

Сергей Стахорский

## Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения

(диегезис и экфрасис)

*Ut pictura poesis.*Гораций<sup>1</sup>

«Один из законов театра – повествовать лишь о том, чего нельзя показать в действии».

Жан Расин<sup>2</sup>

**Все, кто соприкасаются с драматургией, понимают, что ее основу составляет слово-действие — слово, побуждающее действие или действием побужденное. На это прямо указывает этимология древнегреческого термина δραματουρῳα — делание действия.**

В драматургии слово-действие окаймляют нарративы – рассказы персонажей о ком-то или о чем-то. Двойкий состав драматургического текста отмечал еще Аристотель. Он использовал термины πράξις и διήγησις: праксис – действенное слово, диегезис – слово повествовательное. Праксису в толковании Аристотеля соответствует современное понятие перформатива, а диегезису – понятие нарратива.

Однако диегезис – один лишь модуль нарративности. Другой же античная риторика обозначала термином ἔκφρασις. Это тоже рассказ, но особого рода, красочно, выразительно описывающий объект повествования (ἔκφραστικόν – образность, меткость речи).

В каких случаях драма применяет нарративы? Как они соотносятся с перформативами? Какие функции в театре выполняют диегезис и экфрасис? Ответы на эти вопросы обусловили сюжет данной статьи.

Термин «диегезис» встречается в сочинениях античных философов. Платон в «Государстве» определяет диегезис как способ поэтического выражения, существующий наряду с мимесисом – подражанием. В чистом виде диегезис представлен в дифирамбе, где поэт говорит от себя, тогда как в трагедии и комедии он изъясняется устами персонажей, что и составляет мимесис. Эпос же использует оба способа, чередуя диегезис и мимесис. Примером тому служит эпизод «Илиады», в котором Гомер рассказывает, как жрец Хрис принес ахейцам выкуп за плененную дочь. Если бы и дальше Гомер вел рассказ от себя, то это, считает Платон, было бы простое повествование (ἀπλή διήγησις), но, заговорив от лица Хриса, поэт перешел к подражанию<sup>3</sup>.

В отличие от Платона, Аристотель рассматривает мимесис как универсальную категорию литературной деятельности и исполнительских искусств: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как большая часть авлетики с кифаристикой, все это в целом не что иное, как подражания»<sup>4</sup>. Поэтому диегезис входит в состав мимесиса, служа одной из его модальностей. В толковании Аристотеля диегезис подразумевает сказовое изложение событий, выраженное через рассказ<sup>5</sup>.

Что же касается термина «экфрасис», то он вошел в оборот позднее диегезиса и утвердился в риторике первых веков нашей эры. Ἐκφράσεις – заглавие двух сочинений, содержащих описание статуй. Первое (прозаическое) принадлежит Каллистрату (III или IV в.), второе (стихотворное) – Христоруду Коптскому (рубеж V–VI вв.).

По тематике этим сочинениям близки «Картины» (Εἰκόνας) Филостратов, Старшего и Младшего, а также новелла Лукиана «О том, что нельзя слепо верить клевете», в которой дается описание картины Апеллеса «Клевета»<sup>6</sup> – столь фактурное, что, опираясь на него, Сандро Боттичелли в 1495 г. воссоздал эту картину, к тому времени утраченную, как и вся станковая живопись античности.

Предмет экфрасисов названных авторов – произведения живописи и скульптуры. Однако античная риторика распространяет понятие экфрасиса и на другие объекты, о которых можно составить вербальную картину: фигура человека и черты его лица, используемые им вещи – одежда, оружие, утварь, а также архитектурные сооружения и природные ландшафты. Экфрасис битвы встречается в одной из речей антиохийского ригора Либания (IV в.).

Таким образом, античный экфрасис описывает не одни только картины, однако его описания всегда обладают картинностью и отличаются пластичностью словесных образов. Описываемый в них объект как бы увиден глазами созерцающего субъекта и отражает его непосредственное впечатление. Примечательно, что метод, используемый Филостратами и Каллистратом, А.Ф. Лосев характеризовал не иначе, как импрессионизм<sup>7</sup>.

Несмотря на относительно позднее образование термина, экфрасис имел архаические корни и, по утверждению О.М. Фрейденберг, стал «первой сознательной репродукцией жизни в художественном мимесисе»<sup>8</sup>.

С.С. Аверинцев отмечал, что уже Гомер проявляет невероятную щедрость на описания, никак не провоцируемые ходом фабулы. Ученый считал экфрасис конститутивной основой всей греко-римской литературной традиции. В древнем мире ей противостоит библейская традиция, не терпящая каких-либо описаний. Несколько слов относительно внешности царя Давида (был он рыжеволос, красив и на лицо приятен) – единственное подобие литературного портрета во всей ветхозаветной литературе. «Когда евангелисты не позволяют себе сказать ни единого слова о внешнем облике Иисуса, они пребывают всецело внутри библейской традиции и вступают в самый резкий конфликт с канонами греко-римского биографизма»<sup>9</sup>.

В XX в. термины «диегезис» и «экфрасис» были актуализированы представителями нарратологии и получили множество истолкований, далеко уводящих от их первоначального смысла. Так, философ Этьен

Сурьо называл диегезисом «изображаемый в художественном произведении мир». Диегетические функции литературного текста исследовал Жерар Женетт. Он утверждал, что всякое повествование неразрывно связано с описанием и образует нарративно-дескриптивное единство. Женетт ввел понятие метадиегезиса – вставного рассказа, каким является, например, исповедь Одиссея перед собранием феакийцев<sup>10</sup>.

Картинность экфрасиса отмечал Ролан Барт. В романе Флобера «Госпожа Бовари» «описание Руана выстроено таким образом, чтобы уподобить Руан живописному полотну, – средствами языка воссоздается картина, словно уже написанная на холсте»<sup>11</sup>.

Литературовед Леонид Геллер выдвинул расширительное толкование экфрасиса как «воспроизведения одного искусства средствами другого». Предложенный ученым подход объединил авторов сборника «Экфрасис в русской литературе»<sup>12</sup>. Его проблематика получила продолжение в научных изданиях, участники которых исследуют экфрасис как репрезентацию визуального в художественном тексте<sup>13</sup> и изучают экфрастические жанры литературы<sup>14</sup>.

Учитывая современные трактовки и античные толкования терминов, мы рассматриваем диегезис и экфрасис как два типа повествовательных текстов. Главное различие между ними состоит в том, что диегезис сообщает, уведомляет, а экфрасис следует принципу *ut pictura poesis* и оперирует зримыми, наглядными образами во всей их чувственной конкретности.

В литературе античности экфрасис существовал не только как тип текста, но и как отдельный жанр. К нему исследователи относят упомянутые сочинения Каллистрата и Филостратов, а также мимиямбы Геронда и «Причины» Каллимаха<sup>15</sup>.

