

ФИЛОЛОГИЯ

ДРАМАТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ И ПРОБЛЕМА АВТОРА КАК СУБЪЕКТА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ДРАМЕ

© Л. Г. Тютелова

Тютелова
Лариса Геннадиевна
докторант кафедры русской
и зарубежной литературы
Самарский
государственный университет

Сюжет драмы «исторической» поэтической эпохи как один из «носителей» авторской концепции позволяет рассмотреть один из аспектов проблемы автора в драме. Художественная реальность с ее точно обозначенными границами предстает как авторский мир, возникающий в результате пространственно-временного развертывания образа действующего человека, лишаящегося своей традиционной целостности. Новые принципы сюжетного завершения свидетельствуют о творческом освоении мира автором при активном диалогическом участии в процессе становления смыслов читателя/зрителя.

Ключевые слова: авторская драма, автор как субъект творческой деятельности, проблема границы, кризис героя, драматическое действие, новые принципы сюжетного завершения.

Вопрос о драматическом сюжете в теории драмы возникает достаточно поздно. Он становится наиболее важным при описании новых драматических форм, возникающих в истории русской драмы уже в начале XIX века и не позволяющих говорить о родовой черте драмы — единстве ее действия на основании свойств жизненного материала или характера, как это было ранее.

При этом известно мнение С. Владимиров¹, отрицающего необходимость обращения к проблемам драматического сюжета и настаивающего на актуальности для теории драмы только понятия «действие», что при-

¹ Владимиров С. В. Действие в драме. Л.: Искусство, 1972. 158 с.

водит, например, к развернутой полемике с его точкой зрения в работе Л. Левитан и Л. Цилевич².

Если исходить из позиции, близкой к занимаемой С. Владимировым, сюжет представляется важным лишь при рассмотрении эпических способов развертывания события, поскольку именно в эпосе «...единство произведения основывается на единстве повествования (выделено мною. — Л. Т.) о событиях, которые являются объектом изображения»³. Эпический сюжет, таким образом, предполагает оформление и фигуры представляющего событие, и ситуации его представления и восприятия, поскольку проблему сюжета предлагается рассмотреть как проблему рассказа о событиях, составляющих фабульную основу произведения. Но в связи с вопросом о драматическом сюжете, несомненно, стоит обратить внимание на иную традицию.

С одной стороны, благодаря работе Л. Левитан и Л. Цилевич, предложивших ввести понятие *сюжетология*, драматический сюжет предстает «как динамическая, движущаяся картина жизни, как взаимодействие персонажей, характеров и обстоятельств, как развитие, развертывание конфликта»⁴. С другой, уже в середине XX века Е. Добиным было высказано следующее предположение: «Сюжет — <...> концепция действительности»⁵. Безусловно, выражением авторской концепции является все произведение, а сюжет — определенная последовательность развертывания содержательной формы произведения, благодаря которой авторская концепция оказывается реализованной в образах произведения и оформленной в виде единого целостного художественного мира, возникшего в результате деятельности автора.

И хотя «носителями» авторской концепции можно назвать и фабулу, жанр, стиль, метод, субъектную сферу произведения, именно сюжет позволяет говорить о процессе становления авторского мира, его пространственном развертывании как временном процессе, являющем автора как субъекта творческой деятельности, обращенной ко второй стороне процесса — читателю/зрителю.

Стоит отметить, что традиционно динамика драмы была связана только с динамикой действия как предмета изображения, чьи свойства рассматривались как основания единства драматического действия, то есть изображенного предмета: «...действие в драме в конечном счете представляет собой цепь поединков, успех в которых переменчив. <...> Динамику драмы порождает именно переменчивость успеха или неопределенность результата частного драматического столкновения. Но каждый из этих «циклов действия» должен по сравнению с предыдущим знаменовать более высокий этап развертывания конфликта, обострять противоречия, до

² Левитан Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. Рига: Зинатне, 1990. 512 с.

³ Там же. С. 126.

⁴ Там же. С. 71—72.

⁵ Добин Е. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1958.

