

Елена Хайченко

От драмы к эпосу

Внесценические персонажи

История внесценического персонажа начинается в глубокой древности вместе с историей театрального искусства. Ни разу не засвидетельствовав своего почтения театральной публике, многие из них, тем не менее, давно уже стали нарицательными лицами.

Это – знакомые нам с детства: «тень Грозного», усыновившая Лжедмитрия в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина, княгиня Марья Алексеевна, а вместе с ней Татьяна Юрьевна, князь Григорий, Максим Петрович, французик из Бордо и многие-非常多的 другие, как писали в школьных сочинениях, представители «фамусовского общества». Вспоминаются также «душа Тряпичкин» – конфидент гоголевского Хлестакова, персонажи сцены вранья, да и сам прибывший из Петербурга чиновник по особым поручениям, так и не представившийся публике, но, по сути дела, заваривший всю эту кутерьму. Появление в драматургии этих бессловесных, но столь важных для развития действия фигур, конечно, не случайно. Оно обусловлено начавшимся еще в античности процессом взаимодействия между различными родами и видами литературы.

Разделение литературы на роды и виды, как известно, произошло еще на почве Древней Греции. Как Платон в третьей книге трактата «Государство», так и Аристотель в третьей главе своей «Поэтики» предложили различать литературные произведения в зависимости от того, говорит ли поэт прямо от себя (лирика), строит произведение из обмена речами (драма) или соединяет свои высказывания с высказываниями описанных им лиц (эпос). На протяжении веков поэты и философы, придерживаясь принятой в античности классификации, вносили в нее собственные корректизы. Так, Гегель утверждал, что эпическая поэзия – объективна, лирическая – субъективна, драматическая – соединяет два этих начала. «В XX в., – пишет В.Е. Хализев, – роды литературы неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление, напряжение), лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо), а также с категорией времени (прошлое, настоящее, будущее)»¹.

Нельзя не согласиться с мнением известного ученого: несмотря на все дальнейшие интерпретации, «традиция, восходящая к Платону и Аристотелю, себя не исчерпала, она продолжает жить. Роды литературы как типы речевой организации литературных произведений – это неоспоримая надэпохальная реальность, достойная пристального внимания»². Хотя, замечает тот же автор, «роды литературы не отделены друг от друга непроходимой стеной»³. Об этом-то применительно к драматургии и театру нам и хотелось бы поразмышлять.

Примечательно, что на страницах уже упомянутого нами трактата «Государство» Платон называет родоначальником всего искусства трагедии Гомера, тем самым утверждая, что трагедия родилась из эпоса



Пир Фиеста и Атрея.

Книжная миниатюра.

Ок. 1410

(др.-гр. *έπος* – слово, речь) и изначально была пронизана повествовательным началом. Сам строй родового общества и миф о родовом проклятии, к которому так часто обращались древнегреческие драматурги, не позволял конфликту разрешиться в рамках одной пьесы. Трагическая фабула фиксировала узловый момент в развитии сюжета – фиксировала, но не разрешала, поэтому сюжет одной трагедии перетекал в другую, а затем и в третью. Принцип трагической трилогии подчеркивал повествовательный характер действия, где роль рассказчиков принадлежала, прежде всего, вестнику и хору. *Рассказать историю* – вот главная обязанность трагического хора. Описать все то, что непосредственно на сцене не представлено, – прерогатива вестника. Причем рассказ этот, как и в эпосе, всегда имеет грамматическую форму *времени прошедшего*.

В «Агамемноне» – первой части трагической трилогии Эсхила «Орестея» (458 г. до н. э.), написанной на сюжет наиболее известного в драматургии мифа об Атридах, начало действия совпадает с окончанием Троянской войны, о чем в прологе к пьесе сообщает зрителю Дозорный. Исходное событие порождает длинный ряд воспоминаний. Трагический хор выходит на площадку для игры со словами:

*Десять лет уже скоро, как тяжба идет,
Как Приама Атриды позвали на суд...⁴*

«Десять лет уже скоро...» – ближайшая точка отсчета мифологического времени, неуклонно ведущего к главному событию пьесы – убийству Агамемнона. Не похитил бы Парис Елену, не началась бы Троянская война, не пришел бы Агамемнон на помощь своему брату Менелаю, не пришлось бы ему отдавать на заклание свою дочку Ифигению. Ведь именно потерей дочери, принесенной в жертву ложно понятой воинской чести, объясняет Клитемнестра свою ненависть к мужу, возвратившемуся с полей троянских сражений.

О событиях Троянской войны наряду с хором во втором эпизодии подробно рассказывает Вестник. Однако, как скоро выясняется, есть и другая – более ранняя точка отсчета развития сюжета, о чем напоминает зрителям пророчица Кассандра:

О стены богомерзкие, свидетели
Ужасных дел! Жилище палачей!
Здесь кровью детской вся земля пропитана...
Вот слышу я младенцев бедных плач,
Детей несчастных, съеденных родителем!¹⁵

Если Клитемнестра свою ненависть к мужу объясняет потерей Ифигении, то ее возлюбленный Эгисф мстит Агамемнону за своего отца Фиеста, которого отец Агамемнона – Атрей, пригласив на пир, накормил кушаньями, приготовленными из тел его убитых сыновей. Но ведь и пир Фиеста, как скоро станет ясно, есть результат событий, происшедших еще раньше:

Они [Эринии. – Е.Х.] все тянут песнь – об изначальном зле,
Свершенном в доме, а в прите вновь клянут
Того, кто ложе брата осквернить посмел¹⁶.

Итак, давайте по порядку. Осквернивший ложе брата – это Фиест, соблазнивший жену Атрея – Аэропу, за что и был впоследствии наказан. А еще раньше, согласно мифу, оба брата были изгнаны из Микен своим отцом Пелопом за убийство сводного брата Хрисиппа. Таким образом, Пелоп – первоначало и основание всему, что происходит в «Орестее».

Мифологический сюжет не дает драматическому действию выйти за границы интонации повествовательной. Именно с помощью рассказа драматург объясняет побудительные мотивы действующих лиц. При этом их эмоциональное состояние не меняется на протяжении всей

пьесы. Основные мотивы действия заключены в прошлом, возможное разрешение конфликта – в будущем. По словам Кассандры:

*Но уж за гибель нашу боги взыщут мзду!
Еще придет он, тот, кто отмстит за нас:
Сын мать убьет и за отца расплатится.⁷*

Справедливый мститель – Орест – появится во второй части трагической трилогии Эсхила «Хоэфоры», а разрешение трагического конфликта – оправдание Ореста – произойдет лишь в третьей («Эвмениды»). Таким образом, главное, по Аристотелю, отличие эпоса от трагедии – многофабульность – присутствует и в «Орестее», да и сам принцип трагической трилогии фиксирует постепенность перехода от эпоса к трагедии. Не случайно определение фабульного развития в трагедии и эпосе у Аристотеля во многом совпадает: «Относительно поэзии повествовательной и воспроизводящей в гекзаметре ясно, что фабулы в ней, так же как и в трагедиях, должны быть драматичны по своему составу и группироваться вокруг одного цельного и законченного действия, имеющего начало, середину и конец...»⁸.