Как тип текста, экфрасис проник в разные жанры эпоса, лирики и драмы. Древнейшие образцы текста данного типа содержит эпос о Гильгамеше: описания ковчега и всемирного потопа, погребальных обрядов и загробного мира – мрачной «страны без возврата». В греческой литературе экфрасис как тип текста сложился в произведениях Гомера и Гесиода: описания щита Ахилла в «Илиаде»<sup>16</sup> и щита Геракла в одноименной поэме<sup>17</sup>, зимней стужи в «Трудах и днях»<sup>18</sup>, Тартара и его обитателей в «Теогонии»<sup>19</sup>.

Геродот усматривал заслугу Гомера и Гесиода в том, что они первыми изобразили наружность богов<sup>20</sup>. К экфрасису прибегает и сам Геродот, описывая египетские пирамиды и вавилонскую башню<sup>21</sup>.

Мастер лирического экфрасиса, Феокрит наполняет свои идиллии зарисовками ландшафтов, праздников и состязаний, а также описаниями предметов быта, среди которых выделяется рассказ о чудесном рисунке, украшающем деревянный кубок<sup>22</sup>.

Восхищенный взор рассказчика скользит по поверхности кубка: останавливается на женщине дивной красоты, одетой в пеплос; задерживается на двух юношах, ведущих горячий спор; замечает старого рыболова, которому трудно тащить тяжелый невод; устремляется вдаль, где «в пышных синеющих гроздьях лежит виноградник»; любителю орнаментом из листьев аканта – тех самых, что образуют капитель коринфского ордера, самого роскошного в истории зодчества.

Живописная образность экфрасиса здесь проявляется во всей его наглядности. Пораженный красотой кубка, Феокрит домысливает детали, коих не может быть на резном монохромном рисунке: цвет винограда, налитые кровью глаза спорщиков, седые волосы рыбака.

Филострат Старший, любясь произведениями живописи, улавливает в них звуки. Он пишет, что, глядя на картину «Босфор», «услышишь мычанье быков; твой слух поразят резкие звуки свирели»<sup>23</sup>.

Как установили исследователи, описанные Филостратами картины – выдуманные, плод чисто литературной фантазии, сотворенный имажинативным образом; такие описания получили широкое распространение в период позднего эллинизма – как раз в те века, когда античная мысль вырабатывает понятие фантазии<sup>24</sup>.

Состав античных экфрасисов различается подробностью описаний, но всегда в них доминирует субъективное впечатление и вызванное им переживание рассказчика. В силу этого экфрасис часто приобретает фантазийную окраску, тогда как диегезис имеет протокольный и объективированный характер.

Эпос и лирика – главный предмет экфрастического дискурса, что вполне объяснимо: в них он явлен полнее и разнообразнее, чем в драме. Нас, однако, интересует драматургия, где нарративные речи выполняют важную функцию, обусловленную прагматикой театрального искусства.

В драматургии диегезис и экфрасис доставляют сведения обо всем, что не показано напрямую в действии, что совершилось за границами происходящего на сцене. Диегезис сообщает, экфрасис же описывает и построен так, чтобы вызвать зрительные иллюзии.

В качестве примера рассмотрим два монолога из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Первый – рассказ Каски о несостоявшейся

коронации Цезаря: «Я видел, как Марк Антоний поднес ему корону. Он ее оттолкнул, но, как мне показалось, он бы с радостью ее ухватил. Затем Антоний поднес ее ему снова, и он снова оттолкнул ее, но, как мне показалось, он едва удержался, чтобы не вцепиться в нее всей пятерней. И Антоний поднес ее третий раз, и он оттолкнул ее в третий раз, и каждый раз, как он отказывался, толпа орала, и неистово рукоплескала, и кидала вверх свои пропотевшие ночные колпаки, и от радости, что Цезарь отклонил корону, так заразила воздух своим зловонным дыханием, что сам Цезарь чуть не задохнулся; он лишился чувств и упал»<sup>25</sup>.

Монолог Каски относится к типу диегезиса и представляет собой добросовестный репортаж с места события, составленный безучастным наблюдателем. Иной стиль и строй монолога Кальпурнии, в котором она убеждает Цезаря не покидать дом в мартовские иды и рассказывает об ужасных предзнаменованиях, случившихся накануне:

*На улице вдруг львица окотилась;  
Могилы выплюнули мертвецов;  
По правилам военного искусства  
Меж туч сражались огненные рати,  
И кровь бойцов кропила Капитолий,  
Был ясно слышен грозный грохот битвы:  
Стонали раненые, ржали кони...  
По улицам металась привиденья,  
Ужасным воем поражая слух»<sup>26</sup>.*

Слушая речь Кальпурнии, мы зримо представляем кошмары минувшей ночи – тем острее, что нам, в отличие от Цезаря и его супруги, известно о заговоре Брута. Монолог Кальпурнии – один из лучших образцов *ut pictura poesis*.

В драматургии носителями диегезиса и экфрасиса служат как монолог, так и диалог, но, конечно, их наполнение не сводится к сообщениям и описаниям. Монологи содержат также размышления, рассуждения, исповеди, наставления, увещевания, распоряжения; диалоги – беседы, споры, признания и проч.

В античной драме форму диегезиса имеют указательные реплики (прокеригмы). Они обозначают место и время действия, выходы персонажей, некоторые сюжетные обстоятельства.

Предысторию сюжета излагают рассказы-экфрасисы. Это может быть речь одного лица, произнесенная как бы про себя, или беседа нескольких лиц или прямое обращение к публике персонажа-прологиста.

Трагедию Софокла «Филоклет» открывает длинный монолог Одиссея, из которого выясняется, что действие происходит на острове Лемнос, где ахейцы много лет назад оставили Филоклета, изнемогавшего от незаживающих ран.

Пролог трагедии Еврипида «Электра» начинается речью микенского пахаря, в которой тот рассказывает об убийстве царя Агамемнона и описывает несчастья его детей – Электры, насильно отданной замуж, и Ореста, отправленного на чужбину.

Диегезисы в силу присущей им лапидарности незаметно вплетаются в перформативы драмы, тогда как экфрасисы обладают относительной обособленностью и производят эффект ретардации, притормаживая или останавливая ход действия.

В трагедии Эсхила «Семеро против Фив» вестник сообщает фиванцам, что вожди, взявшие город в осаду, готовы начать приступ и, бросив жребий, распределили, кто и какие ворота будет штурмовать. У Претовых ворот стоит разъяренный Тидей и, потрясая щитом, рвется в бой. В обстоятельствах, когда штурм может начаться с минуты на минуту, фиванцам важно знать, где находятся остальные вожди. Но вестник вместо того, чтобы оперативно доложить рекогносцировку осады, отвлекается на лишние детали и описывает доспехи Тидея. Этеокл, возглавляющий оборону Фив, не только не прерывает вестника, но и сам пространно высказывается по поводу щита Тидея.