последнего этапа — катастрофы (развязки) — действие развивается по восходящей, напряжение все усиливается»⁶. Собственно, именно понятия — *перипетия*, введенное Аристотелем, а также *катастрофа*, пришедшая в теорию драмы, благодаря Гегелю, *экспозиция*, *завязка*, *кульминация*, *развязка*, абсолютизированные в свое время в «Технике драмы» Фрейтага, — помогают обозначить динамику развития действия. Но драматический сюжет заставляет говорить и о динамике — не изображенного, а самого процесса изображения, в котором особую роль начинают играть паузы между действиями, задающие ритм процессу развертывания картины авторского мира. О ритме, заданном особым сочетанием «лексики, синтаксиса и пунктуации»⁷, т. е. о ритме, возникающем благодаря сюжету, рассматриваемому в аспекте речевой организации произведения, в свое время говорил Всеволод Мейерхольд.

Таким образом, *драматический сюжет становится последовательным развертыванием драматических событий от начала к концу произведения посредством сложного органического взаимодействия ряда конструктивных планов, предполагающего «сочетание фабульных и внефабульных элементов; сочетание элементов сюжета (завязки, кульминации и т. д.); последовательность событий и ситуаций; соотношение сцен и эпизодов; взаимодействие сюжетных мотивов — варьирующегося повторения ситуаций, сцен, деталей»*⁸ (если рассматривать сюжет в аспекте его композиционной организации), от первого до последнего слова (в аспекте речевой организации) и представляет собой процесс становления единства авторского мира. А своеобразие драматического сюжета как такового говорит о формах системного единства, целостности драматического мира и принципах его становления, отражающих особенности авторской концепции.

Такое представление о сюжете восходит к работам В. Шкловского, утверждавшего: «"Сюжет" произведения — не только совокупность действий, в нем описанных. Он является средством познания действительности, способом анализировать основной предмет повествования. Это делается через выяснение отношений, через сопоставления, через выявление противоречий, свойственных предмету... В сюжет входят образующими моментами и анализ характеров, и описание природы, мысли автора. Все это может быть и абстрагировано, и описано отдельно в теории, но в самом произведении все это закономерно и неразрывно связано»⁹.

Важно, что сюжет как отражение *процесса познания, понимания мира автором* (потому он и является выразителем авторской концепции) становится особенно актуальным только *на определенном этапе развития*

авторского творчества, когда кардинальным образом меняется понимание авторства. Поэтому проблема драматического сюжета и выглядит неактуальной в отечественной теории драмы, ориентированной на поэтические принципы традиционалистской поэтики с ее особым пониманием авторства.

В связи с проблемой драматического сюжета речь должна идти о новом понимании *авторства*, пришедшем на смену сложившемуся еще в рамках античной поэтики и имевшему свое распространение вплоть до конца XVIII века. Изначально, как показано С. Аверинцевым, понятие авторства было связано с архаическим понятием авторитета и соотносилось «с характерностью литературной манеры; позднеантичные специалисты по риторической теории вроде Дионисия Галикарнасского неустанно сопоставляют "характер", т. е. индивидуальный стиль, одного стилиста с "характером" другого стилиста»¹⁰.

Основной при этом в поэтике античной литературы и литературы последующих эпох оказывалась не категория автора, как это происходит на современном этапе развития литературы, а категория жанра как центральная и стабильная теоретико-литературная категория («жанр как бы имеет свою собственную волю, и авторская воля не смеет с ней спорить»¹¹). Поэтому «автору для того и дана его индивидуальность, чтобы вечно участвовать в «состязании» со своими предшественниками в рамках жанрового канона»¹².

Но с конца XVIII века, согласно исследованиям по исторической поэтике М. Л. Андреева, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера, А. В. Михайлова, С. С. Аверинцева, например, наиболее важной оказывается категория авторства, и выход ее в центр основных поэтических категорий литературы нового времени свидетельствует о возникновении принципиально новых поэтических принципов. Руководствуясь ими, автор творит собственный мир, говорящий не о степени его индивидуального мастерства, как это было ранее, а о неповторимости видения и понимания им действительности, отраженных в художественной реальности произведения.

