале XIX в.в. большим успехом пользовались сентиментальные пьесы (определявшиеся как *Rührstücke*, *Familienstücke*, *Familiengemölde*) Иффланда и Коцебу (особенно «Ненависть к людям и раскаянье» (*Menschenhass und Reue*), 1789, «Сын любви», 1795, «Гусситы под Наумбургом», 1807), изображавшие быт немецкого бюргерства.

«Мещанская драма» в России вначале была представлена, в основном, переводами. Таковы «Лондонский купец, или приключения Георгия Барнвелля» Лилло (1764), «Беверлей» («Игрок») Мура, «Чадолюбивый отец» (*Le père de famille*, 1767) и «Побочный сын» (1766) Дидро, «Евгения» (1770) Бомарше, «Женневаль, или Французский Барнвелль» (1778) Мерсье, «Ложный друг» (1779), «Неимушие» (*L'indigens*), «Беглец» (1784), «Судья» (1788), «Уксусник» (1785), некоторые М.д. Гете, Лессинга, Коцебу и др. В русском культурном сознании М.д., которую называли «буржуазной драмой», вызвала неоднозначное отношение: одни ставили ее в один ряд с трагедией, будучи убеждены, что «трагедия есть плачевное зрелище, где действуют лица монархов, а где нет царей, то именуют мещанской трагедией» («Рассуждение о театре», «Зритель» 1792 г.); другие отвергали – А.П. Сумароков называл их «пакостным родом», а

интерес зрителей и читателей к ним «скарёдным вкусом, не принадлежащим веку великой Екатерины». Тем не менее, М.д. с ее близкой к жизни натуральностью, трогательной чувствительностью, простотой языка, яркими картинками будничного быта прижилась на русской сцене, представленная оригинальными пьесами Хераскова «Друг несчастных», 1774 и «Гонимые», 1775, М.И. Веревкина «Так и должно», 1773 и «Точь в точь», 1785, Д.В. Ефимьева «Преступник от игры или братом проданная сестра», 1788 и др. На рубеже XVIII-XIX вв. жанр М.д. переродился в России в эстетически более целостное и художественно зрелое явление – «драму», тот средний род, который Вольтером определялся как «*comédie mixte*», где слезы чередовались со смехом и содержали в себе элементы трагедии, и комедии, изображая жизнь во всей ее трагикомической сложности. Образцами такого жанра стали драмы А.Н. Островского.

МИМ – (др.-греч. μῖμος – подражание) – жанр античной драмы, представляющий малую форму античного народно-низового театра. Истоки М. коренятся в VIII веке до н.э., а его происхождение связывают с древним действием, соединявшим мимические танцы, пение, веселые диалогические сценки, выступления акробатов, фокусников, и сатирический фарс на реальные темы из быта крестьян и ремесленников («Рыбак», «Старики», «Штопальщицы», «Женщины, притягивающие луну», «Колдуньи» и др.). Считается, что М. возник и получил развитие в Сицилии как шуточное воспроизведение обыденной жизни в драматических сценках с кривляньем и дурашливой жестикуляцией, ставших основой сицилийской комедии. Позже знаменитый сицилийский комик Эпихарм (520-500) ввел в представление фабулу, то есть превратил М. в полноценное драматическое явление, используя как бытовые сюжеты (н-р, «Надежда»), так и мифологические (н-р, «Свадьба Гебы», «Бусирис» с карикатурой на Геракла: «Прежде всего, если бы ты увидел, как он ест, ты б умер: глотка у него гудит, челюсти скрипят, зубы стучат, коренные зубы трещат, но-

сом он шипит, а уши ходят ходуном»). Как собственно драматический жанр М. утвердился в литературе в III веке до н.э.: ближе всего к нему – так называемые мимиямбы и холиямбы Герода – сценки из городской жизни с участием двух-трёх действующих лиц, адресованные уже образованному слушателю, а не зрителю из простонародья. Если Герод был аполитичен, то мимोगраф Сопад использовал М. как орудие политической борьбы. М. отличался свободным характером, последовательно нарушавшим установленные правила: например, в отличие от других форм античного театра, в М. принимали участие женщины: были «мужские» и «женские» М. Этот фольклорный жанр получил литературную обработку в Италии и Сицилии в IV-III в. до н.э., которая вначале была предназначена для занимательного чтения. В V в. до н.э. в Сицилии Софрон и Ксенарх прославились созданием небольших остроумных сценок-диалогов в прозе, пока еще без развития драматического действия. Об их М. косвенно можно судить по идиллии Феокрита «Сиракузянки», явившейся подражанием одному из М. Софрона, а также по восторженным отзывам Платона, который сам подражал Софрону в своих знаменитых диалогах. Сочинение текстов для мимических постановок Софроном и его сыном Ксенархом, придавших М. такую литературную форму, которая была интересна представителям разных слоев общества, привело к его повсеместному распространению.

Сосуществовали две равноправные разновидности М. – народный импровизационный и профессиональный, литературно-сценический. Народно-импровизационный М. представлял собой небольшие представления на пародийно-мифологические или бытовые сюжеты (бракосочетания, супружеские измены, сценки из жизни богов и быта ремесленников). Для такого М. свойственны издевательства, передразнивания, драки и т.п., воспроизведение типажей пастухов, земледельцев, солдат, рабов, стариков, рыбаков, сводников, гетер и др. Комический эффект достигался шокирующей натуралистичностью и непристойным юмором, а традиционным персонажем для такого М. был выбран ду-

рак, которого избивали и осыпали бранью. М. писались ритмизованной прозой и обладали диалогической структурой, в которой монолог главного героя перебывался репликами и комментариями других персонажей. Сначала М. исполняли бродячие актёры – фокусники, акробаты, жонглёры, выступавшие на уличных подмостках городских и сельских площадей; с IV века до н.э. – профессиональные театральные труппы. Демократичность М., простота и актуальность сюжета, импровизация на злобу дня и общедоступность языка обеспечили популярность и распространение этого жанра в эпоху эллинизма. В Риме во времена Цезаря М. превращаются в сложные представления, которые даются в больших театрах. Для привлечения неприхотливого и нетребовательного зрителя, жаждущего примитивных развлечений, на сцене появляются танцоры, певцы и актеры без масок, обнаженные актрисы, дети и дрессированные животные.

Появившись в Риме, М. слился с традициями итальянских музыкальных зрелищ, постепенно вытесняя *ателлану*. Отражая быт мелких ремесленников (красильщиков, веревочников, рыбаков и др.), М. были направлены против господствующих классов и официальной религии. Как жанр, связанный с культурой низших сословий, римский М. и писался на языке этих сословий с присущими ему жаргонизмами и вульгаризмами. Известны литературно обработанные М. сирийского раба Публилия Сира и Децима Лаберия (I в. до нашей эры): Децим Лаберий связал поэтику М. с современностью, а Публилий Сир внес в него моральные нравоучения. Со временем М. становится в Риме большой пьесой (*мимической ипотезой*) – предельно реалистической авантюрной драмой с занимательным и сложным сюжетом, с волшебными превращениями, чудесами, танцами, грубой эротикой, акробатикой, вокальными номерами. Если для раннего римского М. характерны не только авантюрные и эротические, но и антиправительственные и антихристианские мотивы, то позже их общественно-политическая злободневность сглаживается и жанр фарсовой реально-бытовой и сатирической мимической ипотезы, последнего большого театрального жанра

античности, постепенно исчезает. Однако литературный М. оказал влияние на комедию, паллиату, сатиру, буколику, элегию, роман и другие жанры.

В средние века распространившиеся в Европе традиции народно-комической стихии римских М. объединились с искусством местных певцов-скоморохов, скопов или глиманов. В результате этого синтеза образовалось раннее средневековое жонглерство. Несомненное сходство с мимом имеет средневековый *фарс*, так как создатели фарса, городские простолюдины Средневековья, использовали для своего народного комедийного творчества традиционные формы скоморошьях представлений, вобравших в себя традиции римских М. Помимо этого, некоторые элементы поэтики М. проникали в фарс из средневекового крестьянского фольклора, куда они были занесены жонглёрами раннего Средневековья. Несмотря на гонения власти и христианской церкви, М. просуществовал в театрально-драматической культуре Европы до VII-IX веков, сохранив свои жанровые признаки в итальянских *комедиях дель арте* и французских *фаблио* и распространился во всех слоях средневекового общества, от крестьянских хижин, до королевских и императорских дворцов. Полные тексты М. не сохранились: известны только небольшие отрывки, несколько сценариев и имитации М., созданные Феоритом и Геродом. Однако в Риме из М. выделилась и получила самостоятельное развитие *пантомима* (мимический танец на мифологические сюжеты), эволюционировавшая в особый сценический жанр, сохранивший актуальность до нашего времени.

МИРАКЛЬ (фр. miracle, от лат. miraculum – чудо) – средневековое действо, сюжетом которого было чудо святого или чудо Богородицы, разыгрывавшиеся накануне праздника святого или Девы Марии. В Англию Мир. проникли в начале XII в., а в конце XII в. представлялись действия, в которых давалось драматическое изображение житий мучеников, н-р, Мир. о Святой Екатерине, написанный учёным нормандцем Гофреем (или Жофруа). Именно в Англии,

где средневековая драма тесно сблизилась с жизнью (недаром в «Руководстве о грехах» Вильяма Вадингтона (Wilham de Wadington), говорится о том, что в этих представлениях больше скандала, чем поучения), Мир. были настолько популярны, что Miracle-Plays сделалось общим названием для духовной драмы.

Во Франции в XIII в. возникают литературные братства под названием *puys* (*puu* – от *podium*), устраивающие поэтические состязания для прославления Богородицы и святых. Самыми известными были Мир., где главным действующим лицом являлся Святой Николай Чудотворец, особо почитаемый в народной и, прежде всего, в крестьянской среде. В начале XIII века был создан французский стихотворный Мир. «Игра о святом Николае» трувером Жаном Боделем из Арраса. Мир. Бодея был сочинен вскоре после третьего (1189) и незадолго до четвертого (1202) Крестового похода. В нем изображается битва крестоносцев с мусульманами и победа последних. Используя известную легенду о том, как «варвар» доверил своё сокровище Святому Николаю и, когда это сокровище было похищено ворами, святой заставил их возвратить похищенное, автор показал, что «варвар» принял христианство вместе со своим войском. Для Мир. Бодея характерно изображение внутренней логики развития характеров, сцепленность сценических эпизодов единым замыслом, наличие значительных обобщений, художественная правдивость и смелость, выявление внутренних закономерностей современного автору общества, драматургическое мастерство, умелое соединение эпического и драматического, бытового и агиографического, высокого пафоса и народного юмора.

Другой известный Мир. XIII в. – «Миракль о Теофиле» поэта Рютбёфа (ок. 1230 – ок. 1285), посвящен чуду Богородицы. Это произведение, предположительно, созданное в 1261 г., представляет собой первую литературно-художественную интерпретацию сюжета о докторе Фаусте, бросившего вызов Богу и заключившего договор с дьяволом. Проникшись гордыней, Теофил продает душу дьяволу и обретает власть и богатство, но через семь лет раскаивает-

ся и обращается к Мадонне с мольбой простить ему прегрешения и забрать у сатаны договор, обрекший его на вечные муки. Мадонна внимлет его мольбам и народ становится свидетелем совершившегося чуда. В «Миракле о Теофиле» чудо представлено как неотъемлемая часть средневекового бытия, поэтому священное благоговение перед чудесным и сатирическое осуждение скупости, нравственной деградации церковных верхов, несправедливости, сочувствие беззащитным беднякам и обездоленным соединяются в едином художественном пространстве. Рютбёф не обладал серьёзным драматургическим талантом, не умел воссоздавать сложных и противоречивых душевных состояний героев, его литературный талант раскрывается в соединении беспощадной сатиры с тонкой, проникновенной лирикой, поэтому его Мир. уступает произведению Боделя. Кроме названных произведений, известен цикл из 42 Мир., относящихся ко второй половине XIV века. Из Мир., принадлежащих по содержанию к другим циклам, наиболее известны «Варлаам, Иосафат и король Авенир» и «Роберт Дьявол».

В XIV в. братства начинают сочинять и разыгрывать Мир. о Богоматери, которые восходят к гимнам в честь Богородицы и святых и к чтениям их житий в праздники, и представляют собой малую форму религиозной драмы, созданную за пределами церкви. Сюжеты Мир. заимствовались уже не из Священного писания, а являлись обработкой легенд о деяниях святых и девы Марии. Мир. становится новым литературно-драматическим и сценическим жанром, который получает особенное распространение, так как предоставляет большие возможности для воплощения в драматическом произведении светского мировосприятия, использования психологического анализа, включения бытовых или авантюрно-приключенческих ситуаций, романтических элементов, отвлеченно-моралистических установок. Поскольку Мир., творчески соединяя чудесное и реальное, предоставлял бóльшую свободу драматургам, изображавшим единство божественного и реальной действительности, нежели другие жанровые фор-

мы средневековой драмы, он стал одним из многочисленных драматических действий (народных и литературных), из которых впоследствии сформировалась новая художественная драма.