Данный эпизод напоминает частые в опере сцены, герои которых, оказавшись в опасности, восклицают «Бежим! Спешим!» и не двигаются с места до тех пор, пока не допоют длинный музыкальный ансамбль.

В глазах античного зрителя замедления и остановки трагедийного действия оправданы. Ему, зрителю, хорошо известны мифы, используемые трагедиями, и поэтому его интерес направлен на то, как поэт пересказал всем известную историю, каким слогом ее изложил, в каких поэтических образах описал ее подробности.

«Кто берется сочинять [трагедии], те прежде добиваются успеха в слоге и характерах, а потом уже в сочетании событий», – констатировал Аристотель<sup>27</sup>.

Основное содержание театрального экфрасиса античности составляют невозможное на сцене и на ней недопустимое. Сюда относятся

дескрипции всего того, что не поддается сценическому воплощению и что по каким-то причинам изображать не разрешается.

Драматурги применяют экфрасис, описывая баталии, каковые нельзя разыграть на сцене. Впечатляющая картина битвы возникает в монологе вестника в трагедии Еврипида «Умоляющие»<sup>28</sup>. В «Персах» Эсхила содержится описание Саламинского сражения: рассказ о нем произносит персидский вестник, потрясенный героизмом эллинов, одержавших победу<sup>29</sup>.

В античной драме персонаж-вестник – постоянный экспликатор описываемых событий. Иногда эту функцию берет на себя один из главных героев. В комедии Аристофана «Ахарняне» Дикеполь предлагает вообразить, какая в городе поднимется суматоха, если случится война<sup>30</sup>.

Посредством экфразы драматурги рассказывают о том, что зрители не должны наблюдать воочию. В античном театре существовал запрет на изображение насилия. О нем говорит Гораций в «Науке поэзии». Обращаясь к драматургу, он требует:

*... ты не все выноси на подмостки,  
Многое из виду скрой и речистым доверь очевидцам.  
Пусть малюток детей не при всех убивает Медея*<sup>31</sup>.

Эсхил в трагедии «Агамемнон» скрывает от глаз зрителей убийство царя Аргоса. О нем речисто повествует Клитемнестра, умертвившая супруга<sup>32</sup>. В «Медее» Еврипида вестник рассказывает о гибели невесты Ясона, которой Медея послала в дар околдованное платье<sup>33</sup>. В «Вакханках» вестник описывает ужасную смерть Пенфея, растерзанного менадами<sup>34</sup>.

Софокл в эклоге трагедии «Царь Эдип» вкладывает в уста домохадца рассказ о том, как Эдип, найдя во дворце повесившуюся Иокасту, сорвал с ее платья золотую булавку и пронзил ею глаза<sup>35</sup>. В период позднего эллинизма, актер, игравший Эдипа, в финале появлялся в маске с кровоточащими глазами, о чем сообщает Поллукс в своем «Ономастиконе» (II век н.э.). Во времена Софокла таких масок не было: Эдип выходил в той же маске, какую носил на протяжении всей трагедии, и, по-видимому, она была точно такой же, как у остальных актеров и у всех хоревтов. Поэтому-то и понадобился словесный портрет ослепившего себя Эдипа.

Одинаковые маски носили актеры Эсхила. Отсюда вытекает реплика Клитемнестры о том, что ее лицо забрызгано кровью Агамемнона.

В «Орестее» появление Эриний предваряют описания их внешности. В эклоге трагедии «Хозфоры» Орест говорит о том, что видит приближающихся к нему страшных женщин, у которых в волосах извиваются змеи. Схожим образом Эриний описывает Пифия в прологе «Эвменид». Когда же Эринии выходят на оркестру (в «Эвменидах» они – хор), зритель отождествляет их наружность, заданную в речах персонажей, с хоровыми, хотя на них те же платья, что и в первых двух частях «Орестеи», где они изображали аргосских старцев («Агамемнон») и плакальщиц («Хозфоры»).

Одинаковость костюмов и масок в театре V века до н.э. обусловила важную роль портретной экфразы. В трагедии Еврипида Орест, встретив Электру, замечает, как угасла ее янтарная красота, и лицо от слез покрылось морщинами. В «Лисистрате» Аристофана афинянки восторгаются сияющей внешностью Лампито: она не только красива, но и сильна телом – настолько, что может задушить быка.

Портреты в комедиях Аристофана часто карикатурны и по закону жанра производят смеховой эффект. В «Ахарнянах» посол рассказывает, что персы едят, как волю, и хлещут вино бочками. В пьесе «Женщины на празднике Фесмофорий» поэт Агафон, по рассказу его слуги, так наловчился сочинять трагедии, что:

*... сгибает упругие обручи слов.*

*Он их клейстером клеит, сверлит буравом,*

*Он, как олово, льет их и лепит, как воск<sup>36</sup>.*

Если по ходу сюжета герой переодевается или как-то изменяет свою наружность, то непременно рапортует об этом зрителям. В той же комедии Агафон появляется в женском платье. Столь странный вид он объясняет тем, что сочиняет трагедию о женщинах и потому должен походить на них обликом. «Творим лишь то, на что похожи сами мы», – говорит он, и это его заявление вызывает резонный вопрос собеседника: «Так, сочиняя “Федру”, станешь львицей ты».

В прологе комедии Плавта «Амфитрион» Меркурий сообщает публике, что Юпитер превратил себя в Амфитриона и распоряжается в его доме, а он, Меркурий, «раба личину принял, Сосии, который на войну ушел с хозяином».

В портретных экфразах античные драматурги особо выделяют одежду. Она служит опознавательным знаком персонажа: Демофонт по платью Копрея опознает в нем элина («Гераклиды» Еврипида);

Дикеполь по пестрым одеждам – прибывших из Персии послов («Ахарняне» Аристофана); Пеласг по роскошным одежаниям Данаид понимает, что они чужестранки («Просительницы» Эсхила); Электра должна узнать Ореста по хламиде, которую много лет назад она ему соткала («Электра» Еврипида). Гермiona похвывается перед Андромахой своим приданым – золотым убором и цветастым пеплосом («Андромаха»). В знак траура и скорби героини Еврипида – Электра, Елена, Иокаста – остригают волосы и белые платья меняют на черные.

Ничего этого театральный зритель V века до н.э. не видел на актерам: ни остриженных волос, ни платьев разного цвета и покроя. Не мог он видеть и того, о чем судачат героини «Лисистраты»: кисейных тканей, кимберийских оборок, шафрановых платочков, персидских туфелек. Об одеждах зритель узнавал исключительно от персонажей и благодаря их красноречию воображал, будто видит все, что только слышит.