Показательно, что А.Ф. Лосев в своей «Истории античной эстетики» эволюцию древнегреческой трагедии связывает с рождением концепции исторического времени. Ссылаясь на работу Ж. Ромальи⁹, ученый утверждает, что «само появление трагедии вызвано обострением сознания времени у греков, так что трагедия родилась одновременно с историей»¹⁰. Характерно, указывает он, что в дошедших до нас трагедиях слово χρόνος встречается порядка 400 раз.

В древнегреческой трагедии, по мнению А.Ф. Лосева, объединяются два представления о времени. В партиях хора, устанавливающих определенную цикличность действия, подобно цикличности суток или времен года, на первый план выходит мифическая сторона трагедии (но миф никогда не относится к определенному времени). Наряду с этим героям трагедии присуще обостренное восприятие неумолимо движущегося времени, ведь, по словам Аристотеля, трагедия должна «совершаться в одно обращение солнца». У Эсхила время еще спит, у Софокла оно действует вместе с героем («Теперь всезрящее тебя настигло время», – говорит Эдипу хор в четвертом стасиме «Царя Эдипа»), у Еврипида персонаж сам отмеряет время своей жизни.

Действительно, в трагедии Еврипида «Медея» (431 г. до н. э.), по сравнению с Эсхилом и Софоклом, обращения к прошлому достаточно



Убийства Агамемнона и Клитемнестры. Книжная миниатюра.
Ок. 1474

эпизодичны. В прологе Кормилица напоминает зрителям о событиях, заставивших Ясона и Медею искать убежища в Коринфе (речь идет о дяде Ясона – царе Иолке Пелии, умерщвленном по наущению Медеи его собственными дочерьми). К событиям прошлого обратится и Медея, упрекая в неверности Ясона. Однако прошедшее уже не имеет былой власти над героями – они самостоятельно творят свою судьбу, движимые, в первую очередь, страстями, а не долгом или велениями высших сил. Да и хор в трагедии не апеллирует к прошлому, он только комментирует происходящее, выражая свои чувства. Завязка и разрешение трагической коллизии лежат в пределах драматургического текста. И даже Вестник в этой пьесе говорит не о событиях давно минувших дней, как это было у Эсхила, а о том, что совершилось только что и непосредственно влияет на дальнейшее течение действия.

Характерно, что в трагедии Эсхила о смерти Агамемнона сообщает хору сама Клитемnestра, рассказ которой – простое изложение фактов, он лишен эмоций, подробностей и занимает только десять строк. В то время как в «Медее» Еврипида Вестник воссоздает картину гибели царевны Главки и ее отца Креонта в пространном монологе, с почти кинематографической точностью и визуальной выразительностью фиксируя ужасные подробности содеянного Медеей преступления. Его задача – эмоционально заразить слушателя ощущением страха и

сострадания от сопричастности происходящему, пусть и за пределами сценического действия, но непосредственно связанному с ним.

У Эсхила, по словам А.Ф. Лосева, «время мистериально, его приближение подобно богоявлению... Наоборот, у Еврипида время уже имеет “ноги”, оно “ходит”»¹¹. Не случайно в трагедиях Еврипида – последнего из великих греческих трагедиографов – хор постепенно теряет свою значимость, он – не хранитель родовой памяти, а только комментатор драматического действия. Понятие судьбы для его героев уже не связано с богами.

Обратившись к современной интерпретации мифа об Атридах, скажем, к «Мухам» (1943) Ж.-П. Сартра, мы увидим, что эпический момент здесь практически отсутствует. Героям Сартра нет дела ни до Пелопа, ни до Фиеста. Да и жертвоприношение Ифигении, судя по всему, не оставило заметного следа в их жизни. Даже смерть Агамемнона для главного героя трагедии – Ореста – событие не первостепенной значимости. Не месть за любимого отца, не веление Аполлона, не желание очистить дом от скверны движет им, как эсхиловским Орестом, а желание стать самим собой, обрести свое собственное имя. «Пойми, я хочу быть человеком откуда-нибудь, человеком среди людей, – говорит он своей сестре Электре. – Ты – *моя* сестра Электра, этот город – *мой* город»¹².

Практически все герои этой пьесы заняты рефлексией. «Я никого не люблю», – признается Юпитер. «Я всего лишь страх, испытываемый передо мной другими», – констатирует Эгисф. «Я ненавижу в тебе себя самое», – исповедуется Клитемнестра своей дочери. «Я состарилась. За одну ночь», – ужасается Электра. «Я хочу быть царем без земель и без подданных», – покидая родной Аргос, заявляет Орест. И даже Первая Эриния – предводительница хора мух – говорит здесь от первого лица: «Я ощущаю себя зарей ненависти. Я – когти и зубы, огонь в жилах». Форма первого лица, как известно, соответствует природе лирического текста.

Эстетика Возрождения, основанная на стихийном жизнеутверждении человеческого субъекта, позволила театральным персонажам Нового времени говорить и действовать от своего собственного лица. В трагедиях Шекспира завязка и развязка лежат в пределах драматического действия. Герои больше действуют, нежели говорят. И даже самый философствующий из них – Гамлет – вынужден признать: «О мысль моя, отныне ты должна // Кровавой быть, иль прах тебе цена!». Много-

населенность шекспировских пьес сводит число внесценических персонажей до минимума. Ремарки практически отсутствуют.

Элемент повествовательности сохраняется лишь в хрониках Шекспира, посвященных делам давно минувших дней, с их открытым историческим сюжетом, свободно перетекающим из одной хроники в другую. Ведь основная тема хроник – противопоставление героического века смутному времени – сродни эпосу. «В хрониках, особенно в “Генрихе VI”, Шекспир, менее всего думая о Гомере и Вергилии, дал современникам некий драматизированный эпос, произведение конгениальное “Илиаде”»¹³, – пишет Л.Е. Пинский, отмечая и наличие в них сюжета всенародного значения, и присутствие эпически цельных героев, и свободное от правил «эпическое раздолье» действия.

Характерно, что не только ренессансная, но и французская классицистическая трагедия XVII в., чья поэтика зиждется на принципах Аристотеля и Горация, элемент повествовательности сводит до минимума. В ней нет традиционных рассказчиков – вестника и хора. Так, в «Ифигении» Ж. Расина (1674) – наиболее ортодоксального последователя доктрины классицизма – деяния и помыслы героев устремлены скорее в будущее, чем в прошлое, о чем напомнит Ахиллу Агамемnon:

*Вы сами знаете, отважный Ахиллес,
Что вам предсказано. Дано разрушить Трою
Лишь первому из всех, славнейшему герою;
Но обольщаться нам надеждами нельзя:
Хоть вам начертана высокая стезя,
Хоть славны вы своей отвагою и силой,
Но должен ваш триумф закончиться могилой,
И прежде, чем падет надменный Илион,
Ахилл у стен его сам будет погребен¹⁴.*

Суть этого высказывания проста. Раз предназначено умереть на поле брани, значит надо плыть под Трою и стоять за ценой (жертвоприношение Ифигении) не приходится. Правда, испытывая моральный дискомфорт от необходимости убить ни в чем не повинную девушку, драматург Нового времени обращается не к канонической версии мифа, использованной когда-то Еврипидом, а, ссылаясь на Павсания – греческого автора II в. н. э., вводит в действие рабыню Эрифилу, никогда ранее в мифологическом сюжете не присутствовавшую. Плененная