МИСТЕРИЯ (лат. *ministerium* – служба) – один из жанров европейского средневекового театра, который возник под влиянием религиозного театра. Слово Мист. произошло от греческого «*mysterion*», что означает «тайнство» или «тайна», преобразовавшееся в латинское «*ministerium*», что значит служение, обряд. Жанр Мист. возник из религиозных представлений *литургической драмы* – постановки некоторых евангельских эпизодов на пасхальной и рождественской службах примерно в IX-XIII вв. Поскольку отличительной чертой литургической драмы был формализм и ритуально-символическая манера исполнения, то под влиянием нового времени неизбежно возникла необходимость изображения библейских событий в современной интерпретации. Литургическая драма начала претерпевать изменения – в нее стали проникать светские элементы, приведшие к тому, что она превратилась в Мист. Сюжет Мист. обычно брался из Библии или Евангелия и разбавлялся бытовыми комическими сценками. Ранние Мист. представляли собой живые картины, представляемые либо на повозках, двигавшихся по городу мимо толпы (Англия), либо на помостах, мимо которых шли зрители (Франция). С середины XV в. появляются Мист. с говорящими на смешанном языке (латинском и местном) персонажами. На латинском языке говорили библейские персонажи – пророки, апостолы и т.п. Остальные действующие лица говорили на местном языке, в особенности в тех случаях, когда изображался современный быт. Поздние Мист. разыгрывались исключительно на местном языке в стихотворной форме силлабическим размером. В XV в. появились разыгрывавшие Мист. актерские братства, представления которых сопровождалось *интермедиями* – *фарсами и сати.*

Наибольшее развитие Мист. получили во Франции и в Англии, но были популярны в Германии, Италии, в Испании (*ауто*). Если во Франции Мист. инсценировала разнообразные сюжеты Священного Писания, то в Англии она обращалась лишь к евангельским историям, но придавала им национальный колорит. Во Франции драматурги А. Гребан и Ж.Мишель (XV век), написали свои варианты «Мистерии о страстях Господних». Для того, чтобы бытовую жизнь представить более реалистично, в текст М. включались эпизодические вымышленные лица, наделенные пороками и недостатками. С середины XV века Мист. стали более объёмными и представляли собой масштабные зрелища. Небольшие Мист. разыгрывались в течение трех дней, а обширные от 8 и даже до 40. Поскольку Мист. устраивались в честь особо торжественного события, они представляли собой пышное действо с огромным количеством действующих лиц, доходившим до нескольких сотен и с текстом в несколько десятков тысяч строк. В Мист. А. Гребана «О страстях Господних», состоящей из 34.575 стихов, действующих лиц было 224. В «Мистерии о Деяниях Апостолов» более 60000 стихов, а её представление в 1536 году длилось 40 дней. Объем Мист. увеличивался еще и потому, что происходила циклизация отдельных религиозных пьес в одно целое вокруг главного события. Циклизация отдельных драм была обусловлена спецификой христианских праздников. Так, праздники Рождества и Пасхи проходили нескольких дней, поэтому драмы так объединялись в циклы, чтобы их можно было разыгрывать на протяжении всех праздников. Из церковного обряда «Пророки» выделялись сюжеты о Моисее, Исаии, Давиде, Аврааме, Адаме и т.п. и разыгрывались как самостоятельные действия, а затем объединялись. Из отдельных новозаветных драм образовались Мист. «Страсти Господни» и Мист. о 43 чудесах Богородицы, произошедших от ее Успения до современности. Таким же образом была создана Мист. об Адаме и Еве и их грехопадении, раскрывающая тему искупления от прародительского греха всего человечества мученической смертью Иисуса Христа. Поскольку библейский

миф нес упорядоченность земному существованию человека, осененного покровительством Спасителя, одним из самых важных моментов в этой Мист. стало рождение Спасителя, для чего в текст вводились образы пророков, предсказывающих его пришествие, но главной темой, основанной на Новозаветной истории, были все события земной жизни Христа и его страдания.

С композиционной точки зрения Мист. не отличались художественным совершенством, а сюжетика, привязанная к Священному писанию, житиям святых или библейским легендам, не была свободным проявлением творческой индивидуальности автора. Талант драматурга обнаруживался только в построении стиха, так как художественные добавления к основному тексту, хотя и были живым и образным воспроизведением реальной действительности, искусственно прикреплялись к сюжету, нарушали его единство, выглядели инородными и затемняли основной смысл. Кроме того, в Мист. не было постепенного свободного и гибкого развития образов, так как характер действующего лица извлекался из библейского или легендарного текста раз и навсегда данным, поэтому не мог иметь индивидуализированных психологических особенностей. Свободное раскрытие духовных сил отсутствовало потому, что человек был зависим от внешних божественных сил, или следовал отвлеченным добродетелям и порокам, выведенным в позднейших Мист. в виде аллегорических фигур Милосердия, Страдания, Терпения, Любви, Скупости, Расточительности и т.д. Невысокий уровень художественности частично восполнялся введением ряда дополнительных сюжетов. Так, сцена входа Господа в Иерусалим дополнялась сценой борьбы Давида с Голиафом, сцена разрушения Иерусалима – сценой вавилонского плена и т.д. Но этими вставными историями разрушалось не только единство действия и хронологическое единство, но и целостность впечатления от представления, чрезвычайно затянутого, рассредоточивающего внимание зрителей и ослабляющего интерес к Мист. Для поддержания интереса вводились незамысловатые интермедии, в которых действующими лицами были

вертлявые чертенята, но они не улучшали ситуации. Еще одной особенностью поэтики Мист. являлось сочетание предельно глубокого мистицизма с крайне наивным реализмом. При этом реализм был «низовым», отличался примитивной грубостью и вульгарностью, свойственным бытовым нравам того времени, что распространялось даже на чудеса.

Самым большим и полным религиозным мистериальным циклом, созданным в Англии XV в. считается Йоркский, составленный из 48 пьес неизвестных авторов. По образцу религиозных Мист. создавались светские, посвященные важным историческим событиям. Самые ранние светские Мист. – «Осада Орлеана» (1429) и «Разрушение великой Трои» (1450). По своей структуре светские Мист. полностью соответствовали концептуальному построению религиозных, воплощая их драматургическую технику. В XVI в. новые Мист. уже не создаются, а старые утрачивают свое культурное предназначение. Скорее всего, Мист. исчерпали себя, разрушив гармоничное сочетание религиозно-духовного и материально-реалистического: библейский миф дискредитируется неблагопристойностью действия, развившейся на почве вульгарного реализма и достигшей крайних пределов, на что с негодованием было указано церковью, запретившей в середине XVI столетия разыгрывание Мист. на религиозные сюжеты.

Жанр мистерии в своем религиозно-мистическом символическом значении был востребован в начале XIX в. романтиками, что привело к созданию Дж. Г. Байроном драматических Мист. «Каин», «Манфред», «Небо и земля». Мист. как «высшая форма синкретизма» использовалась затем символистами рубежа XIX-XX вв., так как позволяла соотнести исторически сформировавшуюся картину мира с новыми жизнестроительными моделями быстро меняющейся жизни. В начале XX в. была предпринята попытка возрождения традиций средневекового театра (Франция, Россия, Англия, Германия) на фоне увлечения средневековой драмой, в том числе и Мист. В 1920 – 30-е в Англии

ставились «Убийство в соборе» (1935) Т.С. Элиота, «Томас Кранмер Кентерберийский» (1936) Ч. Уильямса и другие пьесы, стилизованные под средневековые драматические жанры. Во Франции Мист. оказала влияние на творчество П. Клоделя. В России Мист. Байрона были неоднократно переведены в начале XX века, в том числе, И.А. Буниным. Жанровая картина мира драматической Мист. в переводах русского поэта становится и реакцией на запросы времени с его философией космизма, и средством выражения персонифицированности поэта-переводчика: с одной стороны, Бунин следует жанровой традиции, с другой – вступая в творческую полемику с жанровыми установками, противостоит канону, то есть приспосабливает структуру жанра к структуре индивидуально-личностного мифовосприятия. Мист. пытался воссоздать А. Белый («Пришедшие», 1903). Попытка революционно-героической трансформации жанра Мист. представлена в пьесе В.В. Маяковского «Мистерия-буфф» (1918). В наше время Мист. «Страсти господни» разыгрывается раз в десять лет в Баварии в память чудесного прекращения в 1601 г. эпидемии чумы.

МОНОДРАМА (греческ. monos – один и drama – драма) – особая жанр драмы, сочетающий в себе лироэпические черты и представляющий мир через восприятие главного героя, который является единым действующим лицом, в монологе сообщаям свое душевное состояние в разные моменты его художественного бытия. Первые образцы Мон. можно обнаружить в греческой драматургии во времена правителя Писистрата. В ранней античной архаической, доэсхиловской драматургии (Феспис, Фриних) один актер исполнял несколько ролей, изменяя под них свой внешний вид. Меняя маску и костюм, он изображал разных персонажей перед хором, заполнявшим своими песнями и плясками перерывы. Эта эмбриональная Мон. не имела определенных жанровых признаков и не стала значимым жанровым образованием. В XVIII в. Европе получает распространение музыкальная Мон. («Пигмалион» Ж.Ж. Руссо, «Ариадна на

Наксосе» Брандеса), в которой героиня выражала в лирическом монологе страдания и скорбь по поводу трагических или катастрофических событий своей жизни. Душевные переживания отдельной личности, представленные в форме лирического монолога, соответствовали индивидуалистическим тенденциям эпохи. Немецкая Мон. середины XIX в. представляла собой сольную комедийную сценку, главным и единственным персонажем которой была легкомысленная и кокетливая светская дама («Иди сюда» Эльсгольца, «Пошел вон» и «Нет» М. Вердера). В XX в. Мон. была востребована драматургией экспрессионистов, которые использовали ее возможности для воспроизведения мучительного самоанализа бунтующего индивида, его душевной расколотости и болезненной раздвоенности его внутреннего мира («Ostpolzug» Броннена). До XX в. Мон. не рассматривалась как самостоятельный драматический жанр, а термин употреблялся по отношению к любому драматическому тексту, представлявшему напряженный лирический монолог героя, содержащий острый драматический сюжет. В литературоведении XX в. жанр подобных произведений определялся как «драматический монолог», в котором «субъект действия» и его отношения к миру, людям и вещам определяют характер драматического действия («Черные маски» Л. Андреева). В драматургии декаданса Мон. была представлена в сценической пародии и гротеске в театре «Кривое зеркало» («В кулисах души» и «Представление любви» Н. Евреинова, «Воспоминания» и «Вода жизни» Б. Гейера). Эволюция Мон. доказывает ее особое положение в системе драматических жанров, но ее жанровые дефиниции недостаточно четки: от межродового образования с расплывчатыми признаками до вполне определенного драматического жанра и даже одной из его жанровых форм или модификаций. (Н. Евреинов *«Введение в монодраму»*, 1909, С. Мокульский *«Монодрама»*, 1934).

Принятое в современном литературоведении определение Мон. как «особой жанровой формы драмы, сочетающей в себе лироэпические черты и пред-

ставляющей мир сквозь призму сознания главного героя, который является в ней единственным действующим лицом», не исчерпывает особенностей и возможностей этого образования. Она оказывается не просто цепочкой рассуждений героя на тему прошлого, настоящего и будущего, а более сложным явлением, вбирающим в себя систему обязательных требований и условий. Драматическое действие в Мон. развивается в сюжете, который основан на внутреннем стремлении социально и психологически неоднозначного героя осуществить определенные намерения (объяснить, доказать, изменить и т.д.). А структура Мон., направленная на постепенное раскрытие образа, представляет эмоционально-интеллектуальную сферу персонажа, вербализирующего имплицитную точку зрения: общение вслух с самим собой и другим связано с потребностью героя объективировать те эмоции, которые он переживает, осознать, что является причиной неудовлетворенности жизнью и найти выход из этой ситуации. Объектом постижения для героя становится его собственное «Я», а напряженный внутренний конфликт самоидентификации осмысливается как интеллектуальная задача, которую необходимо решить. То есть в Мон. разворачивается ментальное и эмоциональное изображение жизни духа, а действие драмы переводится из внешнего во внутреннее, что определяет биполярность аксиологических установок и бинарность сознания, выявляющих противоречие материального и духовного. Соединение в персонаже «субъекта действия» и «объекта действия», «Я внутреннего» и «Я внешнего» выявляет сложные нравственно-психологические проблемы, в результате столкновения которых персонаж приходит к пониманию того, что составляющие их единства – эмоциональная и социальная – неотделимы одна от другой. Внутреннее действие, при котором персонаж внешне статичен, но динамичен интеллектуально и психологически (много и напряженно размышляет, полемизирует с самим собой и гипотетическим собеседником, создает в своем сознании вымышленные ситуации и образы), формирует особую, порождающую экзистенциальную, субстанциальную

устойчиво-конфликтную ситуацию («У папы все в порядке». «Откуда-куда-зачем», «Американка». «Пишмашки» Н. Коляды, «Ли Сан Гугл» М. Куновской, «Смерть Фирса» В. Леванова и др.). Движущей силой драматического действия становится монолог, функция которого заключается в том, чтобы его адресат, как и он сам, вбирая в себе различные коллизии и перипетии, не только приобрел знания о мире, но воспринял их так же, как и сам герой. Решение возникшей задачи обретает зависимость от дополнительных действующих лиц, тем самым монолог неизбежно приобретает диалогичную природу, включая переказ разговоров с другими людьми или прямую речь: в условном мире Мон. возникают гипотетические персонажи, к которым он обращает свои высказывания. Пытаясь самоидентифицироваться в системе межличностных отношений и объяснить свое понимание человеческой сущности, герой может обращаться не к собственной истории жизни, а к ситуациям, связанным с другими людьми (известными только самому персонажу, историческими или вымышленными личностями, литературными персонажами), так как определение «самости» возможно только при сопоставлении с «другим» («Дредноуты» и «+1» Е. Гришковца), рассматривая «другого» не как антагониста, а как партнера в сложном процессе постижения себя и мира («Одновременно» и «Как я съел собаку» Е. Гришковца). Рассуждения героев о законах бытия выстраиваются от фрагментарной картины (ряда не связанных между собой частных случаев из своей биографии, отдельных моментов жизни других людей и т.п.) к общему восприятию жизни. В сознании героя совмещаются события его реальной биографии и вымышленные события, фантазии и сны. В своем монологе он произвольно перемещается из одного времени в другое, от одного события к другому, из реальности в ирреальность и обратно. При этом возникает особая коммуникативная стратегия: между воспроизводимыми в монологе ситуациями и фактами настоящей и вымышленной жизни исчезает причинно-следственная связь, каждое событие повторяет предыдущие и последующие, показывая одно

и то же под разными углами зрения и позволяя создать целостную картину мира. Но постоянная рефлексия может обесценить самоидентификацию как героя, так и автора и читателя/зрителя, поскольку во внутреннем опыте нет ничего окончательного. Рефлексивное движение героя к обретению знания о мире и человеческой сущности может превратиться в бег по кругу, вербализация процессов сознания исказить истинные смыслы и сделать взаимопонимание невозможным.