Изобразительные ресурсы театра нового времени существенно расширились. Разнообразие костюма и грима позволило актерам показать наружность персонажа, но драматурги по-прежнему сочиняют портретные экфразы, и в них они фокусируют внимание на индивидуальных чертах и характерных деталях (рост и телосложение, осанка и тембр голоса, жестикация и мимика), – тех сугубо личностных особенностях, которые в античной драме не составляли предмет отображения.

О портретных экфразах Шекспира писал Оскар Уайльд в эссе «Истина о масках»: «У Порции золотые волосы, у Фебы черные, у Орlando каштановые кудри, а волосы сэра Эндрю Эггючика висят, как лен на прялке, совершенно не поддаваясь завивке. Одни персонажи дородны – другие тощи, одни стройны – другие горбаты, одни белолицы – другие смуглы. У Лира седая борода, у отца Гамлета – с проседью, а Бенедикт сбривает свою бороду по ходу пьесы»<sup>37</sup>.

Все это зрители шекспировского театра могли видеть на актерам. Видели они плащ Просперо, дающий ему магическую силу; «одежду смирения» Кориолана; царское платье Клеопатры; костюм пилигрима, надев который Ромео приходит на бал Капулетти; грязные лохмотья Петруччо, в которых тот является на свадьбу с Катариной, желая таким способом укротить ее строптивый нрав. Тем не менее описания наружности персонажа Шекспир непременно включает в разговоры действующих лиц.

Портрет Гамлета драматург рисует через реплики королевы Гертруды. С ее слов зритель узнает, что Гамлет носит траурное платье (*Good Hamlet, cast thy nighted colour off*), что он располнел и страдает отдышкой (*He's fat, and scant of breath*). Гертруда описывает состояние Гамлета в момент, когда в ее спальне появляется призрак. Самого призрака королева не видит, но замечает, как изменился ее сын: дикий взгляд (*Forth at your eyes your spirits wildly peep*), волосы встали дыбом (*Start up and stand an end*).

Персонажи называют Отелло мавром (*the Moor*), то есть арабом, но из их речей складывается образ человека негроидной расы: у него толстые губы (*the thick lips*) и грудь цвета сажи (*the sooty bosom*)<sup>38</sup>.

Драматурги античности в портретных описаниях опирались на физиогномическое тождество внешнего и внутреннего<sup>39</sup>. По рассказу Светония, Калигула – чудовище, и «лицо свое, уже от природы дурное и отталкивающее, он старался сделать еще свирепее». Клавдий – ленив, подозрителен и труслив, и его наружность, не лишенная внушительности, обезображена тем, что у него трясется голова, на губах выступает слюна, из носа текут сопли. Иной внешностью наделен благородный Тит, считавший, что прожил день зря, если не сделал что-либо хорошее. Его красота в полной мере соответствует его душевности и добросердечию. Наглядным воплощением физиогномического тождества наружности и характера стала маска античного театра.

Лишь в редких случаях Светоний отходит от принципа маски, и с недоумением констатирует, что, например, у Оттона «величию духа не отвечали ни тело, ни наружность»<sup>40</sup>. Перед таким несоответствием античная физиогномика застывала в растерянности.

Физиогномичны герои раннего Шекспира. В трагедии «Тит Андроник» фигурирует мавр Арон, желающий своими злодеяниями «перечернить черноту тела». Однако в главных своих пьесах Шекспир показывает, что внешний вид человека бывает обманчивым, и устами персонажей говорит о том, «как часто внешность с сердцем не в ладу»<sup>41</sup>.

О том, насколько обманчива наружность человека, рассуждают герои Мольера. «Оттого, что вы носите белокурый, хорошо завитой парик, шляпу с перьями, раззолоченное платье и ленты огненного цвета, не думаете ли вы, что по этой причине вы умнее других?» – заявляет Сганарель, обращаясь к Дон Жуану<sup>42</sup>.

Чтобы портретная экфраса не выбивалась из диалога, драматурги помещают ее внутрь перформатива. «Алмазный мой венец», – говорит

пушкинская Марина Мнишек, отвечая на вопрос служанки, какой ей подать убор – жемчужный или изумрудный (сцена, исключенная из печатной редакции трагедии «Борис Годунов»). Эти ее слова содержат распоряжение, императив прямого действия, но одновременно являются элементом портрета и дают собеседнице повод напомнить Марине, что однажды, появившись на балу в алмазном венце, она так ослепила кавалеров, что один из них потом застрелился.

Используя диалог, драматурги нового времени дают портреты персонажей и в ремарках, а также в предисловиях и комментариях (Гоголь описывает внешний вид главных героев комедии «Ревизор» в «Замечаниях для господ актеров»).

В древнегреческой драме ремарок, судя по всему, не было: во всяком случае, в дошедших до нас рукописях они отсутствуют<sup>43</sup>. Что же касается ремарок, которые публикуются в современных изданиях античных пьес, то все они принадлежат позднейшим комментаторам и переводчикам.

Ремарки сделались непременно элементом пьесы в эпоху Возрождения, хотя иногда применялись драматургами средневековья: встречаются в текстах мистерий и мираклей, а также в чинах церковных действ Древней Руси.

Ремарки Шекспира сугубо функциональны: как правило, касаются не персонажей, а актеров, и обозначают их *enter* и *exit*<sup>44</sup>. Другие же ремарки, указывающие место действия, авторскими не являются: они были вписаны редакторами посмертных изданий<sup>45</sup>.

Скупы и лаконичны ремарки Лопе де Веги, Мольера, Корнеля, Расина. С середины XVIII в. драматурги начинают комментировать диалоги пространными ремарками, описывающими обстановку, мизансцены, позы и жесты персонажей, даже их интонации.

Пример картинной ремарки-экфрасиса – немая сцена в «Ревизоре»: Городничий в виде столба с распростертыми руками и закинутой назад головой, почтмейстер Шпекин в позе вопросительного знака, судья Ляпкин-Тяпкин, присевший почти до пола, Бобчинский и Добчинский с разинутыми ртами и выпученными глазами...

Драматурги нового времени, следуя античной традиции, прибегают к описаниям тех предметов, которые, по их мнению, трудны для сценического воплощения или ему вовсе не поддаются: баталии и природные явления. Во втором акте трагедии Шекспира «Отелло» горожане Кипра наблюдают с берега морской шторм, уничтоживший турецкие

галеры. Понимая, что изобразительные ресурсы сцены ограничены, Шекспир наполняет речь персонажей красочными метафорами, из которых складывается впечатляющая картина разъяренной стихии: гигантские волны взмывают до туч и хлещут своими гривами сверкающие в небе звезды.