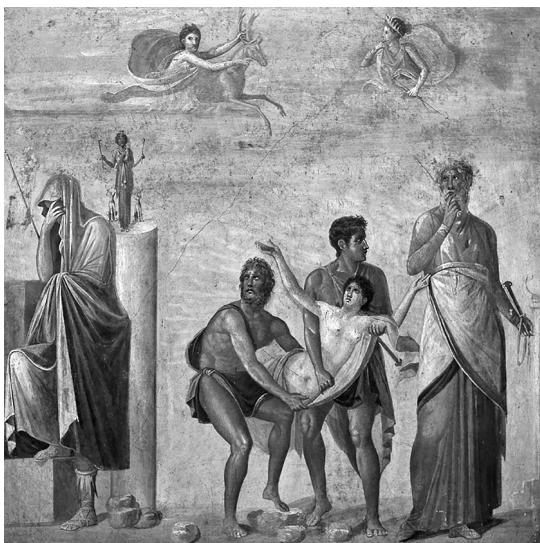
Ахиллом и пленившаяся им Эрифиле стремится погубить его невесту – Ифигению, но в результате сама оказывается у жертвенного алтаря. В finale пьесы жрец Калхас открывает и тайну ее происхождения, и настигший ее промысел богов:

*Мне знаменем богов была объяснена
Причина гнева их и жертвa названа,
Которой суждено расстаться с жизнью бренной:
То – Ифигения, рожденная Еленой.
Похитил некогда Тиндара дочь Тесей.
Елену он увез; и от союза с ней
Младенец родился; его от всех скрывали,
Но Ифигенией царевну ту назвали...
Теперь, гонимая своей судьбою гневной,
Под именем чужим, рабыней, не царевной,
По манию небес она явилась к нам.
Вот – Ифигения, чья кровь нужна богам!*¹⁵

Присутствие Эрифилы придает действию авантюрный характер и позволяет драматургу усилить его морально-нравственный эффект. Безжалостная интриганка, узнав тайну своего происхождения, кончает жизнь самоубийством, а истинная Ифигения оказывается спасена. «Можно ли даже помыслить, чтобы я осквернил сцену чудовищным убийством столь добродетельной и прелестной юной особы, какой следовало изобразить Ифигению?»¹⁶ – говорит в предисловии к трагедии Расин, нисколько не смущаясь тем, что поставил под сомнение возможность дальнейшего движения мифологической коллизии. Его трагедия, нарушая все правила, заканчивается всеобщим торжеством:

*Все радуются: царь, народ и сам Калхас.
Ликующий Ахилл ждет с нетерпением вас.
Остались позади тревоги и страданья,
И больше нет преград для бракосочетанья¹⁷.*

Показательно, что в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде», послужившей основой для драматургической версии Расина, трагедии (в отличие от расиновской) патриотической, исходным событием становится суд Париса, а развязка обращена к дальнейшим действиям Агамемнона:



Жертвоприношение
Ифигении. Фреска.
Помпеи. I век н. э.

О Аттиде, на далеких брегах,
О, пусть дадут тебе боги
Много, много добычи фригийской,
И со славой вернись, и с победой¹⁸.

Представленное в классической трагедии эпическое прошлое абсолютно и завершено, оно замкнуто как круг и не предполагает вмешательства извне. Разрывая привычную последовательность событийного ряда, Расин, по сути дела, уже выходит за границы мифического времени. Он творит сюжет своей трагедии по произволу, тем самым нарушая как строгий порядок мифологических событий, движение которых неизбежно, подобно движению солнца и луны, так и присущую античной трагедии эпическую отстраненность в повествовании о прошлом, которое невозможно изменить.

Но уже начиная со второй половины XVIII в., когда роман выдвигается в число ведущих жанров, вся литература, по словам М.М. Бахтина, приходит в состояние «жанрового критицизма». «В эпохи господства романа, – пишет он, – почти все остальные жанры в большей или меньшей степени “романизируются”: романируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, “Чайльд Гарольд” и особенно “Дон-Жуан” Байрона), даже лирика (резкий пример – лирика Гейне)»¹⁹.

Действительно, границы между эпосом и драмой начинают по-тихоньку размываться. Одно из ярких тому свидетельств – изменение функции ремарки. Уже в буржуазных драмах Д. Дицро, написанных в середине XVIII в., ремарка из простого сценического указания превращается в средство эмоциональной характеристики образа. В пьесе «Побочный сын» (1757) встречаются ремарки типа: «в сторону, кусая губы и бия себя в грудь», «глухим, прерывающимся от рыдания голосом», «кричит как одержимый», «взволнованно и проникновенно», «плача и отирая рукой слезы» и т.д. и т.п. Конечно, драмы Дицро создавались в эпоху сентиментализма, но показательно, что эмоциональный накал действия драматург передает не только через прямую речь героев, но и с помощью ремарки, подсказывая исполнителю наиболее выгодную мизансцену для передачи того или иного чувства, например: «Сдерживает слезы, отходит и опускается на диван в глубине гостиной в позе человека, удрученного горем»²⁰.

Ученик и последователь Дицро – П.-О. Бомарше в своей первой пьесе «Евгения» (1767), претворяя в жизнь мысль учителя о том, что герои драмы должны быть носителями определенного «общественного положения», добавляет к перечню действующих лиц подробное описание сценических костюмов. Например: «Барон Хартлей, старый джентльмен из Уэльса, должен быть одет в серый костюм и красный жилет с золотыми галунами, серые брюки, серые завернутые чулки, на них черные подвязки, тупоносые башмаки с высокими каблуками и маленькими пряжками, парик а ля бригадир или широкий колпак; шляпа с широкими полями а ля Ригоцци; галстук, завязанный и пропущенный в петлицу его фрака; поверх всей одежды черное бархатное пальто»²¹.

Если учесть, что черное бархатное пальто должно было скрыть от публики большую часть перечисленных здесь принадлежностей одежды, то становится понятно, что драматург «одевает» актера (в премьерной постановке *Comédie Française* эту роль играл знаменитый комик Превиль) не только для публики, сколько ради его правильного сценического самочувствия. Костюм старого джентльмена из Уэльса намекает зрителю на то, что он небогат и старомоден, в то время как молодой человек из числа придворных – граф Кларандон, согласно указаниям Бомарше, «одет по французской моде чрезвычайно богато и элегантно»²². Не будем углубляться в детали.

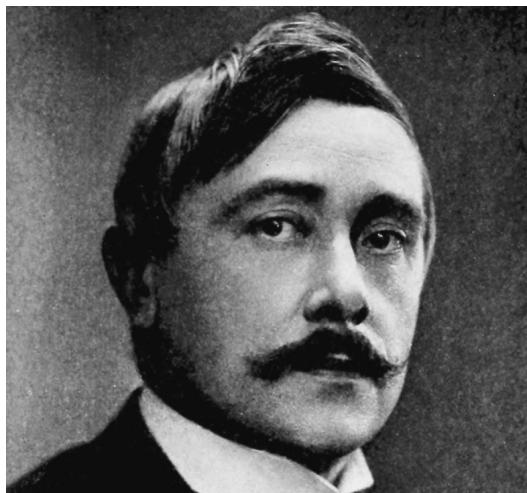
Таким образом, уже драматурги XVIII в. с помощью ремарки дают более подробное, чем раньше, описание сценического образа, и с точки



Превиль
(Жан-Батист Массэ)

зрения его внешней выразительности, и с точки зрения его внутренних переживаний. Создатели новой европейской драмы, как упомянутые М.М. Бахтиным Ибсен и Гауптман, так и Золя, Метерлинк, Стриндберг, Шоу, Чехов, – также активно используют ремарку. И первое, что бросается в глаза, прозаический комментарий невероятно разрастается в размерах, становится полноправной частью художественного текста.