Именно в рамках авторской поэтики сюжет произведения, в том числе и драматический, становится не только одним из средств выражения индивидуальной авторской концепции жизни, но и отражением процесса ее *познания индивидуумом*, отличного от того, что свойствен риторической поэтике прошлого.

Процесс познания в новых поэтических условиях оказывается процессом обретения индивидуального смысла, рождающегося при диалогических отношениях «я — другой», где, во-первых, «я» — это «я» авторское, «другой» — это «я» читателя. Во-вторых, это «я» может быть и «я» автора и читателя, а «другой» — это «я» героя. Именно понимание новизны этой ситуации рождения смысла, когда он не существует сам по себе, а рождается в процессе активной деятельности как автора, так и его читателя/

⁶ Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 111.

⁷ Меерзон Я. Три степени остранения: ритм и действие в драматических произведениях Антона Чехова (синопсис) // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь, Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 161.

⁸ Левитан Л. С. Сюжет в художественной системе... С. 75.

⁹ Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. 2-е изд. М., 1955. С. 102—103.

¹⁰ Аверинцев С. Указ. соч. С. 147.

¹¹ Там же. С. 147.

¹² Там же. С. 148.

зрителя и оказывается «*всегда личностен — он создается человеком и не существует в готовом и отвлеченном от него виде*»¹³, позволяет Бахтину создать теорию романа — жанра, становящегося актуальным для жанровой системы литературы только в тот момент, когда ведущей философской дисциплиной становится *теория познания*.

Бахтинская теория романа, будучи теорией диалогического порождения смысла, его возникновения как в процессе индивидуального творчества (диалогического проникновения в подлинную жизнь личности), так и индивидуального его восприятия читателем (в драматическом варианте — зрителем), позволяет воспринять выход романа в центр жанровой системы европейской (в том числе и российской) литературы в начале XIX века как знак рождения новой поэтической ситуации. Поэтому и *романизация* в широком смысле — освоение жанрово-родовыми формами новой зоны построения образа — зоны незавершенного настоящего — является процессом, свидетельствующим о новых принципах создания художественной реальности в ее системности и целостности. А поскольку сюжет, как было замечено еще В. Кожинным в академической «Теории литературы» 60-х годов, — «это определенный пласт произведения, <...> “все” в произведении <...> при определенном разрезе этого произведения»¹⁴, он может эти новые авторские принципы создания системности и целостности художественной реальности помочь обозначить исследователю.

Уже в ранней работе («Формальный метод в литературоведении») М. Бахтин отметил: «... рассказываемое событие и событие рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения»¹⁵. Причем у Бахтина речь идет о том, что художественное произведение как форма существования эстетического объекта — художественного мира, по принятой сейчас терминологии, является результатом совместной деятельности автора и читателя. И событие рассказывания можно понимать как разговор автора с читателем на языке искусства. А драма (как один из способов создания художественной реальности автором) — это одна из форм этого общения, при котором важно совместное со-бытие автора и его читателя/зрителя. И тогда сюжет выступает как *форма организации* этого процесса и представляет собой диалектическое единство рассказываемого события и события рассказывания, при котором в драме, в силу особой зоны создания драматического образа, как то отмечено Н. Д. Тамарченко, «зоны настоящего сопереживания», нет временной дистанции между «рассказываемым событием» и «событием рассказывания».

Отдельно стоит отметить: теория познания как теория художественного освоения действительности возникает уже в «Поэтике» Аристотеля, где философ, сравнивая историю и поэзию, отмечает интеллектуальную

ценность поэзии («как парадигматики возможного) сравнительно с историей (как описанием эмпирически действительного)»¹⁶. Вслед за Аристотелем и Гегель отмечает, что драма связана только с «осознанием себя и своих отношений»¹⁷.

Но теория драмы и Аристотеля, и Гегеля строится на основании законов литературы эпохи риторической поэтики, за которой стоит «гносеология, принципиально и последовательно полагающая познаваемым не частное, но общее (“всякое определение и всякая наука имеют дело с общим” — сказано у Аристотеля). Познавательный примат общего перед частным — необходимая предпосылка всякой риторической культуры»¹⁸.