Тот же прием использует Шекспир, изображая бурю в трагедии «Король Лир». Известно, что в арсенале шекспировского театра имелись приспособления, имитирующие разные шумы. Например, звуки грома производили, катая ядро по железному листу<sup>46</sup>. Однако Шекспир больше полагается на силу слова. Образ бури создается поэтическими сравнениями (в такую непогоду медведица не выйдет из берлоги, а голодный волк из своего логова) и символически соотносится с неистовством Лира, желающего, «чтоб ветер сдунул землю в океан или обрушил океан на землю»<sup>47</sup>.

Батальные картины часто встречаются в пьесах-хрониках Шекспира. Главное сюжетное событие хроники «Генри V» – битва при Азенкуре. В прологе персонаж, именуемый Хором, сетует на скромные возможности театра, подмостки которого пригодны для петушиных боев, но тесны для столь грандиозного сражения. Хор апеллирует к воображению зрителей и просит:

*Восполните несовершенства наши  
Из одного лица создайте сотни  
И силой мысли превратите в рать*<sup>48</sup>.

Предваряя каждый акт пьесы, Хор докладывает публике, как Англия готовится к войне; как молодежь, сложив шелковые наряды в сундуки, закупает доспехи; как французы плетут интриги, чтобы разрушить планы англичан.

Само сражение при Азенкуре занимает весь четвертый акт хроники. Он тоже начинается обращением Хора:

*На поле битвы сцена перейдет,  
И мы должны – о горе! – опорочить  
Смешным и жалким подражаньем боя, —  
Где четверо иль пятеро бойцов  
Нелепо машут ржавыми мечами, —  
Честь Азинкура*<sup>49</sup>. *Все же вообразите  
Событий правду в жалкой передаче*<sup>50</sup>.

Не желая унизить великое сражение жалкой дракой на бутафорских мечах, Шекспир выстраивает его картину из монологов персонажей, покинувших поле битвы, – спасающихся бегством французов и преследующих противника англичан. Их речи наполнены патетикой. Возвышенным слогом описывает герцог Эксетер смерть отважного Йорка. Патетическую риторику батальных экфрасисов Шекспир разряжает буффонной интермедией, в которой вояка Пистоль, коверкая французские слова, торгуется о выкупе с захваченным в плен солдатом.

Мощная батальная картина создана Корнелем в трагедии «Сид». О сражении испанцев с маврами и победе над ними повествует сам победитель – Дон Родриго, за свою отвагу нареченный Сидом (владыкой). В пространном монологе (72 стиха) он рассказывает, как возглавляемый им отряд подстерег в засаде причаливающие корабли мавров и, когда те высадились на берег, нанес по ним внезапный удар.

В виде диегезиса либо экфрасиса излагаются события, произошедшие в предыстории драматургического сюжета или вне поля сценического действия.

Из рассказа Призрака в «Гамлете» выясняется, что король умер не от укуса змеи, как было объявлено, а отравлен братом. В «Комедии ошибок» Шекспира предыстория сюжета изложена в монологе Эгеона, купца из Сиракуз, рассказывающего герцогу о цели прибытия в Эфес: о том, что он разыскивает сыновей-близнецов, один из которых пропал еще ребенком, а другой отправился на поиски брата и исчез.

В пьесе Плавта «Два Менехма», послужившей источником «Комедии ошибок», предысторию сюжета рассказывает нейтральное лицо – персонаж пролога. Речь прологиста построена по типу диегезиса. У Шекспира же Эгеон описывает *свое* несчастье, мучительно им переживаемое, и поэтому его не страшит смертный приговор, вынесенный ему в Эфесе как гражданину вражеских Сиракуз.

В первой сцене трагедии Пушкина «Борис Годунов» князя Шуйский и Воротынский, обмениваясь репликами-диегезисами, обсуждают убийство царевича Димитрия и называют имя виновника. Картина «ужасного злодейства» раскрывается зрителям в пятой сцене – в монологе монаха Пимена, видевшего своими глазами зарезанного царевича, слышавшего собственными ушами, как «в ужасе под топором злодеи // покаялись – и назвали Бориса». Для князей убийство Димитрия – факт, который они рассчитывают использовать в политической интриге про-

тив Годунова. Для Пимена – пережитое им горе. «О страшное, невиданное горе!» – восклицает он.

«О ужас! Ужас! О великий ужас!» (*O, horrible! O, horrible! Most horrible!*) – восклицает Гамлет, потрясенный исповедью Призрака: не только открывшейся тайной смерти отца, но и теми мучениями, которые тот терпит за гробом, пока все его грехи не выгорят дотла (*Are burnt and purg'd away*).

Форму экфрасиса имеет вставной рассказ, в котором персонаж излагает свою или чужую историю. Сюда относится речь Отелло перед дожем и сенаторами, повествующая о том, как ему удалось завладеть сердцем Дездемоны. Хотя Отелло и утверждает, что он не говорун, не мастер красноречия, его монолог построен по всем правилам риторики и вполне объясняет, почему Отелло своими рассказами смог пленить Дездемону.

Пример монолога данного типа в трагедии «Борис Годунов» – рассказ Патриарха о том, как слепой пастух прозрел у гроба царевича Дмитрия.

Комедийный образец монолога-экфрасиса – сцена вранья Хлестакова. Его пассажи про то, как он управлял департаментом, про тридцать пять тысяч курьеров, доставляющих ему донесения, про князей и графов, которые толкуются у него в передней и жужжат, точно шмели, приводят уездных чиновников в состояние такого страха, что они вскакивают со стульев и начинают трястись.

Драматурги смело выносят на подмостки поединки персонажей, заканчивающиеся ранениями и смертями (в пьесах Шекспира это дуэли Гамлета и Лаэрта, Тибальта и Меркуцио, Ромео и Тибальта, Эдгара и Эдмунда, *etc.*), но убийства и казни, как правило, прячут за кулисами. Не показаны Шекспиром повешение Корделии, убийство Дункана; Шиллером – казнь Марии Стюарт.

О гибели Дункана зрители узнают из двух диалогов Макбета и его супруги. Казнь Марии Стюарт изображена Шиллером через монолог графа Лестера. Саму казнь Лестер не видит, но зримо ее представляет по доносящимся с эшафота звукам.

В трагедии Расина «Федра» гибель Ипполита описана в пространном монологе Терамена, рассказывающего Тесею о том, как его сын, отправленный в изгнание, выехал из дворца и по какой дороге он поехал; как печалила его участь, выпавшая ему, и как его печаль делили верные кони, понуро ступавшие по камням; как из морской пучины появился

ужасный дракон, при виде которого у коней вздыбилась грива; как Ипполит метким ударом копья сразил дракона; как испуганные кони вырвались из колесницы и понесли возничего, запутавшегося в вожжах; как он, израненный, пытался их остановить; как Терамен бросился за ним по кровавому следу и т.д.