То есть художественная специфика поэтики Мон. определяется поисками идентичности героя в условиях экзистенциального одиночества реальной действительности и связана с постижением философских идей, с трансляцией социальных представлений и с аккумулируемыми в тексте психологическими состояниями. Поэтому одним из жанровых признаков Мон. может считаться универсум «одиночества», «пустоты», «потерянности», «единичности», «уникальности», возникающий во внутреннем мире героя. Другая специфическая особенность Мон. состоит в том, что переживание, действие и говорение могут соотноситься между собой по-разному или становиться синонимичными понятиями. Человек, осознающий себя частью всеобщего (космического, природного, социального бытия) в его эпическом смысле и, одновременно, несущий индивидуальную неповторимость духовного сознания отдельной личности в значении лирическом, позволяют говорить об особом характере взаимодействия в Мон. эпического, лирического и драматического. А степень и характер их корреляции предоставляет возможность предложить варианты типологии жанровых форм Мон. Типологизация возможна:

1) по ролевой функции монолога – а) один актер играет одну роль, а Мон. представляет собой монолог, обращенный либо к зрителю («О вреде табака» А. Чехова), либо к присутствующему, но безмолвному персонажу («Путник» В. Брюсова), либо к персонажу, находящемуся за сценой, либо к дистанционно удаленному персонажу (разговор по телефону), либо к вымышленному

героем персонажу; б) Мон. представляет собой драматическое произведение с двумя и несколькими персонажами, роли которых исполняет один актёр (Мон. театра «Кривое зеркало» в Петербурге, Мон. А.И. Райкина);

2) по характеру взаимодействия художественного текста и текста жизни – а) пьеса, сосредоточенная на «внешнем» по отношению к читателю/зрителю драматическом действии, которое наблюдается и оценивается как чужая жизнь; б) текст, трансформирующий «чужое» в «свое», превращающий драматическое действие во внутренние переживания самого зрителя, сопереживающего с персонажем пьесы «чужую драму» как «свою драму»;

3) по специфике нарративных стратегий – а) эпизация пьесы связана с представлением о бытии как системе факторов и явлений, и тогда Мон. представляет собой эпико-драматическое образование, подчиненное субстанциальным законам, с наличием сюжета в констатирующих монологах Рассказчика; б) эпизация определяется превалированием бытия сознания над субстанциальным бытием, а позиция героя реализуется через эпико-драматическое «событие рассказывания», когда перформативная речь становится равноценной поступку. (Е. Гришковец («Одновременно», П. Пряжко «Хозяин кофейни» и др.);

4) по степени медитативной сосредоточенности – а) лиро-драматическое начало Мон. реализуется в раскрытии внутреннего мира персонажа через исповедальный монолог индивидуализированного «умозрения», придающий драматическому действию насыщенность и являющийся его движущей силой. Лирический характер таких направленных на сознание героя монологов определяет композиционную целостность текста, но структурообразующим фактором не является; б) лирический компонент, направленный на постижение сокровенных закономерностей бытия, трансформирует категорию действия, разрушая композиционную организацию пьесы за счет ассоциативных связей и системы лейтмотивов, и выступает как структурообразующий фактор (К. Стешик «Яблоки»);

5) по преобразующей функции коммуникации – а) герой Мон. к диалогу не способен, устремлен в свой внутренний мир, в монологе создает иную реальность как пространство реализации своего «иносуществования» (В. Брюсов «Путник», Н. Коляда «Родимое пятно»); б) герой способен к диалогу и стремится к нему: осуществляя коммуникативный акт, он через саморепрезентацию пытается преобразовать собственное «Я», преломляя в монологе картину мира и трансформируя ее; в) герой-созерцатель, сознание которого от него не зависит, пассивно пропускает действительность через свое сознание, не вступая в диалоги ни с другими людьми, ни с миром, ни с собой (Н. Евреинов «Бедной девочке снилось», Л. Андреев «Черные маски», В. Набоков «Изобретение Вальса»). Все это указывает на то, что жанровая модель Мон. свидетельствует не о ее жанровых трансформациях и мутациях, а о безграничных возможностях импровизации, обеспечивающей бесконечное многообразие форм и модификаций этого драматического образования.

МОРАЛИТЕ – средневековая драма нравоучительного характера, лежащая в основе аллегорического поучительного представления, получившего развитие в XV-XVI веках. Авторами Мор. были, чаще всего, анонимные писатели. Прообразом Мор. является *миракль* – религиозная драма с основанным на чуде сюжетом (от лат. *miraculum* – чудо), совершаемом святым или Богородицей. Со временем миракль уступает место аллегорически-дидактическому Мор., которое оказывается шире содержательно, так как не является инсценировкой только библейских сюжетов, а обращается и к важным проблемам практической житейской морали. Но более значимым источником Мор. стала *мистерия* – жанр, популярный в XIV-XV веках. Именно из мистерии в Мор. пришли аллегорические образы, изображающие пороки и добродетели, так как поначалу реальные жизненные сюжеты не разрабатывались. Когда мистерии были запрещены церковью, Мор., выступая альтернативой мистерии, заменило этот жанр

и, хотя религиозное поучение в представлении было сохранено, отличительным признаком Мор. является обобщенно-иносказательная трактовка сюжета, схематизирующая образы и явления жизни: действующими лицами являлись олицетворенные Правда, Милость, Суд, Вера, Справедливость, Надежда, Грех, Скупость, Добросердечие; истинная Вера боролась с Идолопоклонством, Кротость с Гордостью, Сострадание с Равнодушием, Добродетель с Грехом и т.д.

Мор., прежде всего, тесно связано с мистерией о Страшном суде, воскрешении мертвых и Каре Господней, в которой предугадываются будущие события без опоры на какой-либо опыт или жизненные наблюдения. Драматургия Мор. состоит в отвлечении признаков и действий Бога и человека, их обобщении и олицетворении на основании Священного писания, в котором Бог называется премудростью – недаром Иисус Христос своё учение излагает в форме притч и аллегорий. Аллегоричность библейских текстов позволяла создать в Мор. систему иносказательных персонажей, каждый из которых изображал тот или иной порок или добродетель, появляясь на сцене со своим атрибутом (Гордыня всегда имела в руках зеркало, Надежда – якорь, Суд – весы и т.п.).

Древнейшим образцом Мор. является французская пьеса «Хорошо осведомленный и дурно осведомленный». В этом действе изображаются два главных персонажа, каждый из которых представляет соответствующую их характеру часть общества. «Хорошо осведомленный» связан с добродетелями, прежде всего, с Разумом, который подкрепляет его Веру. Под влиянием этих добродетелей «Хорошо осведомленный» отказывается от богатства, принимает Покаяние и завершает свою жизнь Хорошим Концом. «Дурно осведомленный» поддается Непослушанию и Мятежу, связывается с обществом Безумия, Распутства, Отчаяния, Воровства, которые определяют его Дурной Конец, олицетворенный в образе окруженной поросятами свиньи, символизирующих чертей. Аллегорией мироустройства является вращающееся колесо Фортуны, к которому приходят эти герои. К нему привязаны четыре человека с надписями:

Regnabo (я буду царствовать), Regno (я царствую), Regnavi (я царствовал) и Sum sine regno (я без царства). «Дурно осведомленный» не раскаивается в своих грехах, и черти уносят его в ад, а «Хорошо осведомленного» ангелы возносят в рай. Человек пока еще показан как обобщенная личность, психологическая абстракция. Но ад в этой Мор. изображен иначе, чем в мистериях, и похож на понятные и знакомые всем жизненные реалии: он представляет собой кухню богатого человека, чертям прислуживают лакеи, одетые по последней моде, угощая грешников полыхающими адским огнем кушаньями, которые их сжигают. Это Мор. является новым этапом в средневековой драматургии. Здесь представлено постепенное развитие человека в противоборстве со страстями и искушениями, характеры даются в противопоставлении «Хорошо осведомленного» и «Дурно осведомленного», углубляется психологический анализ. Это свидетельствует о том, что в Мор. допускались отклонения в выборе сюжета и его интерпретации, появлялись живые лица и характеры, все больше укреплялась связь с современностью, с ее бытом и социальными проблемами. Постепенно в Мор. действующими лицами становились люди не как аллегории, а как индивидуализированные образы, представляющие конкретных личностей: там, где поначалу царили лишь абстрагированные олицетворения пороков и добродетелей, появляются известные, вполне реальные, узнаваемые политические, церковные и общественные фигуры.

Такую же структурно-семантическую природу имеет английское Мор. «Замок стойкости», где изображается средний человек, у которого сумма дурных дел после его смерти перевешивает сумму добрых дел, и черти хотят его забрать в ад, но Милосердие отнимает его и уводит в рай. Это действие содержит внутреннюю полемику, связанную с возможностью оправдания человека верой и, таким образом, связывается с современностью, которая обнаруживается и в трактовке богословских вопросов, и в сатирическом изображении быта (осмеивание распущенности духовенства, суеверий, общественных пороков и

человеческих недостатков). В процессе своего жанрового развития Мор. отказываются от обсуждения религиозно-моральных вопросов и сосредотачиваются на изображении отрицательных сторон действительности. Например, в Мор. «Осуждение пиршеств» действующими лицами оказываются известные слабости людей, проявляемые в повседневной бытовой жизни – «Пью за ваше здоровье», «Лакомство», «Обжорство», «Обед», «Ужин», «Банкет», «Трезвость», «Клистир», «Пилюля», «Кровопускание» и т.д. В оценке правил поведения в этом Мор. персонифицируются, помимо еды и питья, болезни, лечебные средства, разыгрываются бытовые сцены, используемые как орудие политической сатиры и религиозной борьбы.

Мор. создавалось по строго определенным канонам, вследствие которых сюжеты имели больше повествовательный, нежели действенно-драматический характер. Откликаясь на злободневные политические и религиозные интересы, Мор. стало разрабатывать также и исторический материал, поскольку он мог подтвердить ту или иную идею, разрабатываемую в пьесе. Так в английском тексте можно встретить сюжет на тему борьбы Иоанна Безземельного с папой Иннокентием III. Постепенно жанр Мор. становится источником елизаветинской бытовой комедии и исторических драматических хроник. К XVI веку Мор. было вытеснено с европейской сцены, хотя сохранило огромное значение для дальнейшего развития театра. В бытовой комедии позднего времени сохраняются аллегорические фигуры Глупости, Добродетели и др. Очевидно, что один из распространенных шекспировских образов – «Шут» восходит к «Пороку», шекспировский Фальстаф к – к «Греху», мольеровский Гарпагон – к «Скупости».

ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА (фр. *pastorale* – пастушеский, сельский) – жанр итальянского гуманистического театра XVI в. Не имея жанровых предшественников в античной драматургии, П.д. опиралась на традиции римской буколической поэзии и жанра эклоги. В 1480 г. А. Полициано трансформиро-

вал лирическую пастораль в театральное представление «Сказание об Орфее». Пьеса представляла собой апофеоз любви к природе, утверждая ее облагораживающую и возрождающую силу, и содержала ренессансную идею радостного и гармоничного ощущения жизни. После «Сказания об Орфее» в XV веке появился ряд драматизированных пасторалей, местом рождения которых считается Феррара, – центр аристократически-рыцарского мира, где появились самые старые П.д. XV века – «Кефал» и «Тимон». Живое и естественное человеческое чувство в ранней П.д. противопоставлялось средневековому аскетизму и подчеркивало единство человека и природы. Развитие жанра П.д. началось с поэмы неаполитанского поэта Санадзаро «Аркадия» (1504), заложившего основы пасторального направления в литературе, когда в обществе утверждается культ идеальной любви с изысканной куртуазной эстетикой и стилистикой, полностью отстраненной от общественной проблематики. Поэт в «Аркадии» восторгался сельской жизнью и противопоставлял сельские пейзажи как места душевного отдохновения житейским бедам и невзгодам. Такая концепция буколической жизни стала основой драматических эклог, из которых затем возникли ранние итальянские П.д. с изнеженными пейзажами, олицетворяющими благородство «избранных натур». П.д. становится к середине XVI в. наиболее излюбленным жанром в аристократическом обществе с его сословным интересом к любовным страданиям и переживаниям, демонстративной отстраненностью от всего примитивного и грубого и подчеркнутым тяготением ко всему утонченно-изысканному. Основным жанровым признаком П.д. становится конфликт между эстетически идеализированной прекрасной жизнью, воспроизведенной в картинах крайне приукрашенного, далекого от реальности совершенного мира, который в стилизованной форме представлял придворные аристократические нравы, и грубой реальной действительностью. Увлечение П.д. отражало философию естественно-природной гармонии, сохраненной в не искаженной цивилизацией сельской местности и способной стать средоточием новой культуры,

соответствовавшей куртуазно-аристократическим представлениям 2-й половины XVI в. Первыми авторами новой П.д. в Ферраре и ее основателями официально признаются Дж. Чинцио («Эгле», 1545), А. Беккари («Жертвоприношение», 1554), Лоллио («Аретуза», 1563). Пьесы этих авторов противопоставляли восторженно опозитизированную сельскую природу повседневной «низкой» прозе городской жизни. «Эгле» была построена по образцу *сатировской драмы*, «Жертвоприношение» – *ренессансной трагедии*, «Аретуза» – *ученой комедии*, поэтому эти построенные по известным канонам драмы еще не смогли рассматриваться как оригинальные и самодостаточные жанровые явления. Своей вершины жанр достиг в конце XVI века после появления в Ферраре двух П.д., ставших известными во всем мире: «Аминты» Торквато Тассо (1573) и «Верного пастуха» Джован-Баттисты Гварини (1590).

В пьесе Т. Тассо «Аминта» прославляется страсть, ее природная естественность и заложенная в ней сила всепобеждающей человеческой любви, преодолевающей все препятствия, а аристократическая изысканность сочетается с наивной простотой. П.д. Т. Тассо названа по имени ее главного героя, пастуха, влюбленного в нимфу Сильвию, который после ряда драматических перипетий преодолевает холодность девушки, презиравшей мужчин и посвятившей себя служению богине девственности Диане, и покоряет ее сердце. Сияющая красота природы, искренние, целостные в своём единении с естественной природой персонажи пьесы, несмотря на условность представленной аркадской картины, создают гармоничное ренессансное мироощущение. Отказавшись от нагромождения сюжетных ситуаций, Тассо разрабатывал развитие драматических событий, строго соблюдая закон единства действия, что позволяло достичь простоты и логичности сюжета. Гармоническое единство драматического действия достигалось чередованием динамичных, медитативных и описательных эпизодов. Происшествия и события были расположены симметрично – вначале Аминта приходил в отчаяние, узнав о мнимой гибели Сильвии, затем Сильвия, пове-

рив ложному известию о смерти Аминты, приходила в отчаяние, что обнаруживало взаимную страсть героев и определяло счастливый финал.