Если в первых реалистических драмах Ибсена («Столпы общества», «Кукольный дом», «Привидения» и др.) ремарки лишь подробно описывают интерьер, в котором разворачивается действие, – расположение мебели, предметов домашнего обихода и дверей, – то в произведениях так называемого символистского периода они фиксируют и время года, и время суток, каждый раз по-своему «освещая» действие того или иного акта. Так, в ремарке к пятому акту «Дикой утки» мы читаем: «Серое, холодное утро. Оконные стекла занесены мокрым снегом». Действие первого акта «Росмерсхольма», напротив, разворачивается в «летний вечер после заката солнца», а последнего – поздним вечером, о чем говорит горящая на столе лампа под абажуром. Ремарка передает движение времени, создает драматургию меняющегося освещения, которое вторит развитию событийного ряда пьесы и переживаниям героев. Например, действие «Женщины с моря» начинается «теплым, ярким солнечным утром», продолжается «светлой летней ночью», затем



М. Метерлинк

«под вечер», «в предобеденное время», и завершается в «постепенно сгущающихся летних сумерках»²³.

Желание творцов новой европейской драмы представить каждый акт пьесы при разном освещении во многом связано не только с новыми техническими возможностями, возникшими с появлением электрического освещения, но и с теми процессами, которые в это время происходят в живописи. «Дело в том, что в разные моменты человек видит по-разному, – пишет Э. Мунк. – Он видит иначе утром, чем вечером. То, как человек видит, зависит и от его состояния духа. Вот почему один и тот же мотив можно увидеть по-разному, это и придает искусству интерес». Слова эти соответствуют стремлению драматургов не просто обозначить место действия, но привнести в него атмосферу «серого холодного утра» или «постепенно сгущающихся летних сумерек», воспользовавшись привилегией, принадлежавшей раньше только романистам²⁴.

Отстаивая мысль о превосходстве эпоса над драмой, в своем «Опыте о театре» (1908) Т. Манн писал: «...Повествующий поэт выражает свой внутренний мир не только через действующих лиц, но и через вещи, а из этого, по меньшей мере, следует, что у рассказчика обязанности более сложные, чем у драматурга, ибо он должен делать и всю эту часть работы, от которой драматурга освобождают актер, режиссер,

художник, машинист сцены и даже композитор»²⁵. Конечно, театр – это искусство синтетическое, и пьеса – лишь канва для сценической реальности. Однако трудно не заметить, что предметный мир, представленный в ремарках новой европейской драмы, красноречиво «говорит».

Описание места действия в пьесе Э. Золя «Тереза Ракен» погружает нас в атмосферу удушливой плесени. Большая спальня в здании пассажа Пом-Неф, являющаяся одновременно гостиной и столовой, представлена автором как «высокая, темная, запущенная, оклеенная потемневшими серыми обоями, скучно обставленная плохой разнокалиберной мебелью, заваленная картонками из-под товаров». Ее единственное окно выходит на глухую стену – «высокую, черную, грубо оштукатуренную, уходящую ввысь и ширящуюся над пассажем», как скажет о ней Золя на страницах одноименного романа²⁶.

Именно здесь героям пьесы – Терезе и Лорану – суждено встретиться, полюбить друг друга, решиться на убийство препятствующего их счастью Камила и расплатиться за содеянное ими преступление. «Я остановился на индивидуумах, которые всецело подвластны своим порывам и голосу крови, лишены способности свободно проявлять свою волю, и каждый поступок которых обусловлен роковой властью их плоти... Убийство, совершающееся ими, – следствие их прелюбодействия...»²⁷, – напишет Золя в предисловии к роману. Однако вся обстановка действия его одноименной драмы наглядно иллюстрирует столь важный для натуралистов тезис о социальной среде, становящейся своеобразным роком для героев.

Подобно Э. Золя, А. Стриндберг, описывая кухню графского дома, где разворачивается действие пьесы «Фрё肯 Жюли» (1888), не пропускает ни одной подробности бытового интерьера, но привносит в него элементы праздничного убранства: «Плита убрана березовыми ветками; по полу разбросан можжевельник. На краю стола – большая японская ваза с сиренью»²⁸. Подобное описание соответствует не только времени действия пьесы – Иванова ночь, но и образу главной героини, о которой в предисловии к пьесе драматург скажет: «Тип трагический, вынужденный разыгрывать спектакль перед природой, вопреки ей, трагический, как романтическое наследство, которое сейчас натурализм проматывает в погоне за счастьем, во имя сильных и полноценных существ»²⁹.

Ремарки в новой драме не только «освещают» место действия, передавая время суток и смену времен года, но и «озвучивают» его.

Бой часов отмеряет движение смерти в «Непрошено́й» М. Метерлинка. Крик ребенка завершает действие в его же «Слепых» и «Непрошеной». Во втором акте «Ткачей» Г. Гауптмана «в воздухе носится грохот станков, ритмический шум набилок, сотрясающий пол и стены, лязганье и щелканье челноков. Ко всему этому примешиваются низкие, беспрерывно однообразные тоны вертящихся мотальных колес, напоминающие собой жужжание больших шмелей»³⁰. А в первой части «Сонаты призраков» А. Стриндберга «слышно, как где-то на пароходе бьют склянки, да органные басы в ближней церкви то и дело нарушают тишину»³¹.

Еще одной возможностью раздвинуть рамки драматического действия, напомнить зрителю о происшедшем ранее становится аналитическая композиция, благодаря которой Г. Ибсен, по словам Т. Манна, «пробуждал уже у первых своих почитателей, смотревших “Призраки” или “Росмерсхольм”, воспоминания об античной трагедии»³². Аналитическая композиция, сближающая драмы Ибсена с произведениями античных драматургов, предполагает наличие в пьесе «предыстории», которая вынесена за пределы драматического действия, но обуславливает весь его дальнейший ход, а значит – и присутствие в нем внесценических героев. Наиболее важной фигурой среди персонажей, скрытых от глаз зрителей, в новой драме, безусловно, становится «отец».

«Отец умер ровно год назад, как раз в этот день...», – с этой фразы Ольги начинается действие «Трех сестер» А.П. Чехова (1900). Прошел год, но живая память об отце – бригадном генерале Прозорове – витает в этом доме. «Отец приучил нас вставать в семь часов», – говорит Ольга. «Отец... угнетал нас воспитанием... Благодаря отцу я и сестры знаем французский, немецкий и английский языки...», – вспоминает Андрей. И даже Вершинин – гость в этом доме – признается: «Ваш отец сохранился у меня в памяти, вот закрою глаза и вижу, как живого». И только Ирина, младшая из трех сестер, не хочет обращаться к прошлому. «У нас, трех сестер, – говорит она Тузенбаху, – жизнь не была еще прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава...».