Риторическая культура не предполагает индивидуально-личностного познания мира. Поэтому и зритель, стремящийся к целостному восприятию мира, обретает его только через внеличностную точку зрения. Она, как это ни парадоксально, связана с позицией драматического героя. Суть вопроса просто состоит в том, что собой представляет этот образ, какой мерой индивидуально-личностного содержания обладает.

Гегель замечает: «...внутреннее и духовное существует лишь как деятельное движение и саморазвитие, а саморазвитие не проходит без односторонности и разлада. Распространяясь во все стороны, раскрывая себя в своих особенностях, полный, целостный дух выходит из состояния покоя и, вступая в область противоположностей запутанного земного существования, противопоставляет себя самому себе. В этом расколе он уже больше не в силах избежать тех несчастий и бедствий, которые неразрывно связаны со всем конечным»¹⁹. Таким образом, по Гегелю, действующий в драме человек — тот, кто открывает в процессе движения свой характер, то есть познает самого себя, но обретает, в конечном итоге не «себя», свое собственное «я», а «другого». Драма по Гегелю, представляет процесс познания того самого «целостного духа», самосознание которого — залог движения жизненных форм, представленных отдельными «конечными» явлениями, то есть человеческими характерами.

Причем не всякий характер может стать драматическим: «...истинная <...> самостоятельность состоит в единстве и взаимопроникновении индивидуального и всеобщего, ибо всеобщее приобретает конкретную реальность лишь через единичное, а единичный и особенный субъект находит прочную основу и подлинное содержание своей действительности лишь в рамках всеобщего»²⁰. Иными словами, только герой, в котором «всеобщее» присутствует «как нечто? теснейшим образом ему принадлежащее, и притом не в качестве *мыслей* субъекта, а как свойства его *характера и чувства*»²¹, может стать героем драмы, и именно это «всеобщее» является главным содержательным моментом драматического персонажа.

¹³ Бройтман С. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. С. 257.

¹⁴ Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные вопросы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 421.

¹⁵ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1929. С. 172—173.

¹⁶ Аверинцев С. Указ. соч. С. 152.

¹⁷ Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. С. 551.

¹⁸ Аверинцев С. Указ. соч. С. 151.

¹⁹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 187.

²⁰ Там же. С. 189.

²¹ Там же. С. 190.

Гегель считает правилом следующее предъявляемое драматургу требование: художник «должен показать нам, что поступки действующих лиц коренятся во внутренних человеческих переживаниях, но вместе с тем он должен выявить и сделать наглядным в виде индивидуализированных образов то всеобщее и существенное содержание, которое обнаруживается в этих поступках»²². А объясняя природу драматического действия, Гегель говорит, что «для подлинно трагического действия необходимо, чтобы уже пробудился к жизни принцип *индивидуальной* свободы и самостоятельности или же по крайней мере принцип самоопределения, способность свободно, по своей воле отстаивать свое дело и его последствия; а для появления *комедии* в еще большей степени должно появиться свободное право субъективности и ее уверенного в себе господства»²³. Но это свобода сущностного порядка, в ней мир обретает себя: «драма каким угодно способом должна представить нам живое проявление необходимости, покоящейся в самой себе и разрешающей всякую борьбу и противоречие»²⁴. Поэтому традиционное представление о драматическом герое, связанное с гегелевской теорией драмы, — представление о характере, реализующем себя в драматическом действии, открывающем основные жизненные противоречия, определяющие законы существования мира. И ничто частное, характеризующее индивидуальность человека, но не выводящее зрителя на понимание общезначимых жизненных проблем, не становится предметом драматического изображения, благодаря чему драматический характер утрачивает свою всесторонность.

В условиях новой поэтической эпохи с ее центральной проблемой личности и личностного смысла, который не дан готовым, а обретается в процессе активного личностного познания жизни, меняется содержание образа драматического героя, а потому и структура драматического действия. Возникают новые принципы его сюжетного развертывания, организующие зрительское восприятие драматического события и постижение зрителем авторского смысла происходящего.