Эволюция жанра П.д. шла по направлению окончательной аристократизации смысла и разрыва с гуманистическими идеями Ренессанса, что нашло свое отражение в П.д. Дж.-Б. Гварини «Верный пастух», отличавшейся вычурностью интриги и усложненностью сюжета. Освоение драматургической техники греческих трагиков привело автора созданию сложного и запутанного конфликта, основанного на перекрестной любви двух молодых пар, дополненного недоразумениями, ошибками, обманами, подменами детей и неизбежными разоблачениями и узнаваниями в заключительных сценах. Гварини прославляет не характерную для ренессансной картины мира естественную страсть, а барочную борьбу со страстями, поэтому в пьесе отсутствует гуманистическая ясность и простота, сюжет основан не на реальных событиях жизни, а на «видениях и фантазиях поэта» и звучат нотки изощренной манерности в духе барокко и куртуазного маньеризма.

Пьеса Гварини имела большой успех и породила много подражателей, а в целом итальянская П.д. стала образцом, на основе которого европейские драматурги XVI-XVII вв. создавали свои «буколические» пьесы. П.д. становится жанром, характерным для аристократических течений в литературе: гонгоризма, эвфруизма, маринизма, прециозной литературы. Упадок жанра П.д. приходится на XVIII в., хотя все еще появляются отдельные образцы драматизированной пасторали («Jeu de Robin et Marion»). Окончательно П.д. исчезает в XIX в. в связи постановкой перед литературой, помимо художественных, важных общественных задач.

САТИРОВСКАЯ ДРАМА (др.-греч. δράμα σατυρικόν, σάτυροι) – особый жанр древнегреческой драматургии, существовавший наряду с трагедией и комедией. Первоначальная С.д. была представлена в древнейшем греческом теат-

ре на Пелопоннесе (по другой версии, ее родина Афины), и являлась действием, главными персонажами которого были козлоногие сатиры – мифологические существа, сопровождавшие бога Диониса. Веселый хор сатиров, пьяниц и обжор, дал название жанру. Для С.д. характерны наличие хора, представленного актёрами, переодетыми в козлиные шкуры, мифологического сюжета, жизнерадостного комизма, музыки и пляски, соединения стилевых признаков комедии и трагедии. В основе жанра лежит исполнявшийся сатирами хоровой плясовой дифирамб, который был признаком ритуально-обрядового действия Диониса.

Ранняя С.д. была орхестического характера и исполнялась хором без актёров. Число хоровцов в С.д. было 12-15, хор имел четырёхугольное построение. Структура сатировского хора вошла в процесс проведения Дионисова праздника как одна из его обязательных составляющих и обусловила последующее развитие культовой и затем художественной драмы. Размер С.д. был меньше объема трагедии, а драматический конфликт проще. Но особая композиция, мифологические или эпические персонажи, а также преобладание веселого юмора над грубой пародией сближают С.д. с трагедией, отсюда другая античная характеристика этого жанра – игровая трагедия (παίζουσα τραγῳδία). Существует теория, что С.д. представляла собой сельский и веселый вид дифирамба, исполнявшегося низшим классом населения, а трагедия возникла из серьёзного городского дифирамба. Не поучая, как античная комедия, С.д. смешивала и развлекала, гармонизируя мрачное и тяжелое настроение, вызванное предшествовавшими тремя трагедиями, составляющими с С.д. своеобразную тетралогия. Тематика С.д. не была особенно разнообразна, и представляла легенды о Дионисе, рассказывающие о приобщении людей к вину и его влиянию на поступки человека (Эсхил). Позже для С.д. стали использоваться мифы о животных, а также смешные, сказочные, авантюрные и чудесные мифы: о простодушном и грубоватом Геракле, плутоватом Автолике, увечном и озлобленном Гефесте, свирепых Бусирисе и Антее, разбойнике Скироне и др.

В теоретическом сочинении «Ars poetica» Горация обозначены основные признаки С.д.: языковая дифференциация (персонажи должны были использовать соответствующие их положению выражения), то есть, язык её должен быть средним между языком комедии и трагедии; С.д. должна не пародировать, а сместить путем противопоставления идиллической простоты забавно-неприличного, простодушно-непозволительного наивного вымысла серьёзному и героическому содержанию. Для С.д. характерен особый размер (трохаический тетраметр), но в диалогах сатиров допускалась свобода стиха и метра и ямб мог заменяться киклическим анапестом во всех стопах, кроме последней, а героические диалоги были строго выдержаны в стилистическом и метрическом отношениях, как этого требовали законы трагедии. Само драматическое действие, в которое входила пляска сатиров, представлявшая собой ритмические прыжки в быстром темпе, дополнялось вольными движениями, непристойными жестами, гримасами и ужимками, рассчитанными на то, чтобы вызвать у зрителей смех.

Когда жанры трагедии и комедии стали вытеснять С.д., греческий трагик Пратин из Флиунта возрождает ее в Афинах (около 515 до н.э.), соединяя поэтику и стилистику трагедии и С.д. (н-р, трагический герой Геракл попадает в его пьесе в многочисленные комические ситуации). Среди авторов С.д. можно назвать Аристия, сын Пратина, и Хойрила. Кроме них были известны Ион Хиосский, Ахей Электрический, Иофокт, Филокл, Ксенокл, чьи произведения не сохранились. Единственная полностью сохранившаяся С.д. – «Киклоп» Еврипида (485/84 или 480-406 до н.э.), в которой представлены сатиры – резвые и веселые, плутоватые и бесстыдные, боязливые и беспечные, чувственные и наивные, истинные дети природы, являющиеся ее неотъемлемой частью. К ним же относится Полифем как представитель грубого животного природного мира. Им противопоставлен Одиссей как представитель героического и культурного начала. Известны также фрагменты С.д. Софокла (ок. 496-406 до н.э.) «Следопыты», Сосифея «Дафнис, или Литиерс» и Эсхила (525-456 до н.э.) «Ликург»,

при котором жанр С.д. достиг высшей точки своего развития. Однако постепенно С.д. утрачивает свои позиции, ее упадку способствовали успехи комедии. Уже Софокл в некоторых пьесах вместо сатиров вывел обыкновенных смертных («Пастухи», «Геракл на Тенаре»), а к IV в. до н.э. это жанровое образование окончательно исчезло. Из С.д. развилась трагедия путём расширения и углубления сюжета и замены смехового начала серьёзным и торжественным (*Аристотель*). Попытки развивать С.д. в римской литературе не увенчались успехом. Пьесы мифологического содержания, созданные по образцам С.д. с ее поэтикой и стилистикой (произведения Суллы, Квинта, Цицерона и Пизонов) не стали значительными и самостоятельными жанровыми явлениями, так как им противостояла заглушившая их римская *ателлана*. Отголоски С.д. можно обнаружить в средневековом жанре *фастнахтшпиля* – масленичной игры в рамках комедийного представления накануне Великого поста.

СЛЁЗНАЯ КОМЕДИЯ (фр. *comédie larmoyante*) – драматическое произведение сентиментального содержания, появившееся в XVIII веке и соединяющее трагические и комические элементы, эмоционально-трогательное и обличительно-политическое начала. Некоторыми исследователями С.к. определяется как драма Нового времени и считается предшественницей *мелодрамы*. Построена на основе серьёзного сюжета с бедами, невзгодами и испытаниями, выпадавшими на долю положительных героев. Незаслуженные страдания, несправедливость жизни и общества, жестокость людей обычно приводили к печальному финалу, но добродетель всегда торжествовала, герой одерживал высшую моральную победу, несмотря на свою гибель. С.к. прославляла добродетели, морализировала в сентиментально-патетических интонациях и должна была исправлять нравы и поучать зрителя, не обрушиваясь на пороки, а показывая силу и величие добродетели. Нравоучительные цели достигались подчеркиванием привлекательности добра, главные герои, его представлявшие, вступая в

борьбу с пороком и злом, своим примером обращали людей на путь справедливости и истины. Морально-дидактический характер, преобладание чувствительно-трогательных сцен над трагическими и комическими, превознесение семейных добродетелей, смешение «возвышенного» и «низменного», соединение стихов и прозы определяли поэтику жанра.

Ранний этап развития С.к. (рубеж XVII-XVIII вв.) был представлен пьесами, основанными на частных ситуациях, не содержащих острых социальных проблем. Высший идейный пафос их С.к. определялся не обличением социальных пороков, а прославлением моральных ценностей, носителями которых были положительные герои. Доминирующая морально-нравственная проблематика этих пьес, нарушение основных канонов классицизма, выразившихся в соединении комедийных, трагических и слезно-драматических, «чувствительных» элементов, в последствие способствовали развитию *мещанской (буржуазной) драмы* Дж. Лилло, Д. Дидро, П.О. Бомарше, Л.С. Мерсье, Г.Э. Лессинга.

Первые образцы С.к., преследующей идеи нравственного поучения, появились в Англии в творчестве К. Сиббера («Последняя уловка любви», 1696; «Беззаботный супруг», 1704), Соутерна, Лило, Аддисона, критиковавшего в комедии «Безбожник» (1714) аристократическую безнравственность и вольнодумство, Стиля, писавшего нравоучительные комедии, сочетавшие развлекательность с морализированием («Любовник-лжец», 1703, «Совестливые влюблённые», 1722, и др.). Во Франции в первой половине XVIII века создателями С.к. явились Ф. Нерико, прозванный Детушем, и Н. де ла Шоссе, написавший более 40 подобных пьес. В его комедиях «Памела» (по одноименному произведению Ричардсона), 1743, «Школа матерей», 1744 и др., содержащих сатиру на дворянский эгоизм и распущенность, сформировалась присущая жанру сентиментально-трогательная манера. Признаки жанра С.к., содержащей моральный укор или лёгкую добродушную иронию на ухудшение нравов, обнаруживаются в драматургии П. Мариво («Остров рабов», 1725, «Торжество любви», 1732 и

др.). В Германии С.к. писал родоначальник немецкого сентиментализма Х. Геллерт, пропагандируя семейные ценности, добропорядочность, трудолюбие и высокую мораль («Нежные сестры», 1747). Вершины своего развития и одновременно угасания С.к. достигает в «Женитьбе Фигаро» Бомарше, превращающего пьесу из морализирующей в сатирическую.

Жанр С.к. находит своё осмысление в теории драмы. И хотя Буало ещё не допускал смешения трагического и комического, Дидро уже утверждал, что кроме крайних полюсов трагедии и комедии должны существовать ещё два вида пьес – «comédie sérieuse» и «tragédie bourgeoise», или «domestique», так как комедия не глумится, не только высмеивает, но и учит. Последователями Дидро в разработке новой драматургической теории являлись во Франции Мерсье («Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique») и Бомарше («Essai sur le genre dramatique sérieux»). Позже, следуя Дидро, Лессинг высказывается против деления на трагическое и комическое («гений смеется над этими разграничениями»), считая главной задачей драмы нравственное поучение: «Комедия старается исправлять смехом, а не насмешкой, и она не ограничивается исправлением именно только тех пороков, над которыми смеется». Таким образом, в С.к. теоретически оправдывается смешение трагического и комического, уничтожается «высокопоставленная» аристократическая героика, и появляется средний класс с его «простой семейной жизнью».

В России С.к. получила распространение с середины XVIII благодаря переводам таких пьес, как «Лондонский купец, или Приключения Георга Варневаля» (1764) Лило, «Чадолубивый отец» и «Побочный сын» (1766) Дидро. Елагин перевел почти всего Детуша. В последние десятилетия XVIII века переведены были: «Веверлей» (1773) Ссорена; «Женневаль, или Французский Варневаль» (1778), «Ложный друг» (1779), «Беглец» (1784), «Неимущий» (1784) Мерсье; «Мисс Сара Сампсон» и «Эмилия Галотти» (1788-1789) Лессинга. Жанр С.к. получил развитие среди членов «елагинского кружка» в 1760-е гг.,

что было связано с пониманием драматического искусства как воспитательного средства. Для С.к. Елагина и его единомышленников характерны серьезная проблематика, соединение назидательности и сатиры, попытка создать образ положительного героя, наделенного высокой нравственностью. Многие С.к. являются «переложениями на русские нравы» западноевропейских пьес («Мот, любовью исправленный» В.И. Лукина (1765), «Наказанная вертопрашка» Б.Е. Ельчанинова (1767), «Корион» Д.И. Фонвизина (1764) и др.). Русскими драматургами этот жанр использовался для показа добродетелей и пороков русского общества. Подобно английским образцам, русская С.к. всячески восхваляет торжество добродетели и оплакивает её падение. Признаки С.к. присутствуют в пьесах М.М. Хераскова «Венецианская монахиня», 1758, «Безбожник», 1761, где чувствительные герои олицетворяли великодушие, честность, трудолюбие, храбрость, самоотверженность и т.д. Изображая несчастья честных и добрых людей, униженных торжествующим злом, Херасков, переводя политические проблемы в область морали, все социальные противоречия сводил к противоречиям между хорошими и дурными людьми и проповедовал христианское смирение и терпение.

Ярым представителем русской С.к. был М.И. Верёвкин, обличавший в своих пьесах те пороки дворян и чиновников, которые подрывали авторитет дворянской государственности и морали («Именинники», 1774 и др.) Сатирически обрисованным отрицательным персонажам (трусливым, жестоким и жадным помещикам, корыстолюбивым чиновникам-взяточникам) он противопоставлял честных, добрых, высокоморальных и чувствительных героев-дворян. Признаки С.к. обнаруживаются в комедии в одном действии Лукина «Щепетильник», (1765), «склонившего на русские нравы» английскую нравоописательную пьесу Додели «The Toy-shop», переведенную на французский язык как «Boutique de Bijoutier», а затем на русский как «Галантерейная лавка», в драматургии П.А. Плавильщикова – «Бобыль» (1790), «Сиделец» (1803) и др. С.к.

развивается параллельно с *мещанской (буржуазной) драмой* и *сатирической комедией* (называемой Дидро «серьёзным жанром»), а во 2-й половине XVIII в. она постепенно вытесняется или существенно дополняется признаками этих жанровых образований, что обусловило терминологическую неопределенность и подмену одного понятия другим. Жанровые признаки С.к. можно обнаружить в русской драматургии XIX века, (н-р, пьесах А.Н. Островского «Бедность не порок», 1853 и др.)