Отец Норы в «Кукольном доме» Ибсена (1879) – фигура еще более значимая. Ведь именно ему Нора обязана знакомством со своим мужем Хельмером. Правда, муж Норы отзывается о нем уничтожительно. По словам Хельмера, отец Норы (мы так и не узнаем его имя) не был безукоризненным чиновником, и именно от него Нора унаследовала свои



Э. Мунк. Портрет А. Стриндберга. 1896

«легкомысленные принципы». Болезнь отца толкает Нору на подлог, из чего происходят все события пьесы. Отец, по словам Норы, заложил первый камень в фундамент того самого кукольного дома, из которого она бежит в finale этой пьесы («Он звал меня своей куколкой-дочкой, забавлялся мной, как я своими куколками»).

Образ отца (кстати сказать, тоже генерала) необычайно существует и для другой героини Ибсена – Гедды Габлер, вернее Гедды Тесман, которая, тем не менее, фигурирует в пьесе под своей девичьей фамилией. «Название пьесы “Гедда Габлер”. Я хотел этим намекнуть, что героиня, как личность, является больше дочерью своего отца, нежели женой своего мужа»³³, – признается автор.

Страх перед отцом заставляет пойти на самоубийство героиню Стриндберга – фрё肯 Жюли, вступившую в сексуальную связь с лакеем. Образ графа в этой пьесе создается, главным образом, с помощью присутствующих на сцене атрибутов, о чем лакей Жан скажет: «...только увижу на стуле его перчатки – и уже чувствуя свое ничтожество, только услышу звонок наверху – и сразу вздрогиваю, будто пугливый конь, и сейчас вот вижу, как стоят его сапоги – прямо, дерзко, – и у меня аж мурашки по спине!»³⁴.

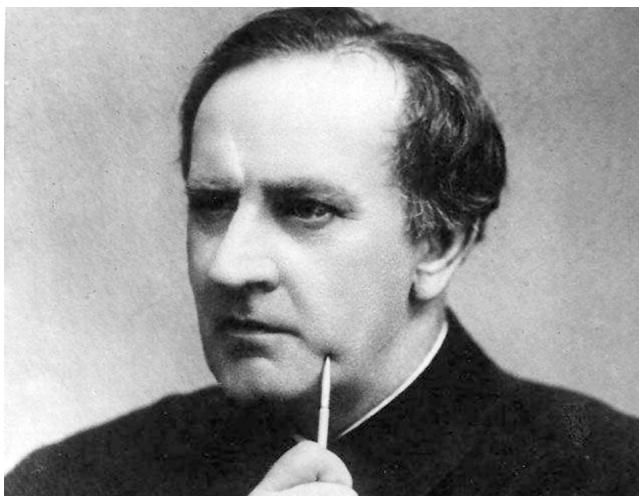
Внесценический персонаж – отец в пьесах Ибсена и Стриндберга – становится своеобразной персонификацией рока. Из-за разгульной жизни отцов погибают от смертельной болезни и доктор Ранк в

«Кукольном доме», и Освальд в «Привидениях», что наводит на мысль о длинной веренице мифологических героев, пострадавших из-за преступлений своих предков: Агамемнон из-за Атрея, Орест из-за Агамемнона, Эдип из-за Лая и т.д. и т.п. Ведь и само ощущение времени в новой драме, как и в античной трагедии, эпично, о чем применительно к А.П. Чехову прекрасно скажет Б.И. Зингерман: «Сквозь финальные события, совершающиеся в данный момент, у нас на глазах, – сквозь настоящее время – проступает у Чехова другое время, обнимающее все прошлое и будущее действующих лиц»³⁵.

По словам исследователя, «Чехов нигде не нарушает главного условия театральной эстетики, по которому сценическое время – это всегда настоящее, то, что происходит сейчас, в данный момент; однако, размытое со стороны прошлого и будущего, настоящее время в его пьесах теряет тот непрекаемый и безусловный характер, который оно имело в старой, классической драме»³⁶. Эпическое расширение действия становится важнейшим открытием новой европейской драмы – от Ибсена, Метерлинка, Стриндберга, Гауптмана до Чехова.

Хотя действие новой европейской драмы обычно замкнуто в пределах одной семьи, а значит – одного дома, в ней всегда присутствует ощущение исторического времени в его незавершенности и переходности. Ведь и сам роман, ей предшествовавший и современный, по словам М. Бахтина, «стал ведущим героем драмы литературного развития нового времени именно потому, что он лучше всего выражает тенденции становления нового мира, ведь это – единственный жанр, рожденный этим новым миром и во всем соприродный ему»³⁷.

Появление в репертуаре европейских театров произведений новых драматургов совпадает по времени с другим существенным для сцены событием – обращением к инсценировкам. Инсценировка приходит в театр в середине XIX в. с появлением нового романа, так что проблема переноса на сцену произведений изначально для сцены не предназначенных решается уже первым поколением европейских режиссеров: А. Антуан инсценирует прозу О. де Бальзака, Э. Золя, братьев Э. и Ж. де Гонкур; П. Фор переносит на сцену первую песнь «Илиады» Гомера (инсценировка Ж. Мэри). Заметим, что сами авторы (среди них было немало в то время живших) не всегда спешат прийти на помощь театру. «Мне легко говорить о “Западне”, драме, в которую гг. Бюснак и Гастино переделали мой роман, так как я разрешил им произвести эту переделку при том условии, что сам я не буду принимать никакого



Б. Качалов – Лицо от автора. «Воскресение». МХАТ. 1930

участия в пьесе»³⁸, – напишет Э. Золя по поводу постановки «Западни» в театре *L'Ambigu*, считая, что при переносе на сцену романа получается произведение менее полное и интенсивное, когда его делает сам автор.

Натуралистическая проза, появившаяся на сцене Свободного театра А. Антуана (1887–1896), открывала дорогу еще более решительным экспериментам в области создания театрального романа. «Роман на сцене должен приобрести особую “романную”, сценическую форму»³⁹, – напишет П.А. Марков в пору работы МХТ над «Воскресением» Л.Н. Толстого. И, словно в подтверждение этой мысли, в 1911 г. в *Théâtre des Arts* Ж. Руше появится инсценировка «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, сделанная Жаком Копо и Жаном Круе, в дальнейшем шедшая на сцене *Théâtre du Vieux-Colombier*. А за год до этого своих «Карамазовых» покажет МХТ, открыв тем самым целый ряд блестательных инсценировок русской классики: «Братья Карамазовы» (1910), «Николай Ставрогин» (1913), «Село Степанчиково» (1917), «Дядюшкин сон» (1929), «Воскресение» (1930), «Мертвые души» (1932), «Анна Каренина» (1937).

Уже в первом крупном эпическом спектакле Московского Художественного театра появляется фигура Чтеца, роль которого, пока еще, очень скромна: стоя за кафедрой, в нише, слева от зрителей, связывать между собой события, происходящие на сцене, и обозначать перенос действия из одного места в другое. В спектакле «Воскресение» 1930 г.