По поводу этого монолога Дидро иронически заметил, что Тесею следовало бы прервать многословного рассказчика и спросить о главном: жив ли его сын<sup>51</sup>. Речь Терамена казалась идеологу мещанской драмы примером высокопарной декламации, не допустимой на сцене.

А между тем монолог Терамена – один из шедевров поэтического экфрасиса, красота которого так поразила молодого Тютчева, что он перевел его в виде отдельного стихотворения «Едва мы вышли из Трезенских врат» (1820).

Самостоятельными стихотворениями воспринимаются лучшие экфрасисы Шекспира: один из них – монолог Энобарба, описывающий первую встречу Антония и Клеопатры.

Речь Энобарба – не репортаж с места события. Он признается, что не был очевидцем встречи героев и своими глазами корабля Клеопатры не видел. Энобарб говорит как бы устами Антония, войдя в его образ, переживая испытанное тем потрясение.

Сколь велика дистанция, отделяющая экфрасис от повествования-диегезиса, можно понять, сравнив этот монолог с первоисточником, использованным Шекспиром, – рассказом Плутарха. Отличие экфрасиса не только в его картинности, коей не лишен рассказ Плутарха, но и в присущей ему суггестии, впечатывающей образы в сознание зрителя. Находясь под их впечатлением и воздействием, он обычно не замечает вызванные ими сюжетные несообразности и неувязки.

В трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» Марк Антоний в речи перед согражданами описывает убийство, произошедшее в Капитолии. Из предыдущей сцены мы знаем, что Антоний отсутствовал в момент убийства, и он не мог видеть, кто и какой нанес удар. Но слушая его речь, мы, зрители, как бы забываем нам известное и еще раз переживаем гибель Цезаря, очевидцами которой были раньше.

Такие сюжетные неувязки детально исследованы шекспироведами. А.А. Аникст в книге «Ремесло драматурга» отмечал, что речи персонажей Шекспира иногда не вяжутся с их характерами и обстоятельствами действия.

В «Ричарде III» убийство маленьких принцев устраивает некий Тиррел – отпетый циник, за деньги готовый на все. И этот Тиррел, явившись к Ричарду с докладом об исполнении приказа, произносит пронзительный монолог:

*Кровавое свершилось злодеянье,  
Ужасное и жалкое убийство,  
В каком еще не грешен был наш край!*<sup>52</sup>

С точки зрения психологической достоверности рассказ Тиррела не объясним. Здесь персонаж выходит из образа, сбрасывает с себя характер и выполняет функцию вестника, сообщающего зрителям о том, как совершилось преступление<sup>53</sup>.

Королева Гертруда в большом монологе описывает смерть Офелии. Ее рассказ, отмечает Аникст, выглядит странным и неправдоподобным. Откуда она знает, как все произошло? Сама ли была при этом или кто-то видел, как Офелия упала в воду? Тогда почему ее не вытащили?<sup>54</sup> В этом монологе королева выступает в особой роли, которую английские филологи обозначают термином *all-knowing narrator* (всезнающий рассказчик).

Если бы своего «Гамлета» задумали написать Дидро или, скажем, Чехов, то, наверное, весь рассказ Гертруды о гибели Офелии свелся бы к одной лишь реплике: «Она утонула».

Чехов, как и Дидро, избегает описательных разговоров. Известно, что во время репетиций «Трех сестер» в Художественном театре он вычеркнул монолог Андрея Прозорова, в котором тот описывал свою семейную жизнь, и заменил его репликой «Жена есть жена». Все, что важно знать публике относительно *Vorgeschichte* сюжета и происходящих вне сцены событий, Чехов излагает в виде коротких рваных реплик. Они возникают как бы случайно, по ходу диалога на другие темы и чаще всего обрываются на полуслове.

Описательных монологов довольно много в ранних пьесах Островского. В них персонажи толкуют о своем житье-бытье и рассказывают о царящих вокруг нравах. Редактируя комедию «На всякого мудреца довольно простоты», Островский удалил пространный монолог Глумова, содержащий план действий, способных открыть ему двери в высшее общество<sup>55</sup>. В дальнейшем описательных монологов у Островского становится все меньше и меньше, и они постепенно исчезают из его драматургии.

Среди поздних произведений исключение составляет «Снегурочка» – «весенняя сказка», в которой Островский дал волю своей поэтической фантазии. Все главные герои этой пьесы имеют большие монологи-экфрасисы: и сама Снегурочка, и ее мать Весна, и отец Мороз, и царь Берендей, и Купава, и Мизгирь, и Лель.

Монологи персонажей «Снегурочки» стали популярными ариями оперы, сочиненной Римским-Корсаковым «почти прямо по тексту» Островского<sup>56</sup>.

Монологи-экфрасисы постоянно используются в оперной драматургии, где они имеют форму большой арии. Как правило, это рассказ персонажа о себе самом, о ком-то или о чем-то. Герой оперы Чайковского «Пиковая дама», Герман в арии «Я имени ее не знаю» рассказывает приятелю, графу Томскому, о своей любви к незнакомке. Другой пример арии-рассказа из той же оперы – баллада Томского, повествующая о том, как *Venus moscovite* узнала тайну трех беспрюжных карт и как ею воспользовалась.

В опере Римского-Корсакова «Садко» три заморских гостя в ариях-рассказах рекламируют достопримечательности своих стран, чтобы герой выбрал, куда ему держать путь: в Индию ли, где «не счесть алмазов в каменных пещерах», к скалистым берегам варягов или в счастливый город Веденец (Венецию).

Дериват экфрасиса в структуре оперы – оркестровая картина: гроза («Севильский цирюльник» Россини), шелест леса («Зигфрид» Вагнера), рассвет на Москве-реке («Хованщина» Мусоргского), сеча при Керженце («Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова), Полтавский бой («Мазепа» Чайковского) и др.

Создавая оркестровые картины, композиторы руководствовались теми же основаниями, что и писатели-драматурги, применявшие эпические нарративы. В чисто музыкальных образах композиторы повествовали о том, что показать в сценическом действии трудно или невозможно.

Неподвластное сцене доступно кинематографу и ему необходимо. Экран опредмечивает, визуализирует и экспонирует все, о чем в театре принято рассказывать и что составляет содержание диэгега и экфрасиса. В этих условиях кинозритель делается прямым очевидцем событий, о которых театральная публика узнавала только лишь со слов персонажа-свидетеля.

В фильме Пазолини «Царь Эдип» мы видим сокрытое от наших глаз Софоклом: повесившуюся Иокасту и выкалывающего себе глаза Эдипа.