СОТИ (франц. *sotie, sottie* – дурачество, шалость, от *sot* – глупый) – комедийно-сатирический и аллегорический жанр французского театра XV-XVI вв., разновидность *фарса*, представлявший пародии на различные явления общественной жизни и выводящий на сцену аллегории различных социальных структур. С. высмеивали религиозное ханжество, неумную политику, развратное духовенство, власть светскую и церковную (короля и Папу римского). С. возникли на основе средневековых пародийно-шутовских представлений и разыгрывалась братствами «дураков» («*sots*»), любительскими театральными обществами («*Enfants-sans-Souci*», «*Mère folle*», «*Sots*»). Глав братств «дураков» именовали «*prince des sots*» (принц дураков) или «*mère sottie*» (мамаша-дура). Наиболее известно братство «Беззаботные ребята» (Париж), в котором «дурацкой матерью» выбран был П. Гренгуар (1475-1539), придворный поэт Людовика XII, написавший ряд С., направленных против папской власти. Сатирической пародией на претензии папы были «*Le vieux monde*» и «*Le nouveau monde*» богослова и поэта XVI века Буше.

Французские короли приветствовали С., защищая их от духовенства, дворянства и средневекового чиновничества, которые были главными объектами насмешек. Расцвет жанра С. приходится на эпоху царствования Людовика XII, использовавшего общественную сатиру в личных и государственных целях. По требованию Людовика XII П. Гренгуар сочинил «Игру о Принце дураков и Дурацкой матери» (1512), направленную против папы Юлия II, с которым враж-

довал король. Дура-Мать, олицетворявшая католическую церковь, выступала в единстве с Дурой-Верой и Дураком-Случаем. Они вели откровенную беседу о подкупности и развращенности церковников и, цинично признавая собственную греховность, хвастались тем, что заставляют людей вымаливать прощение грехов, собирая, таким образом, большие доходы. Мошенники Дурак-Случай и Дура-Вера говорили своей матери-церкви, что не позволят никому в ней властвовать, и что будут развратом и преступлениями способствовать ее обогащению: «Как только я перестану быть развратной, я тотчас же умру. Так мне предсказано».

Но некоторые С. создавались не по заказу, а по инициативе корпорации «дураков», и их сатирические выпады представляли опасность для властей. Например, в С. «Как Бедность, Дворянство и Церковь стирали белье» пародировались высшие сословия и с сочувствием показывалось бедственное положение народа. В соответствии со структурой жанра каждый из персонажей представлялся публике: Дворянство заявляло, что у него нет «ни страха, ни забот; что мне нравится, то я и делаю», столь же высокомерно вела себя и Церковь. И только Бедности приходилось признать, что она испытывает голод, труд, заботы и горе. Дворянство и Церковь заставляют Бедность стирать их грязное белье, а выстиранное белье взваливают на спину Бедности: «Раз навеки ты бедна, то тащить за нас должна». Так в аллегорической форме подчеркивалось, что высшие сословия взвалили на трудовой народ все тяготы жизни. Злым сатирическим характером отличалось С. «О чепчике», в котором делался вывод об исчезновении Хорошего Времени и о наступлении всеобщих бедствий. В С. «О Мире» утверждалось, что Мир сошел с ума. В «Веселой проповеди дураков» у представителей любой нации и сословия обнаруживалась странность, нелепая черта, умопомешательство, сумасшедшим оказывался и римский папа. Единственным средством избавления от глупости с беспощадной иронией объявлялись деньги: «Кто без денег, тот дурак, а мудрец – при ком пятак».

Жанровая особенность С. состояла в том, что в нем выступали не обычные бытовые персонажи, а «дураки». Например, во французском С. «Мир и злоупотребления» (1513) были представлены Тщеславный дурак – солдат, Дурак-обманщик – чиновник-взяточник, Дурак-невежда – простодушный крестьянин. В С. «дураки» выступали в «дурацком» облики, в жёлто-зелёных костюмах и колпаках с ослиными ушами и бубенчиками, но добавляли к шутовскому костюму узнаваемые аллегорические атрибуты, символизирующие данный социальный тип. Например, «дурак», изображающий Церковь, был в мантии, а ослиные уши прикрывал папской тиарой. Сохранение «дурацкого» облика имело важный сатирический смысл: выделялась одна черта и доводилась до абсурда для создания карикатурного образа.

Принципом типизации в С. была аллегоричность, как и в *моралите*, что объяснялось использованием абстрактных аллегорий, присущих всему средневековому искусству. Давая обобщенную картину действительности, изображая общественные конфликты и сословные типы, С. содержали острые, смелые критические выпады, насыщенные приёмами народной сатиры. Но при всей политической заостренности абстрактной маски жанр С. носил условно-маскарадный характер, и потому его сатира, иногда приобретающая черты бытового и психологического своеобразия, была лишена реалистической полноты. В С. явления жизни пародировались и высмеивались, но сама жизнь с ее пороками и недостатками не была представлена. Сами сюжеты были незатейливы, в них совмещались прозаические и стихотворные элементы.

При Франциске I в конце XVI в. исполнение С., служивших откровенной формой критики феодальной верхушки, было запрещено. В XVII-XVIII вв. представления С. перешли в цирк. До настоящего времени аллегорическая абсурдность, грустно-смешная актерская игра, фарсовый грим, пародийная сюжетная канва сохраняются в цирковой клоунаде.

ТРАГЕДИЯ (греч. *tragodia*, буквально – козлиная песнь) – один из жанров драматического рода, происходящий от *ранней античной (дионисийской) драмы*, возникшей, в свою очередь, из сложного взаимодействия религиозно-ритуального действия и словесной, музыкальной, хореографической форм эстетической деятельности людей. В основе жанра Т. трагический конфликт – предельно напряженное и принципиально непримиримое противоречие, приводящее к катастрофе и к гибели главного героя, нескольких или всех действующих лиц. Высшая напряженность трагедийного действия заставляет испытывать читателя/зрителя сильнейшие потрясения: сочувствие герою, страх за его судьбу, сострадание его бедам, сопереживание его несчастьям и т.п. На это впервые указал Аристотель в IV в. до н.э., и определил как «*катарсис*» (от греч. *katharsis* – очищение), т.е. «очищение» через «потрясение. И герой, и зритель, пережив обман, трусость, предательство, преступление, ревность, любовь, ненависть, разочарование, торжество, обиду, недоверие и т.д. и преодолев их, испытывают освобождение и душевную разрядку: «Катарсис – одна из целей и одно из следствий трагедии, совершающей очищение страстей главным образом посредством сострадания и страха в момент их возникновения у зрителя, который отождествляет себя с трагическим героем» (*Аристотель «Поэтика»*). Таким образом, движение внутреннего эмоционально-физического состояния зрителя Т. выглядит так: ужас – сопереживание – катарсис.

Античные драматурги (Эсхил, Софокл, Еврипид) видели в Т. «прообраз мира», обуславливающий космогоническую и вселенскую трактовку трагической судьбы, что определяет жанрообразующий философский смысл Т. В своей жанровой специфичности Т. отражает сильные страсти, остро воссоздает действительность, вскрывает глубочайшие сущностные конфликты жизни в предельно сконцентрированной форме, отражающиеся в виде внутренних противоречий, поднимающихся до художественных символов. Основная жанровая категория – *трагизм* (от греч. *tragikos* – свойственный трагедии) выражает

«диалектику свободы и необходимости». В основе Т. всегда лежит непримиримый *конфликт*. Его острота зависит от того, какие силы противостоят герою: непреодолимая судьба, беспощадное время, несовершенный мир, враждебный человек, порочное общество, борьба с которыми приводит к катастрофе. Эта категория – *катастрофа* (от греч. *katastrophe* – развязка) обозначает финальный момент Т., когда действие завершается и герой гибнет, расплачиваясь за свою вольную или невольную вину или трагическую ошибку (*гамартия*), или осознанно принося свою жизнь в жертву: «Собственно драматический процесс есть постоянное движение вперед к конечной катастрофе» (Гегель «Эстетика»), «уничтожьте роковую катастрофу в любой трагедии, и вы лишите её всего величия» (В.Г. Белинский. «Разделение поэзии на роды и виды»)

Аристотель утверждал, что *героем* Т. может быть только тот, «...кто отличается особенной добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке...» (Аристотель «Поэтика»). Только такой герой может вызвать жалость, сострадание и страх. Это обусловлено тем, что не только слабости и пороки героя, но и его высокие и благие намерения приводят к роковым, губительным последствиям. В Т. изображается сильная человеческая личность, которая борется, страдает и погибает за торжество правды, справедливости, свободы. Герой Т. – человек особенный и возвышающийся над другими, обычно не выдерживает напряжённой борьбы, в которую вовлечён, а гибель его часто осознаётся не только как результат неразрешимости конфликта и невозполнимой утратой для общества, но и как нравственная победа над силами зла. Для героя Т. обстоятельства складываются так, что его представления о долге вступают в конфликт с личными чувствами. В том, как герой пытается разрешить это противоречие, состоит *пафос* Т., который приобретает героический характер, поэтому трагедия наполнена высокой патетикой и отличается суровой серьёзностью, поэтому ещё одним категориальным понятием Т. является *масштабность событий и охва-*

та действительности в ее важнейших проявлениях: справедливости/подлости, любви/ненависти, храбрости/трусости, принципах, нравственном долге, преодолении препятствий и слабостей, неизбежности борьбы и т.п. Героями Т. обычно становятся героические, титанические или просто сильные личности, поступки и судьбы которых оказывают влияние на историческое развитие общества. От них зависит решение важнейших вопросов бытия или торжество высшей правды, которые или поднимают пафос трагедии до торжества духовной победы, или опускают до пессимистического осознания тщетности борьбы и безысходности конца. Если герой, пытаясь разрешить неразрешимое противоречие, не преодолевает свой внутренний разлад между долгом и чувством, то создается ощущение обреченности. Однако гибель героя или героев в финале Т. отнюдь не означает ее обязательного пессимистического характера. Напротив, стремление противостоять непреодолимым обстоятельствам выдвигает на передний план *торжество нравственного абсолюта*, выявляет *героическое начало* в человеческой природе, формируя представление о непрерывности и вечном обновлении жизни и связывая Т. с темой циклического умирания и возрождения природы. *Композиция* Т., по Аристотелю, основывается на принципе единства действия, при котором «...части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого» (Аристотель «Поэтика»). Таким образом, требование единства действия предполагает обращение только к тем событиям, которые оказывают влияние на судьбу главного героя.

Развиваясь и приобретая специфические черты, которые обуславливали развитие различных жанровых форм и модификаций, соответствующих эстетическим требованиям своего времени, Т. сохранила актуальность благодаря незыблемости основных жанровых установок: эстетического переживания очищения и обретения удовольствия от этого. В этом направлении развивалась

римская трагедия, в которой предельно усиливались внешние эффекты за счет показа запредельных страданий и кровавых злодеяний, чтобы потрясти и ужаснуть зрителя. Примером могут служить Т. Сенеки, создававшего свои произведения на основе древнегреческих трагедий с известными мифологическими героями – Эдипом, Агамемноном, Гераклом и др. В позднее Средневековье на основе *литургической драмы* появилась **средневековая мистериальная трагедия**, воспроизводившая обработанные и предельно драматизированные библейские сюжеты (восстание сатаны, грехопадение, страсти Господни, легенды о пришествии антихриста) авторами которых были священнослужители или ученые-богословы. Новый импульс в своём развитии идея аристотелевского катарсиса получила в эпоху Возрождения, когда реальность вновь после античности была осмыслена как трагическое противоречие, воплощенное в трагических формах. **Ренессансная трагедия** (Шекспир, Лопе де Вега) воссоздает тип конфликта, основанного на противостоянии доблестной личности и существующего состояния мира. Отражая всеобщую дисгармонию жизни и «распадающуюся связь времен» и охватывая всю действительность, она воссоздает бесконечную и глубокую кризисность человеческого мира, используя мифы, исторические события, легенды, осознаваемые как реальность. Наиболее яркие образцы такой Т. дали У. Шекспир и Л. де Вега, у которых действительность, и личность героя в трагических ситуациях внутренне открыты, не статичны, не определены окончательно, но подвижны, способны на изменения. Шекспировская Т. изображает кризисную неисчерпаемость бесконечного несовершенства мира, которая не может быть сосредоточена в одном конфликте, так как тотальный трагизм существующего захватывает всё. Например, в трагедии «Гамлет» все несут трагическую вину, которая всех приводит к гибели. В отличие от античной, ренессансная Т. имела сложную, достаточно свободную и гибкую композицию, более динамичное драматическое действие, разноплановых персонажей. Отказ от строгих норм и канонов при сохранении главных типических

признаков жанра сделал ренессансную Т. востребованной до настоящего времени. **Барочная трагедия** (П. Кальдерон) отражает изменения, произошедшие в научно-философской картине мира и воплощает представления о дуалистичности сущего (антиномии земного и небесного, материального и духовного, эмпирического и метафизического), из которого проистекает неизбежность человеческого страдания и стремление к стоическому самоосвобождению человека. Под влиянием Сенеки в XVI в. сформировалась жанровая форма **«трагедии ужасов»**, наполненная кровавыми убийствами, преступными страстями, безмерным насилием и зверской жестокостью. Французская **классицистическая трагедия** XVII в. (П. Корнель, Ж. Расин), возникшая благодаря переведенной «Поэтике» Аристотеля и созданной Н. Буало классицистической «Поэтике», возвращается к строгому соблюдению жанрового канона и возрождает форму античной Т., отказавшись лишь от хора. В ней получает свое законченное развитие конфликт чувства и долга, представленный «высоким стилем». Эстетическая целостность и совершенство классицистической Т. достигаются в результате сознательного самоограничения драматурга, стремящегося в эстетически чистой формуле воплотить виртуозно разработанный жизненный конфликт. В это же время, в середине XVII в. в Т. Германии противоречия предельно обобщаются и предстают в форме жестоких кровавых событий «накануне конца истории», а перед трагическим персонажем возникает необходимость нравственного выбора между вечным блаженством и вечными муками (А. Грифиус).

