



ПРОБЛЕМА ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ

Т.М. Низамутдинов

*преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы СамГУ им. Шарафа Рашидова
Самарканд, Узбекистан
nizamutdinov94@list.ru*

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14565336>

***Аннотация.** Статья посвящена проблеме хронотопа в русской драматургии. В связи развитием драматургии в целом менялась и специфика театрального, а именно пространства и времени. В целом же структура театрального пространства делится на две части: сцену и зрительный зал, которые имеют между собой противоречивые отношения. В статье идут отсылки на труды Зингермана, М. Бахтина.*

***Ключевые слова:** хронотоп, «новая драма», мир сцены, театральность, зрительный зал.*

Проблема пространства и времени на протяжении всех времен относилась к разряду философских, в которой осмысливались размышления общей картины мира. Драматическое время и пространство главным образом направлены на театральную постановку и тем самым имеют особую организацию. Время, которое задано в драматическом произведении должно соответствовать времени сценическому. Монологи и диалоги, изображаемые в аспекте сценического времени и времени восприятия, практически совпадают, поэтому драматическим произведениям удается показать его с полной достоверностью. События, которые воспроизводит драматург на сцене не растягиваются и не сживаются во временном отношении, а также в речи персонажа отсутствуют какие-либо временные интервалы. Еще одной особенностью хронотопа в драме является, то, что события, происходящие на сцене, воспринимаются зрителем как совершающиеся на данный момент, хотя могут быть отнесены к прошлому или будущему. Драматический персонаж занимает важное место в драматической иерархии, так как непосредственно связан с сюжетом, ситуациями, пространством и временем, то есть является связующим звеном между ними. В ремарках задано сценическое время и пространство. Все остальное – в разговорах героев, их воспоминаниях, мыслях, фантазиях.

С возникновением в XX веке «новой драмы» представители этого течения перестали нагромождать сценическое пространство лишними декорациями дабы дать свободу воображения зрителя, на что отрицательно отреагировал М. Бахтин: «Наша сцена – пустой ящик без топографии и акцентов, нейтральный ящик; в нем могут жить только образы второго и третьего плана, жить мелкой, жидкой, далекой от всяких пределов жизнью, на этой сцене можно только



суетиться, но несущественно двигаться. Ее пустоту и безакцентность приходится загромождать натуралистическими декорациями, реквизитами и аксессуарами» [1, с. 241]. Одна из главных функций предметного мира сцены заключается в том, чтобы заставить поверить в представленное на сцене. «Новая драма» преследовала цель уловить атмосферу мира, который находится в постоянном движении. Важно было показать не саму вещь зрителю на сцене, а представить ее героями представления, поэтому немаловажным явлением была иллюзия, которая определялась не только тем, что мы видим перед собой, но и тем, что остается невидимым. Известный театровед и литературный критик XX века Б. Зингерман, упоминая А.П. Чехова, по этому поводу пишет следующее: «Пьесы Чехова можно ставить в подробных декорациях, а можно – в скупом, условном оформлении, лишь бы была передана атмосфера этого замкнуто-распахнутого сценического пространства, полная лирики и драматизма» [3, с. 97].

Когда в драме весь смысл передается не словом, а жестом или выражением лица, зарождается неподвижный статуарный театр. Благодаря которому героя мы видим не только на пространстве сцены, но и за ее пределами. «Новая драма» тем самым пытается увидеть то, что находится за гранью жизни как таковой. При этом, то что попадает на пространство сцены может восприниматься как отражение мира сущностного. Тогда «персонажи утрачивают личностные черты и достигают абсолютной объективности» [4, с. 25], как в спектаклях Антонена Арто. А о присутствии невидимого в этом сценическом пространстве говорят свет, звук, музыка, цвет, столь важные для условного театра.

Специфика пространства сцены задает тип и меру театральной условности. Затрагивая реалистический театр, А.С. Пушкин утверждал, что ложным считается дело отождествлять театр и саму жизнь. В набросках предисловия к «Борису Годунову» он писал: «И классики и романтики основывали свои правила на *правдоподобии*, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения. Не говоря уже о времени и проч., какое, к черту, может быть правдоподобие 1) в зале, разделенном на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках; 2) *язык*. Например, у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: “Увы! я слышу сладкие звуки эллинской речи” и проч. Вспомните древних: их трагические маски, их двойные роли, – все это не есть ли условное неправдоподобие? 3) время, место и прочее. Истинные гении трагедии никогда



не заботились о правдоподобию». Стоит разъяснить, что «условное неправдоподобие» касательно сцены отделено у Пушкина от вопроса, связанного со сценической правдой, которая заметна в реальности изображения действующих лиц и правдоподобности речевых характеристик: «Правдоподобие положений и правдивость диалога – вот истинное правило трагедии». Примером для образца русский писатель считал Шекспира: «Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру». Таким образом, А.С. Пушкин обратился к вопросу о сценическом пространстве (зале) отводя его к «условному неправдоподобию».

Структура театрального пространства делится на две части: сцену и зрительный зал, которые имеют между собой противоречивые отношения. Во-первых, это противопоставление: экзистенция – нон-экзистенция. Наличие условной реальности в этих понятиях находятся на разных уровнях. Если посмотреть со стороны зрителя, то момент подъема занавеса и начала пьесы знаменует отсутствие существования зрительного зала. С этого момента подлинно-реальной становится поле сценического действия. В настоящее время это явление подчеркивается погружением зрительного зала в темноту в момент появления света на сцене. С точки зрения сцены по отношению к зрительному залу также отсутствует. Однако, театральная сцена требует себе присутствия «как бы» зрителя для восприятия определенной реакции (молчания, одобрения или осуждения), учитывая это свойство драматургии ей будет свойственна вариативность, либо импровизация. Поэтому «канонический текст» так далек от спектакля и роднит его с фольклором. В итоге в руках появляются инварианты.

Отношения между зрителем и действующим лицом также противопоставляются. Участник действия может не знать того, что составляло содержание предшествующей сцены, но публика это знает. В реалистическом модусе главную роль играет место, в модернистском – время, в постмодернистском – единое пространство-время. [2, с. 43]. При современном рассмотрении наблюдается контаминация этих наиболее значимых факторов, меняются их акценты, что является подтверждением о сложной экспериментальной парадигме, которая сложилась в современной драматургии.

Важным знаком зрелища на сцене является убедить зрителя, что те законы, существующие в действительности, могут стать предметом игрового изучения



в пространстве, то есть подвергнуться деформации или отмене. К примеру, время на сцене, как правило обычно идет быстрее (в редких случаях, например, у Метерлинка, – медленнее), чем в реальности. Хотя драматургия знает случаи приравнивания времени сценического и реального (например, в театре классицизма). На наш взгляд подчинение времени законам сцены является определенной типологией театральности.

Таким образом, новое понимание личности и противоречия, возникшие в ней привели к серьезным изменениям драмы, нашедшим свое отражение в восстановлении временного содержания ее пространственных образов, позволяющего не только представить человека в рамках среды и определенного бытового уклада, но и выразить его сущностное видимо не детерминированное содержание.

Литература

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* / Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
2. Гончарова-Грабовская С.Я. *Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века): Уч.-метод. пособие: Для студентов специальности Русская филология.* – Мн.: БГУ, 2003. – 70 с.
3. Зингерман Б. *Театр Чехова и его мировое значение.* – М.: Наука, 1988. – 521 с.
4. Стриндберг А. *Жестокий театр: пьесы* / А. Стриндберг; пер. с швед.; [составление, вступ. ст. комментарии В.М. Максимова]. – М.: Совпадение, 2005. – 327 с.