В экранизации трагедии Еврипида «Медея» Пазолини материализует рассказ вестника о том, как Медея покарала соперницу – царевну Коринфа<sup>57</sup>. Убийство детей Пазолини показывает через его орудие: в кадре возникает окровавленный нож. А потом Медея поджигает дом, чтобы Ясон не мог проститься с сыновьями и совершить погребальный обряд.

Ларс фон Триер в фильме «Медея», снятом через 20 лет после Пазолини, выносит на экран момент убийства детей: сначала старший сын помогает матери умертвить младшего, повесив его на ветке засохшего дерева, а потом, надев петлю на шею, вешается сам.

В фильме Чарлтона Хестона, снятом по трагедии «Антоний и Клеопатра», получает экранный образ монолог Энобарба, в котором описывается скользкий по глади Кидна золотой корабль египетской царицы.

Франко Дзеффирелли эффектно показывает морской шторм, мешающий причалить фрегату Отелло. Гигантские волны рвут паруса и ломают мачты в первых кадрах фильма Дерека Джармена «Буря». В трех экранизациях хроники «Генри V», снятых в разные годы Лоренсом Оливье, Кеннетом Браной, Теа Шерроком, зрители наблюдают картины сражения при Азенкуре.

Во всех экранных «Гамлетах», известных мне, публика видит тонущую и утонувшую Офелию. В соответствии с текстом Шекспира тонет Офелия в фильмах Лоренса Оливье и Григория Козинцева: одетую в тяжелое платье ее поглощает глубокая река, над которой склонились седые ивы. Дзеффирелли утопил Офелию в горном ручье с каменистым дном, Кеннет Брана – в проруби замерзшего озера, Майкл Алмерейда – в фонтане; был также фильм, в котором Офелия падала в море с высоченной скалы.

Иллюстрируя экфрастический рассказ, кинематограф лишает его сюжетного смысла. Поэтому описательные монологи и диалоги чаще всего либо копируют целиком, либо дают в сокращении. В редких случаях они переносятся на экран как внутрикадровая речь, без экспонирующих изображений.

Ингмар Бергман в экранизации оперы Моцарта «Волшебная флейта» снимал все арии на крупных планах артистов и подолгу держал в кадре их говорящие головы, или, правильнее сказать, головы поющие. Тот же прием использовал в фильмах-операх Жан-Пьер Поннель.

Когда описательное высказывание персонажа (монолог или ария) подается как его внутрикадровая речь, экранный образ приобретает некоторую театральность. Контаминация двух типов зрелищности,

сценической и экранной, входила, надо полагать, в замысел названных режиссеров. Оба выстраивают фильм-оперу по принципу *mise en abyme* – театра в кино. Не случайно, Поннель снимает «Золушку» Россини в интерьерах миланского «Ла Скала», а оперу «Риголетто» в здании построенного в 1619 г. Театра Фарнезе в Парме. Бергман проводил съемки «Волшебной флейты» в старинном театре города Дроттингхольма.

Поннель создавал многие фильмы на основе своих театральных постановок. В отличие от него, Бергман «Волшебную флейту» в театре не ставил. Тем не менее он экранизирует оперу как театральный спектакль.

Андре Базен отмечал, что при переносе спектакля на экран теряется живое соприкосновение зрителя и актера, а это онтологический факт, определяющий сущность театрального искусства<sup>58</sup>.

Чтобы передать соприкосновение сцены и зрительного зала, Бергман применяет так называемую субъективную камеру, подглядывающую за публикой. По ходу фильма камера периодически выхватывает лица находящихся в партере людей и наблюдает за тем, как они реагируют на музыку «Волшебной флейты» и ее сюжетные перипетии.

С.М. Эйзенштейн в статье 1940 г. писал, что кинематограф, в своем начале аморфно слитый с театром, пройдя затем периода усиленной «ретеатрализации», ныне должен оплодотворить себя театральными приемами, а сцена в свою очередь может расширить художественную палитру, используя эстетику кино<sup>59</sup>.

Кинематографический прием визуализации нарративов драмы первым или одним из первых использовал Мейерхольд. В постановке «Ревизора» (1926) он материализовал фантомы гоголевской комедии. Ограничимся несколькими примерами из этого спектакля, подробно описанного в театроведческой литературе<sup>60</sup>.

Когда Городничиха затевала спор с дочерью о том, какое платье ей надеть, из шкафа на сцену вылетали красавцы-офицеры и, встав перед ней на колени, исполняли серенаду, а потом один из них стрелял из револьвера в висок и падал к ее ногам. Эпизод демонстрировал эротические фантазии Городничихи, готовой на все услуги, как ее аттестует Хлестаков. Те же офицеры появлялись в последнем акте и уносили Городничиху, упавшую в обморок после оглашения письма Хлестакова.

Посещение богоугодного заведения, упоминаемое в репликах третьего акта, Мейерхольд превратил в отдельный сценический

эпизод: вдоль рампы двигалась процессия во главе с Хлестаковым, величественно выступавшим в позе триумфатора, и за ним тянулась длинная вереница чиновников, согнувшихся в почтительных позах.

Эйзенштейн в спектакле 1923 г. «Мудрец» (по пьесе «На всякого мудреца довольно простоты») материализовал текст Островского посредством «киновставки» (коротенького фильма) «Дневник Глумова». С подмостков действие переходило на экран, где похититель дневника взбирался по канату на крышу особняка Арсения Морозова, в здании которого игрался спектакль; оттуда улетал на аэроплане и дальше с фюзеляжа прыгал вниз, напрямиком в открытое авто, и на нем подъезжал к фасаду того же особняка, после чего действие с экрана возвращалось на сцену.

Прием визуализации описательных нарративов Эйзенштейн применил в созданной через 17 лет после «Мудреца» постановке оперы Вагнера «Валькирия» (Большой театр, 1940). Эйзенштейн, по его словам, добивался «зримости всего, о чем говорится», старался «перевести в наглядность, пластически осязаемую и видимую, весь тот комплекс внутренних чувств и взаимоотношений, которыми обуреваемы герои Вагнера»<sup>61</sup>. С этой целью Эйзенштейн решает вывести на сцену «пластическую массу», или «мимический хор»<sup>62</sup>. Именно он обеспечивал визуализацию монологов, иллюстрируя их содержание жестами и движениями.

Опыты Мейерхольда и Эйзенштейна, направленные на визуализацию описательных нарративов, были единичными экспериментами, которые в то время воспринимались как спорные. Однако в дальнейшем данный прием вошел в широкий сценический оборот.

Таким образом, драматургические функции диегезиса и экфрасиса в разные эпохи меняли свое наполнение и свой удельный вес: они то сужались, то расширялись. Однако всегда были обусловлены изобразительными возможностями сцены и по отношению к ним находились в обратной зависимости.

<sup>1</sup> Поэзия как живопись (Horat. Ars poet, 361).