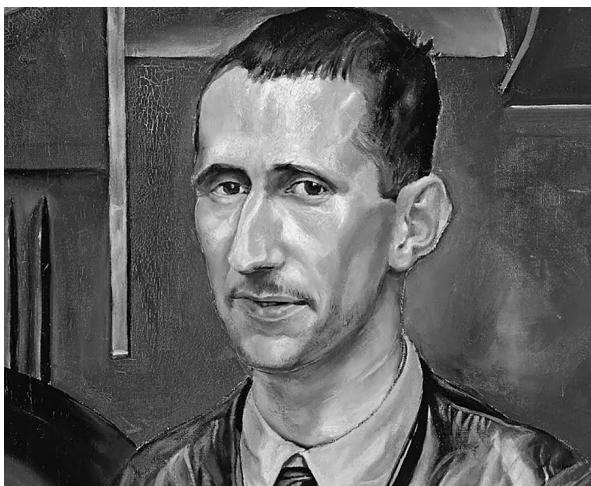
«Лицо от автора» в исполнении В.И. Качалова становилось уже едва ли не главным действующим лицом. «Качалов-чтец не только придавал скульптурную, почти физически ощущимую форму всякому толстовскому образу, будь то картина пасхальной заутрени или черные чуть-чуть косящие, похожие на мокрую смородину глаза Катюши, он почти играл за Катюшу и за Нехлюдова, и в этом неуловимом “почти” заключался главный секрет покоряющей силы его исполнения. Но и этим не ограничивалась роль чтеца. Постепенно он становился главным действующим лицом, настоящим хозяином спектакля»⁴⁰, – писал В.Я. Виленкин.

Благодаря введению в спектакль фигуры чтеца действие театрального романа разворачивалось в двух временных планах: прошлом, в которое погружал зрителей персонаж, выступавший от лица автора, и настоящем, с которого и начиналось действие спектакля. Так, театральное время снова становилось эпически распахнутым, а внесценические персонажи превращались в полноправных участников сценического действия. Рождение брехтовского «эпического театра», как мы видим, было подготовлено всем ходом театрального процесса рубежа XIX – начала XX столетия.

Создавая свою теорию эпического театра, Брехт не считал нужным «вдаваться в рассуждения о том, в силу каких именно причин противоречия между эпическим и драматическим, которые казались непреодолимыми, утратили свою безусловность»⁴¹, но указывал на то, что уже «натуралистическая драматургия позаимствовала у французского романа жизненный материал и эпическую форму»⁴². Ведь «для того, чтобы события общественной жизни стали понятны, необходимо было широко показать зрителю общественную среду во всей ее значительности»⁴³.

Называя свой театр «эпическим», т.е. повествовательным, Брехт считал, что к его созданию подвела сама история с ее политическими катаклизмами⁴⁴ и техническими изобретениями, сделавшими возможным использование документального экрана и других средств, с помощью которых можно ввести в драматическое представление элемент рассказа.

Эпическое начало в пьесах Брехта связано с фигурой рассказчика (Уличный певец в «Трехгрошовой опере», певец – Аркадий Чхеидзе в «Кавказском меловом круге») или с передачей функции рассказа одному из персонажей, а также с использованием повествовательных возможностей зонга. Из знаменитой баллады о Мэкки-Ноже,



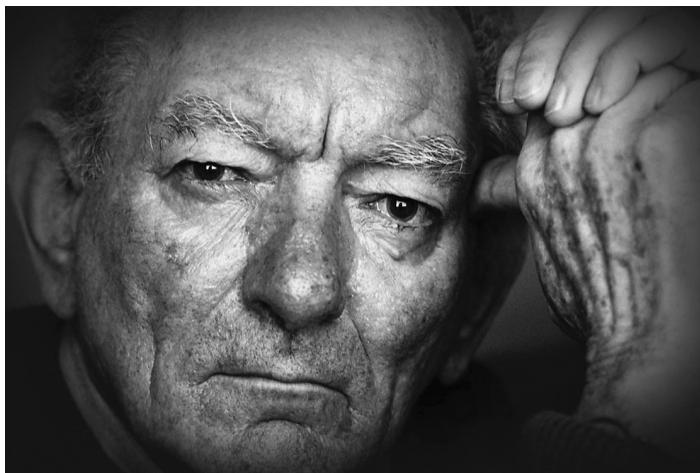
Р. Шлихтер. Портрет Б. Брехта (фрагмент). 1926

открывающей действие «Трехгрошовой оперы» (1928), мы узнаем о печальных судьбах сразу нескольких героев:

*Мейер Шмуль бесследно сгинул,
Мейер Шмуль – богач-старик...
Нож в груди у Дженни Таулер.
Содрогнулся стар и млад...
И на смерть Альфонса Глайта
До сих пор не пролит свет...*

Не говоря уже о семи детях и старом деде, пострадавших от пожара в Сохо, без сомнения, устроенного персонажем, имя которого вынесено в заглавие этой песни⁴⁵.

Брехта в эпическом театре привлекает, прежде всего, возможность выстроить дистанцию между актером и образом, зрителем и персонажем, чтобы ввести в действие так называемое «очуждение». Актер не просто перевоплощается в своего героя, но и становится комментатором совершаемых им действий и поступков. А сама работа актера над ролью, по словам Брехта, проходит через три фазы: «знакомство», «вживание», «очуждение» («когда на образ, которым отныне “являешься”, ты смотришь извне, с позиций общества...»⁴⁶, – поясняет Брехт).



Брайан Фрил

Актеры в театре Брехта не только «вживаются», но и рассказывают зрителю о своих переживаниях. В «Добром человеке из Сычуани» (1941) Шен Де, полюбившая Летчика, поделится с публикой: «Я никогда еще не видела города ранним утром. В эти часы я лежала всегда, накрытая с головой грязным одеялом, оттягивая ужас пробуждения. Сегодня я шла среди мальчишек-газетчиков, мужчин, поливающих водой асфальт, тележек со свежими овощами из деревень. Я прошла длинный путь от квартала Суна до своего дома, но с каждым шагом мне становилось веселей. Я всегда слыхала, что, когда любят, витают в облаках, но ведь самое чудесное, что идешь по земле, по асфальту. Поверьте мне, дома в ранние утренние часы похожи на зажженные костры из щебня, когда небо уже розовое, но еще прозрачное, потому что нет пыли. Поверьте мне, вы много теряете, если не любите и не видите города в час, когда он поднимается со своего ложа, как бодрый старик ремесленник, который вдыхает свежий воздух и берется за инструмент, как это воспевают поэты»⁴⁷. С другой стороны, нельзя не заметить, что рассказ этот превращается в лирическую исповедь.

Открытия Брехта, как известно, существенно повлияли на природу театра середины – второй половины XX столетия. Фигура ведущего – комментатора действия – появится и во французской интеллектуальной драме (хор в «Антигоне» Ж. Ануя, 1942), и в немецкой документальной драме (Глашатай в пьесе П. Вайса «Марат/Сад», 1964). «Закадровый

голос» широко используется в инсценировках классиков европейского романа.

В ХХ в. создаются пьесы, действие которых целиком построено вокруг отсутствующих на сцене персонажей, как, скажем, в «Последних днях» М. Булгакова (1939) или «Большевиках» М. Шатрова (1968), где главный герой, в одном случае, смертельно раненный Пушкин, в другом, – тяжело раненный Ленин, находится вне рамок сценического действия, но определяет его суть и настрой.