Следующий этап развития Т. связан с т.н. веймарским классицизмом И.В. Гете и Ф. Шиллера, XVIII в., когда жанр развивался по направлению от рационального канона к эмоциональному мировосприятию. Основной конфликт репрезентирует противопоставление личности и общества, в котором личность отстаивает свою индивидуальность и право на бунтарство. Чаще всего **просветительская трагедия** (Шиллер, Лессинг, Гете) выявляет противоречие

между человеком как носителем этических идеалов и общественными пороками, или показывает борьбу низких инстинктов и нравственного начала в человеке. Катастрофа в таких Т. выступает как нравственный урок, обличает порок и прославляет добродетель. *Романтическая трагедия* XIX столетия содержит в своей основе конфликт между одинокой, гордой и внутренне свободной личностью и всем остальным миром. Залогом субстанционального содержания пьесы становится не мир в его противоречивости и катастрофичности, а индивид с его психологически сложной душой, сосредоточивающей все противоречия мира. Таковы романтические трагедии В. Гюго, Дж.Г. Байрона, А. Мюссе, Г. Гейне и др. В XIX в. Т., в связи с развитием реализма, приобретает несвойственные ей ранее черты – погружается в исследование быта, демонстрирует углубленное внимание к деталям. Она характеризуется широким и углубленным изображением действительности (А.С. Пушкин, П. Мериме, в Г. Бюхнер). Конфликт *реалистической трагедии* основан на выявлении противоречия между стремящейся к правде и справедливости личности и несовершенным общественным устройством или воспроизводит столкновение враждующих сил истории, а к середине XIX в. усугубляется выявление трагизма повседневной жизни обычных людей (Г. Ибсен, Г. Гаутман, А.Н. Островский). Фактически Т., уходя в бытовой макрокосмос повседневной жизни, трансформируется в драму, даже в том случае, если она заканчивается гибелью главного героя.

В конце XIX – начале XX вв. жанр Т. претерпевает кризис, попытки преодолеть который неизбежно порождает эстетически оправданные жанровые эксперименты. Это приводит к тому, что, с одной стороны, в конце XIX в. появляются многочисленные стилизации классической античной трагедии и трагедии классицизма в «высоком стиле» – пьесы Г. фон Гофмансталя, Вяч. Иванова, Г. Гауптмана, Т.С. Элиста, П. Клоделя, позже Ж.П. Сартра, Ж. Ануя и др. С другой стороны, господствующее значение приобретает особая жанровая форма *поэтической трагедии* – пьесы М. Метерлинка,

Г. Д'Аннунцио, Э. Верхарна, О. Уайльда, Л. Андреева, А. Блока, В. Брюсова, И. Анненского, которые создают героев, подверженных роковым страстям, и потому ставших жертвами высших сил. Барочное настроение мрачной безысходности и глубокого отчаяния, запечатленное в пьесах этих драматургов, разрушает истинную, метафизическую природу трагичности, так как трагическое мироощущение человека и трагическое событие отделены друг от друга: человек лишен способности действовать, а событие выходит за пределы экзистенциального.

Для драматургии XX в. характерно смешение жанров, их усложнение и формирование промежуточных жанровых образований. Однако Т. сохраняет свои позиции в жанровом многоголосии, обнаруживая устойчивые признаки в драматургии от экспрессионизма до абсурдизма и постмодернизма. Т. создавали такие драматурги XX в., как А. Луначарский и Ф.Г. Лорка, М. Горький и Р. Роллан, В. Вишневский и Ж. Жироду, К. Тренев, А. Корнейчук, Б. Брехт и С. Беккет, Э. Ионеско др. Особые жанровые признаки приобретает отечественная Т. советского периода. Установка на преобладание общественного над личным, типического над индивидуальным редуцировала роль личности, что должно было привести к исчезновению жанра. Однако катаклизмы этого периода рождали трагическое мироощущение, требовавшее осмысления в искусстве, что привело к появлению нового в структурно-семантической природе Т. Эстетическое требование разработки крупных и нестандартных характеров приводит к тому, что Т. яркой индивидуальности измеряется и оценивается с позиций общественно-коллективной точки зрения, то есть Т. личности становится частным моментом в общей Т. героического переустройства мира, приобретающего оптимистическое звучание. (Вс. Вишневский «Оптимистическая трагедия», Б. Лавренев «Разлом», А. Корнейчук «Гибель эскадры», В. Билль-Белоцерковский «Шторм», И. Сельвинский «Командарм» Вс. Иванов «Бронепоезд 14-69», К. Тренев «Любовь Яровая»). Современный период развития

драматургии, который можно рассматривать как переходный, пока не предлагает значимых образцов новой Т. Чистый жанр Т. подразумевает существование высшего идеала, нравственного абсолюта. Переходные периоды же характеризуются утратой прежних этических ориентиров и поисками новых, еще не сформировавшихся. Поэтому современные драмы только ставят вопросы о праве человека быть независимой личностью, индивидуальностью, свободной от установок подвижно-меняющегося и окончательно не определившегося социума. Т. же сосредоточена в точке пересечения уже состоявшейся, делающей свободный выбор индивидуальности, с обществом и миром.

ТРАГИКОМЕДИЯ (греч. *tragodia* – песня козлов и *komodia* – песня веселой процессии) – драматическое произведение, которому присущи признаки одновременно *трагедии* и *комедии*. Слово Тр.к. впервые появилось в комедии римского комедиографа Тита Макция Плавта в прологе к «Амфитриону» (III в. до Р.Х.) для объяснения допущенного им художественного произвола (боги Юпитер и Меркурий участвуют в бытовых сценах), где Меркурий так называет пьесу, в которой, наряду с людьми, участвуют и боги. Понятие было заимствовано гуманистами Ренессанса, называвшими Тр.к. пьесу с нарушениями чистоты жанровых признаков трагедии или комедии: смешение возвышенного и низменного в системе персонажей, высокого и низкого в языке, смешного и серьёзного в сюжетных ситуациях, комического и трагического в развитии драматического действия. Поэтика Тр.к. зарождается в драматургии Еврипида («Алкестида», «Ион», «Киклоп»), усиливается в Средневековье и становится самостоятельным жанром в драматургии маньеризма и барокко (Ф. Бомонт, Дж. Флетчер); трагикомический эффект содержат поздние пьесы У. Шекспира «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря» – в Англии, пьесы А. фон Гаугвица, И. Х. Гольмана – в Германии, Р. Гарнье, А. Арди, Ж. де Ротру – во Франции, Лопе Ф. де Вега – в Испании.

Термин долго не имел четкого определения. Тр.к. считалась то промежуточным, то вспомогательным, то межжанровым образованием, то «беспорядочным нагромождением трагических и комических элементов», пока как переходно-промежуточная синкретическая жанровая форма не была признана отдельным жанром со своими структурообразующими элементами. Тр.к. является не просто механическим соединением трагедии и комедии в рамках одного произведения, а сложным жанровым явлением с присущей ему оригинальной структурой, и занимает особое место в жанровой системе драмы, так как воплощает трагикомическое мироощущение, связанное с чувством относительности существующих норм жизни. Тр.к. отказывается от нравственной определенности комедии и трагедии, и, отвергая их нравственный абсолют, не признает абсолютного вообще ни в чем. Чувство относительности распространяется в Тр.к. от простого сомнения до полного релятивизма. Субъективное может выступать в качестве объективного и наоборот, переоценка моральных устоев может сводиться к неуверенности в их правильности или к окончательному отрицанию твердой морали. Зыбкое ощущение реальности, отсутствие определенных и прочных нравственных ориентиров может вызывать жгучий интерес к жизни или страх перед ней. В художественном восприятии действительности Тр.к. проявляется неопределенность в отображении закономерностей бытия или полное равнодушие к ним и, даже признание полной алогичности мира.

Обладающее двусмысленной, двойственной и противоречивой структурой, трагикомическое как эстетическая категория вскрывает неспособность человека противостоять враждебным силам и возникает там, где трагическая судьба проявляет себя в нетрагических формах: герою грозит катастрофа, но он остается жив, возвышенно-прекрасное соединяется с уродливым гротеском и представляет человеческое существование в резких, но неразрушительных контрастах. В Тр.к. вводятся пасторальные, приключенческие и рыцарские мотивы, встречи и разлуки, внезапные узнавания, обманы, предательства, подме-

ны, любовные похождения; представлены идеализация дружбы и любви, движение от опасности к безопасности и счастью, запутанная интрига с перипетийными ситуациями, неизвестностью, открытиями и сюрпризами; подчеркивается роль случая в судьбе человека, которая дополняется однопафосностью характеров, превращающей персонажей в типы; персонажи по своему социальному, сословному и иерархическому положению могут относиться к любым слоям общества. Тр.к. ориентирована на зрелищность, потрясает поразительным, необычным, волнующим, вычурным и успокаивает благополучным завершением трагического конфликта. По мнению Гегеля, в Тр.к. трагическое и комическое взаимно нейтрализуются: комическая субъективность наполняется серьезностью более прочных отношений и устойчивых характеров, а трагическое смягчается в примирении индивидов, что приводит к ироническому взгляду на жизнь.

В своем историческом развитии жанр Тр.к. то угасал, то возрождался: в XV в. Ф.де Рохас создал «Трагикомедию о Калисто и Мелибее», в XVI в. Тр.к. писали итальянцы (Дж.Б. Гварини «Верный пастух» (1580-1583), В XVI-XVII вв. Тр.к. становится ведущим драматургическим жанром в Англии (анонимные Тр.к. «Обычные обстоятельства», «Сэр Клиомон и сэр Кламид», а также отдельные произведения Дж. Уэтстона, Р. Эдуардса, Дж. Лили, Р. Грина), Франции (Ж.де Шеландр, Р. Гарнье, А. Арди, Ж. Мере, Ж.де Ротру), близка к Тр.к. высокая комедия Мольера «Мизантроп» (1666). К Тр.к. близка испанская «комедия плаща и шпаги» (драматурги школы Лопе де Вега), а классицисты называли Тр.к. трагедию с благополучным финалом. В русской литературе примечательна «трагедокомедия» Феофана Прокоповича «Владимир» (1705). В XVIII-XIX вв. к этому жанру тяготеет «Минна фон Барнхельм» (1767) Г.Э. Лессинга, пьесы А.де Мюссе (1830), «Без вины виноватые» (1884) А.Н. Островского и др. Трагикомический элемент вновь усиливается в драматургии с конца XIX в. – в творчестве Г. Ибсена («Дикая утка» и «Гедда Габлер» (1890),

Ю.А. Стриндберга («Кредиторы» (1889) и «Соната призраков» (1907), К. Гамсуна, Г.фон Гофмансталя, Г. Гауптмана, А. П. Чехова. Тр.к. встречается у Б.Шоу («Святая Иоанна», 1923), у Ш. О'Кейси («Юнона и Павлин», 1925 и «Плуг и звезды», 1926), Гарсии Лорки («Донья Росита», 1935 и «Чудесная башмачница», 1930), Л. Пиранделло («Генрих IV»), а в середине XX в. – в пьесах Ф. Дюрренматта К. Цукмайера и др. Во второй половине XX в. интерес к жанру Тр.к. возрастает, в нем выступают Ж. Жироду, Ж. Кокто, Ю. О'Нил и др., его используют представители экзистенциализма, особенно Ж. Ануй, и театр абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет). Русские драматурги Н.Р. Эрдман и А.В. Вампилов – яркие представители жанра Тр.к.

Современная Т. не обладает четкими жанровыми признаками и характеризуется, главным образом, *трагикомическим эффектом*, достижение которого предполагает отражение одних и тех же явлений действительности одновременно в комическом и трагическом плане, не умаляющем ни одного из них, а, напротив, усиливающим и трагическое, и комическое. Трагикомический эффект основан на внутренней нерешенности конфликта: сюжет предполагает возможность продолжения действия и в комическом, и в трагическом направлении; достигается несоответствием трагической ситуации и комического героя или наоборот; персонажи могут вызывать одновременно сочувствие и раздражение; неопределенность авторской оценки усиливает семантическую многозначность Тр.к. Эти признаки способствовали образованию множества ее жанровых форм и модификаций, таких, как *трагикомедия-притча, трагикомедия-сказка, трагикомедия-парадокс, мелодраматическая трагикомедия, фантасмагорическая трагикомедия, философская трагикомедия, исповедальная трагикомедия* и др.

УЧЁНАЯ КОМЕДИЯ (итал. – *commedia erudita*) – или «правильная комедия», так как основой для нее стали античные латинские образцы, доступные

только ученым авторам, а предназначались эти комедии образованной публике. Жанр получил распространение в Италии в XVI в. Возник в результате усиления в обществе мотивов сарказма и иронии, основанных на трезвом и скептическом взгляде, характерном для гуманистической драматургии позднего периода итальянского Возрождения. Лучшие образцы У.к. были созданы серьезными писателями и мыслителями (Ариосто, Аретино, Макиавелли, Бруно). Поскольку они были слишком сложны для сцены, перенасыщены персонажами и обилием сюжетных линий, то были предназначены не столько для представления в театре, сколько для чтения. Основанная на традициях итальянской новеллистики («Декамерон» Дж. Боккаччо) и тематическом, образном и композиционном опыте античной комедиографии Плавта и Теренция, У.к. стала для своего времени новаторским явлением. Ее авторы, отказавшись не только от канонов средневековой драмы но и от привычной поэтики и стилистики бессодержательных современных комических пьес, основанных на сложной запутанной интриге, ситуациях внезапного узнавания, подмененных детях, обманах и ошибках, переодетых в мужчин женщинах и наоборот, ложных обвинениях, ловких слугах и влюбленных стариках, создали ренессансную литературную комедию остро обличительного содержания. Используя традиционные ситуации и персонажей античной комедии (пару влюбленных, хвастливого воина, ловкого слугу, подозрительного старика-отца и т.п.), итальянские создатели У.к. применяли их к современной действительности, находя для известных классических сюжетов актуальные мотивы и характеры и включая в свои пьесы привычные бытовые картины и резкие сатирические элементы. Драматурги-гуманисты содержанием своих пьес сделали повседневную жизнь, главным героем – обычного человека, а основой драматического действия – сложную систему людских взаимоотношений, приблизив комедию к реальной жизни (Л. Ариосто «О сундуке», 1508-25, «Чернокнижник», 1520, «Сводня», 1528; Н. Макиавелли «Мандрагора», 1518; Б.Д.Бибиена «Каландрия», 1513; Л. Меди-

чи «Аридозио», 1536; В. П. Аретино «Таланта», 1542; Дж. Бруно «Подсвечник», 1582 и др.). Создатели У.к. отказались от стихотворной формы, обратились к прозе как более натуральной форме речи, которую расширил А. Беолько (Рудзанте), введя в драматический текст просторечные обороты, диалектизмы и подробности народного быта, крестьянский юмор, народные танец и музыку («Девушка из Пьюве» и «Комедия коров», 1532). У.к. создала свою систему канонов и сюжетных шаблонов: действие показывало жизнь средних классов; темы комедий обычно были любовными; конфликт строился на борьбе героя за обладание возлюбленной; противоборствующей стороной конфликта был злой родитель или опекун девушки, создающий многочисленные препятствия; развитие сюжета двигал ловкий слуга, помогающий влюбленным; драматическое действие было усложненным и запутанным; авторы для создания более напряженной интриги соединяли в своих пьесах сюжеты нескольких античных комедий; событийность преобладала над созданием характеров; образы создавались по известной типологической характеристике. Типы У.к. – Хвастливый воин, Капитан, Педант, Слуга, Опекун, знакомые по римским образцам, дополнялись новыми, извлеченными из современной действительности: Доктор-педант, Монах-лицемер, Авантюрист, Куртизанка, Плут, Сводник, Комический старик; высказывания персонажей представляли собой динамические диалоги. Обязательным требованием итальянской комедии было деление на пять действий и строгое соблюдение правила трех единств (места, времени и действия). Этот канон был сформулирован итальянскими теоретиками драмы Кастельветро и Скалигером, ориентирующимися на «Поэтику» Аристотеля, и определял внутреннюю логику развития событий, строгость сюжетной модели, остроту современных проблем. У.к. основывается на извлечении конфликтов из жизненных противоречий и на перипетийности построения сюжета, которая обычно была связана с мотивом узнавания родственно связанных между собой действующих лиц, разлученных трагическими обстоятельствами. В процессе развития дейст-

вия эти лица узнавали друг друга, восстанавливали родственные отношения, что и приводило к счастливой развязке. Но малоподвижная литературная схема часто подчиняла себе правдоподобие отдельных эпизодов пьесы и умаляла достоинства произведения.