<sup>2</sup> Расин Ж. Предисловие к трагедии «Британик» // Театр французского классицизма. М.: Художественная литература, 1970. С. 454.

<sup>3</sup> Plat. R.P. III: 393d.

<sup>4</sup> Aristot. Poet. 1447a.

<sup>5</sup> Aristot. Poet. 1456b, 1459b.

<sup>6</sup> Luc. Calum. 5.

<sup>7</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. С. 645.

<sup>8</sup> Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. С. 564.

<sup>9</sup> Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 34.

<sup>10</sup> Женетт Ж. Фигуры. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 284–294; Т. 2. С. 242–243.

<sup>11</sup> Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1994. С. 396.

<sup>12</sup> Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002.

<sup>13</sup> Невыразимо выразимое. Экфрасис и репрезентация визуального в художественном тексте / под ред. Д.В. Токарева. М.: НЛО, 2013.

<sup>14</sup> Экфрастические жанры в классической и современной литературе / под ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т., 2014.

<sup>15</sup> См.: Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М.: Наука, 1977.

<sup>16</sup> Hom. II. XVIII: 478–609.

<sup>17</sup> Hes. Scut. 139–320.

<sup>18</sup> Hes. Opp. 504–518, 529–533.

<sup>19</sup> Hes. Theog. 736–819.

<sup>20</sup> Her. II: 53.

<sup>21</sup> Her. I: 181–182; II: 124–137.

<sup>22</sup> Theocr. I: 29–56.

<sup>23</sup> Philostr. Imag. I: 12, 5.

<sup>24</sup> См.: Брагинская Н.В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 271–272 и сл.

<sup>25</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1960. Т. 5. С. 232.

<sup>26</sup> Там же. С. 255.

<sup>27</sup> Aristot. Poet. 1450a37.

<sup>28</sup> Eur. Suppl. 675–694.

<sup>29</sup> Aesch. Pers. 396–428.

<sup>30</sup> Aristoph. Acharn. 545–554.

<sup>31</sup> Horat. Ars poet. 183–185.

<sup>32</sup> Aesch. Agam. 1381–1390.

- <sup>33</sup> Eur. Med. 1136–1230.
- <sup>34</sup> Eur. Bacch. 1112–1136.
- <sup>35</sup> Soph. O. R. 1275–1279.
- <sup>36</sup> Aristoph. Thesm. 55–57.
- <sup>37</sup> Уайльд О. Собр. соч. М.: ТЕРРА, 2000. Т. 3. С. 194.
- <sup>38</sup> Во времена Шекспира между арабами и неграми не делали различия. Ср. картину Рембрандта *Twee Moors* (1661) – портрет двух мужчин негроидной расы.
- <sup>39</sup> О влиянии физиогномики на технику экфрасиса см.: Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. С. 69.
- <sup>40</sup> Sueton. Oth. 12.
- <sup>41</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 492.
- <sup>42</sup> Мольер Ж.Б. Собр. соч. М., Л.: Academia, 1937. Т. 2. С. 502.
- <sup>43</sup> Едва ли не единственный пример подлинной ремарки древнегреческого автора – 487-й стих пьесы Еврипида «Киклоп».
- <sup>44</sup> Например, первая сцена трагедии «Гамлет» начинается с того, что входит офицер Бернардо и окликает стоящего на карауле Франциско: «Кто здесь?» (*Who's there?*). На это тот говорит: «Нет, сам ответь мне» (*Na, answer me*). В прижизненном издании трагедии (так называемое второе quarto) реплики предваряла ремарка: «Входят Бернардо и Франциско, двое часовых» (*Enter Barnardo and Francisco, two Centinels*). В шекспировском театре, не имевшем занавеса, невозможна была мизансцена, когда один актер стоит на месте, а другой появляется. Выходили на сцену оба актера (одновременно или по очереди), и ремарка указывает *enter* обоим, а не перемещение персонажей в сюжетном пространстве. Данный и другие подобные примеры анализирует А.Н. Баранов в статье «О местах действия и ремарках у Шекспира» (*Знание, понимание, умение*. 2017, № 2).
- <sup>45</sup> См.: Аникст А.А. Шекспир: ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. С. 84.
- <sup>46</sup> Там же. С. 88.
- <sup>47</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 492.
- <sup>48</sup> Там же. Т. 4. С. 373–374.
- <sup>49</sup> Так Азенкур огласован в переводе Е. Бируковой
- <sup>50</sup> Там же. С. 437.
- <sup>51</sup> Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 73.
- <sup>52</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 536.

- <sup>53</sup> Аникст А.А. Шекспир: ремесло драматурга. С. 139–140.
- <sup>54</sup> Там же. С. 164.
- <sup>55</sup> См.: Островский А.Н. Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1974. Т. 3. С. 493.
- <sup>56</sup> «Почти прямо по тексту написана опера Римским-Корсаковым», – строка из письма Островского от 13 марта 1885 г. // Там же. Т. 12. С. 325.
- <sup>57</sup> Гибель царевны в фильме изображена дважды: в первом эпизоде на ней загораются подаренные диадема и пеплос; во втором от них она теряет рассудок и, обезумев, бросается со скалы.
- <sup>58</sup> Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 62.
- <sup>59</sup> Эйзенштейн С.М. Воплощение мифа // Избранные произведения. М.: Искусство, 1963. Т. 5. С. 359.
- <sup>60</sup> См.: Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 350–380.
- <sup>61</sup> Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. Т. 5. С. 350–351.
- <sup>62</sup> Эйзенштейн С.М. Режиссерские заметки к постановке «Валькирии» // Эйзенштейн С.М. Метод. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 2. С. 465, 472.

**Принятые сокращения**

- Aesch. Agam. – Эсхил. «Агамемнон»
- Aesch. Pers. – Эсхил. «Персы»
- Aristoph. Acharn. – Аристофан. «Ахарняне»
- Aristoph. Thesm. – Аристофан. «Женщины на празднике Фесмофорий»
- Aristot. Poet. – Аристотель. «Поэтика»
- Eur. Bacch. – Еврипид «Вакханки»
- Eur. Med. – Еврипид «Медея»
- Eur. Suppl. – Еврипид «Умоляющие»
- Her. – Геродот. «История»
- Hes. Opp. – Гесиод. «Труды и дни»
- Hes. Scut. – «Щит Геракла»
- Hes. Theog. – Гесиод. «Теогония»
- Hom. Il. – Гомер. «Илиада»
- Horat. Ars poet. – Гораций. «Наука поэзии»
- Luc. Calum. – Лукиан. «О том, что нельзя слепо верить клевете»
- Philostr. Imag. – Филострат Старший. «Картины»
- Plat. R.P. – Платон. «Государство»
- Soph. O. R. – Софокл. «Царь Эдип»
- Sueton. Oth. – Светоний. «Оттон»
- Theocr. – Феокрит «Идиллии»