Традиционно принято считать, что восприятие драматической истории задается «внутренней точкой зрения», связанной с позицией персонажа, поскольку известно, что? в отличие от эпоса, в драме непрерывный поток словесных действий героя является доминирующим и организующим началом текста драматического произведения. Реплики, произносимые героями, выражают отношение последних к создавшейся ситуации и одновременно влияют на ход дальнейших событий, что говорит не просто о *внутреннем представлении события*, а об основной движущей силе действия — человеке и его характерной активности.

Поскольку герой, будучи непосредственным участником драматического действия, организует его восприятие, то именно его позицию по аналогии с повествовательными текстами, как, например, и позицию

²² Там же. С. 235—236.

²³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. Т. 3. С. 584—585.

²⁴ Там же. С. 543.

повествователя в эпосе, пытаются отождествить с авторской. А вопрос об авторе в драме нового времени (особенно драме XX века) рассматривается как вопрос о возможности прямого авторского высказывания. Отсюда особый интерес в современной драматической теории к проблеме присутствия авторской фигуры на сцене: «Драматург завоевал право на собственный голос в драме, на лирическое изъяснение; он может не передоверять свою любовь и ненависть ни объективной логике развертывания коллизии, ни персонажам — “рупорам идей”. Он может изложить мысль сам, представ в виде “ведущего” (как бы этот “ведущий” ни назывался), заставив актера (актера, а не персонаж, играемый актером) представлять от своего имени... Он может даже остановить действие, чтобы обратить наше внимание на нечто особенно важное»²⁵.

Но хорошо известно, благодаря работам по теории автора М. Бахтина, В. Виноградова, Б. Успенского, Б. Кормана и др., что невозможно отождествлять позицию автора, открываемую в процессе восприятия читателем/зрителем художественной реальности произведения в ее системности и целостности, с позицией персонажа, будь он даже и образом автора. Поэтому, несмотря на традиционно свойственную драме ситуацию восприятия драматического события посредством «внутренней точки зрения», авторы, стремящиеся к выражению личностной концепции жизни, обнаруживают ее относительность, с одной стороны, и необходимость диалогического ее постижения, с другой.

Позиция героя лишь «задает» один из возможных ракурсов восприятия ситуации, который перестает быть единственно возможным, поскольку в сюжете авторской пьесы обнаруживается тенденция не к единству действия, заданного логикой развития события или характера, а к единству, возникающему на основании авторского поиска задаваемой жизнью проблемы, не связанного с линией судьбы одного действующего лица. Отсюда сюжеты, в которых авторы отказываются от “героя”, то есть такого функционально значимого персонажа, поступки которого образовывали бы драматическое действие»²⁶, возникающие, например, в русской исторической драме начала XIX века.

При новых авторских принципах не линейного (не казуального, по терминологии В. Хализева), а монтажно-ассоциативного сюжетного завершения, свойственного драме авторского времени (см., например, «Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Рука Всевышнего Отечество спасла» Н. В. Кукольника, «Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева и др.), образ героя лишается целостности. Эта ситуация отмечена в современной драматической теории, в основном западноевропейской, как кризис героя, о котором принято говорить, начиная с истории «новой драмы».

Он выражает себя в том, что демонстрируется «распад» внутреннего «я» и «развертывание внутреннего пространства» — «пространства созна-

²⁵ Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. С. 7.

²⁶ Миловзорова М. А. Динамика сюжета и жанра русской исторической драмы XIX века // Драма и театр. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2009. Вып. 7. С. 62.

ния», в котором не предполагается никакого единства. Об этом, например, свидетельствует драматический монолог. Начиная с литературной и театральной практики рубежа XIX—XX веков, он не демонстрирует «зрителю мнимого единства, позволяющего через узнавание войти в воображаемый мир»²⁷ [здесь и далее перевод А. В. Синицкой], единства характера, связанного с выражением в нем сущностных — всеобщих — жизненных черт.

Напротив, монологи манифестируют разрушение целостности, единства и, следовательно, самого понятия персонажа. Герой «становится мнимым определением представленной личности, которая словно разъединяется в потоке самопорождающейся речи»²⁸. Прозаическим аналогом такого драматического героя является герой знаменитого романа М. Пруста с его «потоком сознания».