Комедийная драматургия Италии развивала несколько тенденций – нравоописательную, развлекательную и сатирическую, которые в творчестве разных авторов то сходились, то расходились. Эти тенденции обнаруживаются в комедиях Л. Ариосто (1474-1533), от которого затем сатирическое направление получает развитие в пьесах Н. Макиавелли (1469-1527), П. Аретино (1492-1556) и Дж. Бруно (1548-1600), а развлекательное – в пьесах Б. Бибьены (1470-1520) и произведениях других итальянских комедиографов XVI века (Дж.-М. Чекки (1518-1587) и А.-Ф. Граццини (1503-1584). Комедии Дж.-Б. делла Порта (1535-1615), были нравоописательными, опирающимися на античную комедию, новеллистику и комедийную традицию своего времени. В его пьесах разрабатываются сюжеты преимущественно двух типов: с элементами трагических событий и переживаний, но благополучно завершающиеся («Братья-соперники»), и веселые, жизнерадостные оптимистичные («Служанка»). В «Каландрии» Бибьены близнецы брат и сестра, разлученные во время войны с турками и попадающие одновременно в Рим переодетыми (он в женское, а она в мужское платье), создавали множество забавных и, подчас, непристойных недоразумений. Развлекательную функцию выполняли в комедии и четыре интермедии, тоже не имеющие ничего общего с сюжетом. Макиавелли в «Мандрагоре» создал живую сатиру нравов, воплотив ее в новых драматических формах, сохранив от старой комедии некоторые имена действующих лиц и деление на акты. Он придал своей пьесе гармоничность, краткость, ясность, продуманность частей, завершенность, структурно-семантическое единство, сократив число персонажей до трех героев, давая характеристики каждому из них и пародийно подчеркивая их индивидуальность. Дальнейшая эволюция У.К. связана с деятельностью

Аретино. Он не был высокопрофессиональным драматургом, но все его произведения содержат множество веселых и неожиданных комических ситуаций, ярких и своеобразных типов. Аретино в комедии «Таланта» отказывается от классической техники римских комедий и следования античным образцам, и сближается с народной комедией, используя ее художественные приемы, сюжетные ситуации, социальные типы. Последняя пьеса жанра У.к. «Подсвечник», содержащая острые сатирические наблюдения, пронизанная общественными мыслями и написанная яркими реалистическими красками, была создана великим итальянским мыслителем Дж. Бруно, который обличает распутные нравы и алчную жажду наживы, царящие в современном ему обществе, изображает развратников, шарлатанов и их простодушные, легковерные жертвы.

Значение У.к., выразившей оптимистическое мировоззрение, составлявшее основной пафос всего итальянского искусства ренессансной эпохи, чрезвычайно велико. Вернувшая опыт классического комического театра, У.к. не только сама по себе представляла и представляет значительную художественную ценность, но и повлияла на развитие комедийного жанра в других национальных литературах Европы: в Испании, Англии, Франции. Влияние У.к. несомненно сказалось на «Укрощении строптивой» Шекспира, «Любовной досаде» Мольера и произведениях др. драматургов. В то же время, У.к. не смогла вырваться из античных драматических схем и поверхностного бытописательства, установка на реализм и разоблачительную сатиру была подчинена созданию развлекательной драматургии. Это объясняется отсутствием в У.к. больших общественно значимых идей, направленных на массовое сознание.

ФАРС (франц. Farce – фарш, лат. *farcio* – начиняю), средневековые мистерии «начинялись» комедийными вставками) – вид народного, а затем литературного театра, распространённый в XIV-XVI вв. в западноевропейской культуре, и представляющий собой комическое игрище, первоначально бывшее

вставкой в богослужение. Истоки Ф. уходят в народные «масленичные представления», основным сюжетом которых был поединок между Карнавалом и Постом. Ф. сохранил в себе все основные признаки народных представлений: массовость, бытовые подробности, комические эффекты, сатирическую направленность и намёки на конкретных лиц, реалистическую достоверность, жизнерадостное вольнодумство, буффонство. Также его происхождение связывают с французскими представлениями, которые носили название «игра» (dits, debats и пр.): «Игра о беседке», «Игра под листвой», имевшими ряд фарсовых признаков в сюжете и в разработке некоторых персонажей. Героями Ф. были простые люди – священник, монах, студент, судья, торговец, солдат, бродяга, ремесленник, крестьянин, батрак, чиновник и т.п. Персонажи наделялись собственными речевыми характеристиками, они активно действовали, обменивались грубоватым шутками, каламбурировали, остряли, а комизм достигался за счет перебранок и потасовок, но развитых характеров не было. Однако, лишённые индивидуального начала, герои Ф. представляли собой первую попытку создания социальных типов. В XII веке Ф. становится самостоятельной драматической интермедией, сюжетами которой были бытовые происшествия – семейные склоки, конфликты хозяев и слуг, торговые мошенничества, бесчестные выходки судей, супружеские измены, нелепые похождения хвастливого солдата, неудачи зазнавшегося студента, распутство церковников и т.д. К ранним Ф. принадлежат «Вольный стрелок из Баньоле» (Franc Archer de Bagnolet) и «Trois galants et Philipot», где был прекрасно разработан популярный сюжет о хвастливом солдате.

Физическая стихия Ф. обуславливала множество движений – столкновений, соприкосновений, толчков, ударов, драк, падений, что выдвигало на передний план динамичность и эксцентричность как один из его жанровых признаков. Другая жанровая примета Ф. – компактность не только по размерам и времени представления, но и по числу действующих лиц. Чаще всего разыгры-

вались пьесы с тремя, четырьмя или пятью персонажами. Движение сюжета осуществлялось за счет переносов действия из одного места в другое, внезапных изменений в положении персонажей, неожиданных разъяснений происходящего и т.д. Пафосной основой Ф. было беспощадное сатирическое отношение к миру, чем он принципиально отличался от других комических форм в драматургии. Если в комедии в равной мере представлены «позитивное» и «негативное», «норма» и «антинорма», победившие и проигравшие, то в подвижно-смысловом пространстве Ф. не было раз и навсегда закрепленных стереотипов, нравственно определенных противоположных образов и четко расставленных акцентов. В разных фарсовых представлениях победители превращались в побежденных и, наоборот, в позиции выигравшего мог оказаться проигравший. Ни за кем не был закреплен постоянный положительный смысл, случайно проявлявшийся то в одном, то в другом персонаже, зато негативные смыслы распространялись на всех: муж жаден, глуп, сексуально немошен, под каблуком у жены, которая скандальна и развратна; любовник труслив, потому что любви нет, а есть только похоть; старость слабоумна, немощна, а невежественные молодые еще глупее и нелепее своих родителей, поэтому нет конфликта отцов и детей. Ничего в жизни и в самой природе человеческих отношений не меняется, нет обновления, нет противопоставления двух систем ценностей, а происходящие изменения просто меняют противников местами: н-р, если раньше главной в доме была жена, то теперь, благодаря перевороту, главным становится муж. Отсутствие движения и развития подчеркивается декларативными концовками: победителей не судят, порочная природа женщин неизменна, на всякого обманщика найдется еще больший хитрец и лжец и т.д. Художественный мир Ф. основан на «антинорме», представление о норме вынесено за пределы фарсового пространства и художественного воплощения не находит.

Основное место в тематике Ф. занимала жизнь города. Его типичными героями были горожане, чьи многоликие образы способствовали созданию об-

разов-масок (глупый муж-простофиля, сварливая злая жена, бесчестный судья, врач-шарлатан, учёный-педант, наглый мошенник, хвастливый солдат, обнищавший дворянин, жадный продавец индульгенций, тупой стражник, жуликоватый монах, беспутная монашка и т.д.). Самыми известными объектами беспощадного высмеивания были крестьяне, представители мелкого дворянства, наемные солдаты, распутное духовенство, бесчестные судьи, богатые купцы, схоласты-ученые, неверные супруги. Н-р, наемный солдат изображался в Ф. как паразит, хвастун, грабитель и трус, и был одним из главных объектов злой сатиры. К концу XV в. относят Ф. о Пателене – «Господин Пьер Пателен» (1470), «Новый Пателен» (ок. 1480), «Завещание Пателена» (ок. 1490), которые изображают образ пройдохи-стряпчего (*avocat sous l'orme*). Не менее беспощадной сатире подвергались духовные лица. В английских, французских, немецких и итальянских Ф. образы развратных монахов и монахинь были особенно отвратительны тем, что их порочность скрывалась под маской показной набожности. Более того, в Ф. сатира распространялась на источник «чудодейственной силы» – икону и даже на самого Бога: рай комически дискредитировался, а на Небесном троне воцарялся шут. Всем им противопоставлен ловкий, предприимчивый, сообразительный, остроумный и не отягощенный излишней совестью городской молодец. В стремлении преуспеть он действовал по принципу «цель оправдывает средства» и, проявляя находчивость, смекалку и упорство, выходил победителем над глупыми и жадными противниками. Житейская фарсовая мораль утверждала, что умные и ловкие получают право издеваться над слабыми и наивными, поэтому в Ф. оказывался победителем тот, у кого была лучшая хватка. Подобный хитроумный герой-плут и его невероятные проделки встречались в каждом Ф. Плутня становилась не только фабульной основой действия, но и концентрировала в себе главный пафос жанра. Самые сомнительные поступки плута не вызывали негодования и нравственного отторжения, напротив, он воспринимался как герой, так как житейский опыт подсказывал пре-

имущество изворотливости над добродетелью. Кроме того, плутовская история представляла ситуацию «замещения»: хитроумные проделки простого человека демонстрировали его торжество над сильными и богатыми и показывали преимущество честных тружеников.

В художественном пространстве Ф. не было аллегоризма и дидактизма, поднимающих обобщенный высший смысл над грубой повседневностью, так как в его основе лежали реальные жизненные коллизии, правдоподобные бытовые ситуации, анекдотические происшествия и преобладал грубый и физиологически откровенный комизм (мелкие хитрости и пакости, обман с переодеванием, побои, обжорство, секс, вплоть до изображения сексуальных актов и естественных отпавлений). Герои нарушали социально-физические нормы общественной жизни, распространяемые на области размножения и пищеварения, поэтому важной областью Ф. были еда и эротика, то есть «материально-вещественный низ» (М.М. Бахтин). Отсюда, с одной стороны, всегда была опасность впасть в пошлость, с другой – остро подчеркнуть важность материальных радостей жизни. К этому времени сформировались устойчивые признаки Ф.: незамысловатость сюжета и однолинейность развития драматического действия, афористичность языка и использование грубой лексики, веселое вольнодумство и резкая сатира, демократическая направленность и ограниченность частнобуржуазными интересами, гиперболизация образов и буффонство. В таком виде Ф. существовал в XV-XVI вв., когда было создано более 130 французских фарсовых произведений, среди авторов которых называют Франсуа Вийона, Адама де ла Саль, Пьера Бланше, Маргариту Наваррскую.

Ф. оказал благотворное влияние на английские *интерлюдии* и испанские *пасос*, немецкие *фастнахтшпили* и итальянские *комедии масок*. В эпоху Возрождения Ф. писали К. Маро, Ф. Рабле. Элементы его можно наблюдать у Шекспира и Лопе де Веги, К. Гольдони и П. Бомарше. В Испании жанровые особенности Ф. можно наблюдать в творчестве Лопе де Руэды, Жилия Висенте и в знаменитых интермедиях Сервантеса («Театр чудес», «Два болтуна»

и др.). Немецкий Ф. (фастнахтшпиль) нашел воплощение в творчестве Г. Сакса. В XVII-XVIII веке Ф. существовал параллельно с «ученой комедией» и синтез этих двух традиций привел к созданию драматургии Мольера: фарсовые традиции прослеживаются в его «Плутнях Скапена» «Браке поневоле» «Мнимом больном». В XVIII веке Ф. был окончательно вытеснен литературной комедией. Вновь Ф. возрождается в конце XIX – начале XX века, найдя свое воплощение в комедиях Б. Брехта, А. Жарди, Ж. Ромена и др. Трансляция фарсовых тем, мотивов и приёмов в большую драматургию привела к появлению современного *трагифарса*.