Немалую роль внесценические персонажи играют и в монодрамах – еще одном открытии театра ХХ в., скажем, в монодраме Ж. Кокто «Человеческий голос», где невидимый и неслышимый возлюбленный является главным партнером героини, ведущей с ним свой нескончаемый телефонный диалог.

Одним из результатов активного возвращения драмы к эпическому началу становится возникновение особого рода пьес, которые можно назвать драмами-воспоминаниями. Драматург визуализирует перед зрителем события прошлого, создавая между ними и сегодняшним взглядом на них определенную временную дистанцию, иными словами, он начинает свой рассказ там, где действие, по сути дела, уже закончилось.

«Эта пьеса – мои воспоминания. Сентиментальная, неправдоподобная, вся в каком-то неясном свете – драма воспоминаний, – признается Том Уингфилд, герой пьесы Т. Уильямса “Стеклянный зверинец” (1944). – Я – ведущий и в то же время действующее лицо»⁴⁸. Специфический жанр пьесы – воспоминание – заставляет драматурга в предисловии к ней предложить своим будущим сценическим интерпретаторам своеобразную концепцию «пластического» театра, где существенную роль играет экран, на который проецируются изображения и надписи, а также музыка и освещение («сцена видится словно в дымке воспоминаний»). Ведь, как скажет Уильямс в первой ремарке: «Действие пьесы – воспоминание человека. И потому обстановка нереалистична. Память своевольна, как поэзия. Ей нет дела до одних подробностей, зато другие выступают особенно выпукло. Все зависит от того, какой эмоциональный отзвук вызывает событие или предмет, которого коснется память; прошлое хранится в сердце»⁴⁹.

Пространные монологи Тома, открывающие и завершающие действие, играют роль эпического обрамления череды сценических картин из жизни семьи Уингфилдов: его, матери и сестры. И, как всегда,

наиболее значимой внесценической фигурой среди тех, кто оживает вместе с прошлым, становится отец. Отец, по словам Тома, был телефонистом и, влюбившись в расстояние, удрал из города, бросив работу и семью. Огромная фотография отца – молодого человека, одетого в форму времен Первой мировой войны, висит на стене гостиной в доме Уингфилдов как напоминание о безвозвратно ушедшем счастье и о первом предательстве, с которого все и началось.

«Память своевольна, как поэзия» – эти слова имеют самое прямое отношение и к ирландскому драматургу Брайану Фрилу, для которого драма, построенная на воспоминаниях, – один из ведущих жанров творчества. Причем разговорная пьеса обретает под пером писателя яркую драматургическую форму. В «Танцах на праздник урожая» (1990) Фрил использует довольно распространенный драматургический прием: пьеса строится как рассказ о событиях лета 1936 г., который ведется от лица самого младшего из действующих лиц – Майкла, представленного в пьесе сразу в двух ипостасях. Один – современник драматурга, вглядывающийся в события своего детства сквозь призму прожитых десятилетий. Другой – непосредственный участник этих событий, еще не знающий, что ожидает в будущем и его самого, и других героев этой пьесы.

Что же касается пьес «Целитель» (1980) и «Молли Суини» (1994), то драматург, создавая их, пускается в абсолютно новый для него эксперимент. Герои этих пьес (и в той, и в другой пьесе их всего трое) раскрываются перед нами не в действии: через поступки и решения, столкновения и споры, – а через монологи – рассказы о том, что уже произошло. Причем, если в «Целителе» исповеди каждого героя отведен отдельный акт, то в «Молли Суини» голоса действующих лиц, переплетаясь, дополняют друг друга, сливаются в общее течение действия.

Что сообщает театральность этим пьесам, построенным исключительно на монологах, не требующим ни сложных декораций, ни многочисленного реквизита? Театральность, доказанную успешными постановками, в том числе и на сценах отечественного театра⁵⁰. Думается, прежде всего, это их исповедальный характер. Герои пьес Фрила исповедуются зрителю со всей открытостью и мучительной противоречивостью обуревающих их чувств. Ведь публика всегда была доверенным лицом театральных персонажей, и даже самый известный лицемер – шекспировский Ричард III – не скрывал от нее своих коварных мыслей и поступков.

Виртуозное владение словом сочетается в пьесах Фрила с экономичным и точным использованием сугубо театральных выразительных средств. Драматург, которого нередко называют последователем Беккета в современном театре, умело перенял у своего учителя и способность создавать пьесу из монологов (по аналогии с «Последней лентой Крэппа» или «Этими счастливыми днями» Беккета), и умение творить театр из простого перемещения действующих лиц по сценической площадке, изменения мизансцены тела, партитуры звука, света, как это было в экспериментальных пьесах Беккета «Квадрат I» и «Квадрат II», «Приходят и уходят».

Пьесы-воспоминания Б. Фрила с их откровенно эпической основой – рассказ о прошлом, обретающий, тем не менее, лирический характер благодаря исповедальности действующих лиц, – существенно и выгодно отличаются от тех попыток перенесения в театр прозы, где слово, произносимое актером, не втягивает зрителя в полноправное сотворчество, а выполняет функцию исключительно иллюстративную.

Инсценировки классической прозы, в последние годы появившиеся на сценах Москвы и Петербурга, в целом, не предлагают принципиально новых подходов к созданию той самой «романной» сценической формы, о которой писал когда-то П.А. Марков. По-прежнему существенным подспорьем режиссеру остается фигура ведущего, берущего на себя значительную часть авторского текста. Так, Виктор Рыжаков – автор сценической версии романа «Война и мир» Л.Н. Толстого на сцене Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова – называет свой спектакль «путеводителем по роману», а роль экскурсовода, совершающего вместе с публикой экскурсию по некоторым, наиболее важным (с точки зрения создателей спектакля) главам, доверяет народной артистке СССР А.Б. Фрейндлих. Правда, в отличие от легендарного Лица от автора в исполнении В.И. Качалова в спектакле МХАТ, Фрейндлих, по воле режиссера, соединяет авторский текст Толстого с сегодняшними комментариями по его поводу, заимствованными из интернета и школьных сочинений. Таким образом театр, по-видимому, пытается увести публику от устоявшихся стереотипов и предлагает ей взглянуть на прозу великого писателя новыми глазами.

А вот в спектакле «Леди Макбет нашего уезда», поставленном Камой Гинкасом на сцене Театра юного зрителя в Москве, нет ведущего. Описательно-повествовательные фрагменты прозы Н.С. Лескова по-очередно транслируют публике все действующие лица. Как известно,

Б. Брехт в ходе репетиций предлагал актерам произносить текст роли вместе с ремарками, превращая их, таким образом, не только в исполнителей, но и вcommentаторов совершаемых ими действий. Правда, у Брехта это – всего лишь приспособление – способ привить актеру нужное сценическое самочувствие, приспособление, которое уходит на спектакле. У Гинкаса – это способ существования актеров на протяжении всего действия, что приводит их к неизбежной иллюстративности, заставляя реагировать не на сценические события и обстоятельства, а на отдельные фразы авторского текста.