Франсуаза Эло-Пети, один из авторов сборника, изданного в университете Ренна и посвященного проблемам драматического монолога, предлагает назвать новый тип «распадающегося» героя «персонажем-перекрестком», образ которого разделен между «персонажем-в-настоящем» и «персонажем-в-прошлом». Драматическое слово при рождении образа этого героя «есть попытка через повествование выстроить связность, которая тут же исчезает: “персонаж-перекресток”, данный и в циклическом, в линейном временах, словно “вдвинутых” друг в друга и соединенных памятью, и слова это обнаруживают, даже в большей степени, через присутствие/отсутствии Другого»²⁹.

Наблюдения французского автора сделаны над современной драмой. В русской литературе начала XX века кризис героя впервые был отмечен в работе И. Анненского из «Книги отражений». На основании сопоставления пьес Писемского, Чехова и Горького критиком в «Трех сестрах» Чехова и у Горького в пьесе «На дне» был обнаружен тип героя, целостность которого разрушена вследствие погружения в глубь человеческого сознания, где индивидуальные различия, возникающие при четком обозначении границ личности, стираются. И тогда констатируется не распад целостности «я», а открытие в этом «я» многосубъектности не временной, как в «персонаже-перекрестке», а пространственной.

Помимо того, что новый драматический сюжет с открывающимся благодаря ему новым содержанием образа героя, а потому и новыми принципами создания целостности драматического мира, устанавливающими не столько причинно-следственные связи между событиями, характерами и обстоятельствами, сколько монтажно-ассоциативные, открывает относительность индивидуальной позиции, он требует от читателя/зрителя активного участия в создании художественного мира в процессе его восприятия. При этом особое значение приобретает граница двух реальностей — жизненной и художественной.

²⁷ *Triau Christophe, Dubor Françoise Monologuer: Pratiques du discours solitaire au theatre: Avant-propos études réunies et présentées par // Presses universitaires de Rennes, 2009. 1 vol. P. 15.*

²⁸ *Ibid. P. 15.*

²⁹ *Ibid. P. 15.*

Именно в авторской драме нового времени с ее диалогической природой оказываются сознательно использованными автором особенности фигур плута, шута и дурака, которые, как указано М. Бахтиным, имеют существенную связь с площадными подмостками, с площадной зрелищной маской. И главное: им «присуща своеобразная особенность и право — быть *чужими* в этом мире»³⁰. Поэтому они легко пересекают его границы, о чем, например, свидетельствует «роль “насмешника” [“beffatore” — беффаторе], который ведет интригу в итальянской комедии: его повторяющиеся монологи обнаруживают в этой фигуре “хозяина театральной игры”, (по выражению Бьянки Конколино), или, в ироническом осмыслении, неудачника (“сумасшедшие”/чудаки из французской комедии XVII века)»³¹.

Монологи беффаторе являются вариантом метатеатрального дискурса. Еще более показательным примером становится монолог в современной западной драме, ставшей предметом анализа Кристофа Трио, Франсуазы Дюбор. Этот монолог назван «специфическим местом металеписи [mitalepse], переноса, смешения уровня вымышленного и реального»³².

Примечательно, что «новая драма» отказывается от монолога как преимущественно ее прерогативы. В уже цитированной статье Кристофа Трио и Франсуазы Дюбор отмечен отказ от монолога Ибсена. Известно, что незначительна роль монолога и в драмах Чехова. Правда, у Чехова монолог становится помимо прочего знаком не новой театральности, а знаком некоммуникабельности современного человека, дефектов вербального взаимодействия. В результате, как отмечено при наблюдении и над современным драматическим материалом, монолог манифестирует «многократные повороты, которые говорящий использует, чтобы обращаться, в конечном счете, к себе самому или направить свою речь в отчаянное никуда, что заставляет колебаться саму основу отношения сцены и зала»³³. В этом нарушении привычного общения при распадении целостности образа героя в «новой драме» острее, нежели в классической драме с ее традиционной театральностью, ставится проблема драматической границы.