ФЬЯБА (итал. Fiaba – сказка) – жанр итальянского театра и драматургии, созданный Карло Гоцци (1720-1806), сторонником традиций *комедии дель арте*, которую он считал лучшим, что дала Венеция драматической литературе и театральному искусству. Он выступал против реалистической бытовой комедии таких драматургов, как П. Кьяри и К. Гольдони, в результате полемики с которыми и появилась Фб. Гоцци считал комедии Гольдони и Кьяри откровенно плохими, подчеркивая в них бедность интриги, примитивное воспроизведение социальных реалий и грубое копирование природы, а не эстетически изящное подражание ей и, стремясь доказать своему литературному оппоненту Гольдони, что популярной и знаменитой может стать изящная и занимательная пьеса с изящным и незатейливым сюжетом, Гоцци в конце 1760 года написал драматическую сказку «Любовь к трем апельсинам». В ней Гоцци поставил перед собой задачи вернуть театр к принципам «комедии масок» и, одновременно, сформировать эстетическую оппозицию новой литературы, и решил их, введя в свои Фб. элементы фантастики. По своей жанровой природе Фб. представляет собой трагикомическую сказку, в которой незамысловатый сказочный сюжет сочетается с импровизацией и буффонадой комедии дель арте. Помимо сюжета, Гоцци почерпнул из народной сказки традиционную сказочную композицию: драматическое действие Фб. развивается на двух уровнях – реальном и фантастическом, причем происходящее в реальной жизни не имеет никакого смысла,

так как его причины лежат в области чудесного или сверхъестественного. Помимо того, Гоцци следовал поэтике и стилистике народной сказки – ее бесхитростной наивности и народной философии жизни, которая содержала высшую оптимистическую мудрость. Главные герои Фб. резко делились на добрых и злых, второстепенные комические персонажи были неоднозначны и наделены беззлобной хитростью, добродушным лукавством и простодушным эгоизмом.

В течение четырех лет Гоцци написал 10 Фб.: «Любовь к трём апельсинам» (1761), «Ворон» (1761), «Король-олень» (1762), «Принцесса Турандот» (1762), «Женщина-змея» (1763), «Счастливые нищие» (1763), «Зобеида» (1763); «Голубое чудовище» (1764), «Зелёная птичка» (1765), «Дзеим, царь джиннов, или Верная раба» 1765). Для Фб. Гоцци были характерны контрастные противопоставления добра и зла, смешение архаического литературного языка и повседневного венецианского диалекта, яркость характеров и ситуаций, чрезвычайная зрелищность, занимательное построение основанной на перипетиях фабулы. Первая пьеса Гоцци «Любовь к трём апельсинам» основана на сюжете детской сказки. Сам Гоцци эту пьесу-сказку называл пародией на творчество Кьяри и Гольдони. В пародийно-сатирической сцене он изобразил Гольдони (маг Челио) и Кьяри (фея Моргана), которые тщетно пытаются излечить принца Тарталью от скуки (Тарталья – аллегорически-обобщенный образ венецианского зрителя). Маг Челио изъясняется сухим, казенным слогом (намек на бывшую профессию Гольдони – адвокат), фея Моргана говорит витиевато и пафосно, пародируя язык аббата Кьяри.

Театрально-драматические сказки Гоцци – способ преобразования страстей и идей в эмоционально-чувственные аллегории. В «Зеленой птичке» в образах Ренцо и Барбарини он обличает философию «себялюбия» и теорию «разумного эгоизма», в образе колбасника Труффальдино – протест разума и практицизма против веры и традиционной нравственности. Гоцци в своих драматических экспериментах стремился превратить сатиру и пародию в материал для фантазии наравне с другими чувствами и идеями, полемику с современниками в Фб. превратить в живое чувство, художественную плоть, фантастическую вы-

думку. Он наполнял маски нужным ему содержанием, расширяя возможности комедии масок множеством резких и неожиданных перипетий и переносом действия в различные экзотические страны (действие Фб. «Король-Олень» происходит на острове Цейлон, а сказки «Женщина-змея» – в Тифлисе). Фб. «Ворон» приближается по своему стилю к трагикомедии, некоторые сцены которой поднимаются до высокой патетики, пьеса «Король-Олень» свидетельствует о дальнейших поисках трагикомического сказочного стиля. Сюжет сказки усложняется волшебными превращениями и «аллегорическим зеркалом», отражающим тех монархов, которые, слепо доверяясь своим министрам, сами превращаются в «чудовищные фигуры». В «Принцессу Турандот» Гоцци включает восточную экзотику: фабула пьесы связана с мотивом трех загадок, которые нужно разгадать под страхом смертной казни, и мотивом поиска жены, а действие Фб. происходит в фантастическом Пекине. Восточный колорит дополняется фантастичностью событий и парадоксальной необычностью характеров.

Но постепенно пародийно-сатирическая направленность Фб. сглаживалась и исчезала, размывалась четкая символика масок и ограничивалось их значение, импровизация перемещалась из сюжета в интермедии и скоро жанр утратил новизну и актуальность. Однако интерес к Фб. сохранился: привлекательными оказались их яркая, блестящая театральность и поэтика, основанная на волшебном и чудесном. Интерес к Фб. Гоцци проявляли немецкие драматурги – Гете, Лессинг, Шиллер, немецкие и французские романтики – братья Шлегели, Тик Т.А. Гофман, мадам де Сталь, Шарль Нодье, Филарет Шаль, Альфред де Мюссе, философы – Шопенгауэр, музыканты – Вагнер. С Гоцци их сближало неприятие грубого практицизма, тяготение к фантастике и гротеску. В России на сюжет Фб. «Любовь к трем апельсинам» в 1919 г. композитор С.С. Прокофьев создал оперу. В 1997 г. Леонид Филатов написал «комедию в двух действиях по мотивам К. Гоцци» «Любовь к трем апельсинам».

ШКОЛЬНАЯ ДРАМА – драматические произведения и театральные представления, разыгрывавшиеся в учебных заведениях (школьных театрах)

Западной Европы студентами (школярами) и предназначенные для обучения латинскому языку и воспитания в духе католицизма и протестантизма накануне утверждения классицистической эстетики. С конца XV – начала XVI в. в школьных заведениях Италии, Франции, Нидерландов, Австрии, Германии, Польши ставятся спектакли по пьесам античных драматургов, инсценированные отрывки из Священного писания, эпизоды из агиографических произведений (деяний святых и мучеников), фрагменты «благочестивых легенд», пьесы на сюжеты из древней греческой, римской, церковной истории, или на вымышленные сюжеты. То есть Ш.д. были наполнены тем же содержанием, что и в средневековые моралите, мистерии или миракли, но уже приспособленным к новым классическим требованиям. Ш.д. развивалась в двух направлениях: античном и христианском. У античного театра она заимствовала сжатое изложение пьесы (*argumentum*), стоявшее рядом с прологом, и эпилог, у средневекового – отсутствие на раннем этапе развития единства времени и места, смешение трагического и комического, латинский язык.

Специфические жанровые особенности Ш.д. XVI – первой половины XVIII вв. определяются задачами классического образования, в программу которого входило умение сочинять на классической латыни или составлять из отрывков произведений латинских авторов пьесу. Образцами латинского языка и драматургического мастерства считались римские комедии Теренция и Плавта. Постепенно в латинский текст школьных пьес начинают вставляться интермедии или интерлюдии на национальных языках («*Lustige Zwischenspiele*» в немецкой драме, «междувброшенные забавные игральщица» в русской). Со временем Ш.д. уже создается только на национальном языке в стихотворной форме. Обычно в развитой Ш.д. соблюдались единства места, времени и действия.

Сюжеты Ш.д. обычно заимствовались из Библии, но ставились и *ludi caesarei* – «панегирические пьесы в честь коронованных особ». В сформулированных в «Пиитике» требованиях к Ш.д. (Я. Понтан, Скалигер) утверждалось, что она должна состоять из трех частей: «пролога (*prologus, inductio*)», «краткого изложения содержания пьесы (*periacha* или *argumentum*)» не более, чем в

5 актах, и «эпилога (epilogus, *Beschlussrede*)». В произносимом автором прологе объяснялась основная идея пьесы (*oratio ad spectatores, rem proponens*) и содержащееся в ней нравоучение. Насчитывалось пять форм пролога: монолог, диалог, предсказание астролога, символическая картина, пение. Краткое изложение содержания пьесы сообщалось одним из исполнителей (*argumentator*), а в самой пьесе было от трех и до пяти актов. Акты делились на сцены, которых было не более девяти, а персонажей в сцене не могло быть более четырнадцати. Акту мог предшествовать свой пролог, а заканчивался акт хором, содержащим нравоучение. В эпилоге (*epilogus, Beschlussrede*), произносившимся автором или одним из персонажей (*conclusor*), выражалась благодарность зрителю и надежда на его благосклонное снисхождение.

Структурно-семантическая типология Ш.д. определялась степенью композиционной сложности, пафосом, характером конфликта, динамикой развития драматического действия, строением сюжета, что позволяет выделить несколько разновидностей пьес: «1. простая, соблюдавшая единство действия и не допускавшая перехода от трагического к комическому; 2. сложная (*implexa* или *turbata*), где действие меняет свой характер и сопровождается вставками и эпизодами вне основной фабулы; 3. нравоучительная (*morata*), посвященная изображению нравов и моральным поучениям; 4. смешная (*ridicula*), – рассчитанная на смех, обильно уснащенная остротами и шутками. По строению сюжета Ш.д. делилась на четыре последовательных части: *protasis* – в котором зрителю уже уяснялась сущность сюжета, но развязка оставалась еще скрытой (в трагедии *protasis* заменял обычно пролог), *epistasis* – развитие сюжета и начало сложностей, *catastasis* – главная часть пьесы, где действие, интрига достигает наивысшего напряжения, и *catastrophä* – развязка, в трагедии печальная, в комедии благополучная» (Э. Бескин). Пьеса смешанного, (одновременно печального и веселого) содержания называлась в зависимости от типа развязки комикотрагедией или трагикомедией.

В России Ш.д. проявилась в XVII в., когда открылись первые духовные школы (академии и семинарии). Школьный театр Киевской духовной академии

наиболее известен, так как в этой академии работал ее бывший воспитанник Симеон Полоцкий (1629-1680), написавший оригинальные драматические произведения «О Навуходоносоре царе» и «Комидия притчи о блудном сыне». Из сохранившихся Ш.д. Киевской духовной академии XVII в. самой ранней считается пьеса *Iudi caesarei* «Алексей, Божий человек» (1674 г.) в честь царя Алексея Михайловича в 1675 г. Как в средневековой мистерии, в ней каждый персонаж, появляясь на сцене, представляет себя. Пьеса делится на два «деяния»: первое состоит из пяти явлений («видоков» или «видений») второе из – шести. В пьесу включены две интермедии, завершается она эпилогом («скончевателем»).

Из других Ш.д. Киевской духовной академии сохранились «Действие, на страсти Христовы списанное» и «Мудрость предвечная» (в полном виде «Мудрость предвечная, во едемском душу разумную вертограде наздавшая, самоизвольне же в плен ада восхищенную от погибели вечной в первому рая блаженству любви божия дозлетворением возведшая, через благородных России младенцев в училищном Коллегиуме Киево-могилеанском стихотворном сложении 1703 явствовася»). Эта же тема о «мудрости предвечной» повторяется и в ряде других Ш.д. По сюжету – это аллегорический рассказ о том, как Мудрость советует Душе не вкушать плода от древа познания добра и зла и жить в согласии с Разумом и Волей. Однако Душа, поддавшись Гордости, Безумию и другим страстям, «вкушает» плод, и за это Мудрость, в традициях средневекового моралите, отправляет Душу в ад.

Расцвет Ш.д. приходится на конец XVII – начало XVIII вв. Она выходит за пределы духовных заведений и проникает в светские. В Москве Ш.д. была в Славяно-греко-латинской академии и в Хирургической школе при госпитале на Яузе в Москве, где ставились пьесы в поддержку светской власти. В 1702 г. в Славяно-греко-латинской академии были поставлены политически-тенденциозные пьесы, аллегорически прославлявшие царя Петра (трагикомедия «Владимир» Феофана Прокоповича (1681-1736), члена Ученой дружины, одного из сподвижников Петра и др.). Кроме названных авторов наиболее известны Ш.д. Дмитрия Ростовского.

Ш.д. отличалась демократизмом – во вставных интермедиях комического характера персонажами были посадский, слуга, лекарь и др., в образах которых высмеивались скупость, хвастовство, невежество, пьянство, чванливость, лжеученость. Школьные театры распространились в провинции, способствовали развитию интереса в народе к театральному искусству и сыграли значительную роль в общем подъеме культуры, в становлении литературного языка и светского городского театра в России. В XVIII в. Ш.д. была вытеснена драматургическими творениями М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Список сокращений	10
АБСУРДА ДРАМА.....	11
АНТИЧНАЯ (АТТИЧЕСКАЯ) КОМЕДИЯ.....	15
АНТИЧНАЯ (АТТИЧЕСКАЯ) ТРАГЕДИЯ.....	19
АТЕЛЛАНА.....	23
БУФФОНАДА.....	25
ВОДЕВИЛЬ.....	28
ГРОТЕСКА ДРАМА.....	34
ДРАМА.....	37
ИНТЕРМЕДИЯ.....	42
КОМЕДИЯ.....	46
КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ.....	52
КОМЕДИЯ ПЛАЩА И ШПАГИ.....	57
ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА.....	62
МЕЛОДРАМА.....	65
МЕЩАНСКАЯ ДРАМА (БУРЖУАЗНАЯ).....	69
МИМ.....	73
МИРАКЛЬ.....	76
МИСТЕРИЯ.....	79
МОНОДРАМА.....	83
МОРАЛИТЕ.....	89
ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА.....	92
САТИРОВСКАЯ ДРАМА.....	95
СЛЁЗНАЯ КОМЕДИЯ.....	98
СОТИ.....	102

ТРАГЕДИЯ.....	105
ТРАГИКОМЕДИЯ.....	112
УЧЁНАЯ КОМЕДИЯ.....	115
ФАРС.....	119
ФЬЯБА.....	124
ШКОЛЬНАЯ ДРАМА.....	126

Справочное издание

Татьяна Павловна Дудина

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

МАЛЫЙ СЛОВАРЬ-СПРАВОЧНИК

Техническое исполнение – В. М. Гришин
Технический редактор – О.А. Ядыкина
Книга печатается в авторской редакции

Лицензия на издательскую деятельность
ИД № 06146. Дата выдачи 26.10.01.
Формат 60 x 84 /16. Гарнитура Times. Печать трафаретная
Печ.л. 8,4 Уч.-изд.л. 8,1
Тираж 300 экз. Заказ 155

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии
Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»
399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28,1