Большинство режиссеров и авторов инсценировок уже не стремятся сегодня охватить содержание инсценируемой прозы с исчерпывающей полнотой, как это было когда-то в спектаклях МХТ. Выбирая локальные сцены и сюжеты, они, условно говоря, отделяют «войну» от «мира», нередко превращая во внесценических героев не только второстепенных персонажей, но и ту, без которой первый бал Наташи Ростовой не мог бы состояться. Правда, юная графиня Ростова в спектакле все же присутствует, но на правах внесценического персонажа. В спектакле «Обломов» по прозе И.А. Гончарова, поставленном на сцене Театра им. Вл. Маяковского Миндаугасом Карбаускисом, нет Штольца – ближайшего друга и решительного оппонента главного героя. Из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, поставленного Константином Богомоловым в «Приюте комедианта» в Петербурге, исчезла Катерина Ивановна – та самая, которая когда-то являлась главной героиней спектакля Ками Гинкаса «К.И. из «Преступления»».

Говоря об инсценировках большой эпической формы, нельзя не вспомнить известные слова Ф. Шиллера о том, что «все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»⁵¹. Реальность театра не знает времени прошедшего, и побеждают те инсценировщики, или точнее – драматурги, которые умело переводят повествование в план драматического действия. До сих пор непревзойденным образцом инсценировки остается «Брат Алеша» В.С. Розова, ставший основой для знаменитого спектакля А.В. Эфроса. Интересным представляется и опыт В. Сигарева по созданию камерной версии романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» под названием «Алексей Каренин». В духе современных постмодернистских игр драматург меняет оптику восприятия главного сюжета. Выводя на первый план не Анну, а ее мужа, Каренина, он домысливает и дописывает скрытое за строками авторской прозы, выстраивает свою

пьесу как вереницу не сцен, а глав, где произносимый персонажами текст чередуется с пространными ремарками.

Наиболее успешным примером современной театрализации эпического материала, на наш взгляд, является спектакль лондонского *Royal National Theatre* «Трилогия братьев Леман». Девятивасовой радиоэпос Стефана Массини режиссер Сэм Мендес превратил в трехчасовое сценическое действие, повествующее о еврейской семье, эмигрировавшей в Америку еще в середине XIX в., и начав со скромной лавки, торгующей хлопком в Алабаме, поднявшейся до создания могучей финансовой империи, обрушившейся в 2008 г. Три актера – Саймон Рассел Бил, Бен Майлз и Адам Годли – три брата Леман, ни на минуту не покидая площадку для игры, ни разу не меняя грима и костюмов, по ходу действия представляют нам все поколения семьи Леман: мужчин и женщин, взрослых и детей. Череда блестящих актерских шаржей, злых карикатур, лирических этюдов, не лишенных иронической окраски, сопровождает их рассказ – семейный эпос, благодаря виртуозному мастерству режиссера и актеров превратившийся в захватывающее сценическое зрелище.

Говоря о своем спектакле, Сэм Мендес замечал, что поэтичность структуры прозаического текста Стефана Массини привела его к мысли активно ввести в спектакль музыку. По словам режиссера, четвертый важнейший исполнитель – это пианистка, на протяжении всего действия сопровождающая его игрой на фортепиано (партитура Ника Пауэлла), в которой звуки старинной еврейской колыбельной «Миндаль и изюм» сменяются твистирующими ритмами второй половины XX в. В результате «эпический шедевр Сэма Мендеса», как назовет его критик газеты *Times*, обретает силу лирической проникновенности, не только восхищая нас поистине виртуозной работой исполнителей, которым доступны все краски эмоциональной палитры человека, но и напоминая нам о том, что эпос, лирика и драма не отделены друг от друга жесткими границами, а внесценические персонажи способны оживать на сцене с помощью магии актерского искусства.

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Академия, 2009. С. 299.

² Там же. С. 299–300.

³ Там же. С. 309.

- ⁴ Эсхил. Трагедии. М.: Искусство, 1978. С. 184.
- ⁵ Там же. С. 222.
- ⁶ Там же. С. 227.
- ⁷ Там же. С. 230–231.
- ⁸ Аристотель. Поэтика.// Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 152. а17–20.
- ⁹ Romilly J. Time in Greek tragedy. Ithaca – N.Y., 1968.
- ¹⁰ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. С. 452.
- ¹¹ Там же. С. 455.
- ¹² Сартр Ж.-П. Пьесы. М.: Искусство, 1967. С. 48, 50.
- ¹³ Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. С. 21.
- ¹⁴ Расин Ж. Трагедии. Новосибирск: Наука, 1977. С. 193.
- ¹⁵ Там же. С. 241.
- ¹⁶ Там же. С. 183.
- ¹⁷ Там же. С. 242.
- ¹⁸ Еврипид. Трагедии: в 2 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 2. С. 570.
- ¹⁹ Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1961 г.). М.: Русские словари, 2012. С. 612.
- ²⁰ Дидро Д. Побочный сын. // Французский театр эпохи просвещения. В 2 т. М.: Искусство, 1957. Т. 1. С. 335.
- ²¹ Бомарше. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1951. С. 63–64.
- ²² Там же. С. 64.
- ²³ Ибсен Г. Собр. соч. в 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 9–98.
- ²⁴ Так роман Ф.М. Достоевского «Идиот» начинается словами: «В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу».
- ²⁵ Манн Т. Собр. соч. в 9 т. М.: Художественная литература, 1960. Т. 9. С. 387.
- ²⁶ Золя Э. Собр. соч. в 26 т. М.: Художественная литература, 1960. Т. 1. С. 395–396.
- ²⁷ Золя Э. Там же. С. 382.
- ²⁸ Стриндберг А. Избранные произведения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 490.
- ²⁹ Там же. С. 484.

- ³⁰ Гауптман Г. Пьесы: в 2 т. М.: Искусство, 1959. Т. 1. С. 238.
- ³¹ Стриндберг А. Указ. соч. Т. 2. С.395.
- ³² Манн Т. Указ. соч. Т. 9. С. 407.
- ³³ Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков». /Под редакцией А.А. Гвоздева. М.–Л.: Искусство, 1939. С. 158.
- ³⁴ Стриндберг А. Указ. соч. Т. 1. С. 502.
- ³⁵ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. С. 26.
- ³⁶ Там же. С. 40.
- ³⁷ Бахтин М.М. Эпос и роман. // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 450.
- ³⁸ Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. С. 73.
- ³⁹ Московский Художественный театр. Сто лет. М.: МХТ, 1998. Т. 1. С. 124.
- ⁴⁰ Там же. С. 125.
- ⁴¹ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 66.
- ⁴² Там же. С. 56.
- ⁴³ Там же. С. 67.
- ⁴⁴ Ведь еще Гегель писал о том, что эпос изображает «событие, которое затрагивает все стороны народной действительности и включает их в себя».
- ⁴⁵ Брехт Б. Указ. соч. Т. 1. С. 167–168.
- ⁴⁶ Там же. Т. 5/2. С. 139.
- ⁴⁷ Там же. Т. 3. С. 168–169.
- ⁴⁸ Уильямс Т. «Стеклянный зверинец» и еще девять пьес. М.: Искусство, 1967. С. 75.
- ⁴⁹ Там же. С. 73.
- ⁵⁰ Пьеса «Молли Суини» была поставлена Львом Додиным на сцене Малого драматического театра в 2000 г. Постановка «Целителя верой» осуществлена Григорием Дитятковским в театре «Приют комедианта» в 2012 г.
- ⁵¹ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 т. М.: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 58.