Граница между сценой и залом, обуславливающая особенности театральности и задающая проблему театральности в драматическом мире не как предмета ее изображения, а как качественной характеристики представления драматического события, делает актуальной для читателя/зрителя позицию не только *ограниченной причастности к событию* (внутренняя, «драматическая» позиция субъекта), но и позицию *отстраненности* от него, в первую очередь *пространственной*, а при подчеркнута выраженном историческом содержании драматической истории как истории становления и развития жизненного содержания — и *временной*.

³⁰ *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 309.*

³¹ *Triau Christophe, Dubor Françoise Monologuer: Pratiques du discours solitaire au theatre: Avant-propos études réunies et présentées par... P. 10.*

³² *Ibid. P. 10.*

³³ *Ibid. P. 15.*

О важности балансирования между двумя этими позициями причастности к драматическому событию в «новой драме» говорит возрастающая роль паратекста.

С одной стороны, заголовочный комплекс, афиша, эпитафия, замечания для господ актеров и т. п. обозначают границу между авторским миром и реальностью жизни. В то же время они говорят о «живом видении», по определению Бахтина, современности в ее становлении автором, а потому видении ее в незавершенности — смысловой, в первую очередь.

С другой стороны, в «новой драме» особую роль начинает играть ремарочная речь, при всем многообразии функций которой (в том числе и функции режиссирования театральной постановки) она «оформляет» образ субъекта, находящегося вне изображаемого события, но легко пересекающего его границу. Этот субъект, как и в случае эпического повествования, балансирует между позициями внутренней причастности и отстранения, принципиально важными для драмы нового времени, с ее новым пониманием авторства. Образ ремарочного субъекта позволяет говорить, что в драме временная отстраненность от события изображения невозможна лишь для изображающего события героя, но не субъекта, чей образ оформляется ремарочной речью, занимающей все большее место в речевом массиве современной драмы. В последнее время ремарочная речь все чаще звучит и в театре, более того, театр начинает представлять читки пьесы как особого типа драматические представления, о чем, например, свидетельствует современная российская и европейская театральные практики.

В целом же, «новая драма» обнаруживает и другие варианты актуализации границы или, как это названо Трио и Дюбор, «драматической рамки»³⁴.

Таким образом, обозначение «драматической рамки», изменение содержания образа героя, приводящее к возникновению новых принципов развертывания и перестройки картины драматического мира на основании не только причинно-следственного, но ассоциативно-монтажного соединения отдельных его компонентов в единую систему, является знаком рождения драмы, становящейся выражением творческого освоения мира автором при активном диалогическом участии в процессе становления смыслов читателя/зрителя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев, С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — 448 с.
2. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худ. лит., 1975. — 504 с.
3. *Бройтман, С.* Историческая поэтика. — М.: РГГУ, 2001. — 320 с.
4. *Владимиров, С. В.* Действие в драме. — Л.: Искусство, 1972. — 158 с.
5. *Гегель, Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. — М.: Искусство, 1968-1973.

6. *Добин, Е.* Жизненный материал и художественный сюжет. — Л., 1958.

7. *Кожин, В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные вопросы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М.: Наука, 1964. — С. 408—485.

8. *Левитан, Л. С.* Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. — Рига: Зинатне, 1990. — 512 с.

9. *Медведев, П. Н.* Формальный метод в литературоведении. — Л., 1929.

10. *Меерзон, Я.* Три степени отстранения: ритм и действие в драматических произведениях Антона Чехова (синопсис) // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь, Оттава: Лилия Принт, 2006.

11. *Миловзорова, М. А.* Динамика сюжета и жанра русской исторической драмы XIX века // Драма и театр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2009. — Вып. 7.

12. *Сахновский-Панкеев, В.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. — Л.: Искусство, 1969. — 232 с.

13. *Шкловский, В.* Заметки о прозе русских классиков. — 2-е изд. — М., 1955.

14. *Triau Christophe, Triau Christophe, Dubor Fransoise* Monologueur: Pratiques du discours solitaire au theatre: Avant-propos études réunies et présentées par // Presses universitaires de Rennes, 2009. 1 vol.

³⁴ Ibid. P. 13.