

Драматургический текст и дискурс

Функции драматургического текста

Драматургический язык - это особый язык. На первый взгляд он мало чем отличается от обычной, бытовой речи, тем не менее, это не так. Этот язык, в отличие от бытовой речи, существует по своим законам, в связи с тем, что у него другие функции. Его основная функция не коммуникация, а **сообщение**, которое должно быть донесено до зрителя.

В отличие от литературы драматическое слово не есть непосредственное выражение чувств и мыслей, оно как бы мост, между сценическим персонажем и воспринимающим его зрителем.

Слова персонажей на сцене это особые слова, не столь «эстетические», сколь «практические», направленные к определенной цели, определяемой действием спектакля. При сценическом воплощении словесный текст полностью исчезает как литературное явление, превращаясь из языковой структуры в **структуру сценическую**.

Это **отличие жизненного материала от его изображения в театральном произведении** особенно подчеркивается в **санскритской драме**. Сочетание в санскритской драматургии принципов правдоподобия (локадхарма) и театральной условности (натьядхарма) привело к использованию нескольких языков в рамках одного представления. Так **«Натьяшаstra»** регламентирует использование каждого диалекта: на **санскрите** говорят цари, брахманы; на **пракрите** - среднее сословие; на **магадхи** - лица низкого происхождения.



«Натьяшаstra» - древнеиндийский текст на санскрите, один из крупнейших и древнейших трактатов по театральному искусству и теории драмы и музыки, наряду с «Поэтикой» Аристотеля.

Кроме этого в санскритской драме **прозой** передавались реплики, связанные с развитием сюжета, стихотворными формами передавались тончайшие душевные нюансы (ср. с испанской комедией Золотого века)

Западная драма знала только один пример подобного использования диалектов. В **комедии дель арте** каждый персонаж говорил на диалекте своего города: **Панталоне** - на венецианском диалекте; **Доктор** - на болонском; **Капитан** - на неополитанском; **Слуги** - на бергамском; **влюбленные** - на тосканском.



Прямая речь персонажей, плюс ремарка - единственный источник смысла в драматургии.

В театре же, он лишь компонент означающей системы, в которую входят мизансцена, свет, музыка, сценография и т. д.

Таким образом, при **сценическом воплощении** происходит **смещение смысловой нагрузки с текста на другие выразительные средства**. Это смещение и есть суть деятельности режиссера, ее краеугольный камень.



Драматическое слово - это текст, произносимый персонажами, а **драматургический текст** - это все литературное поле пьесы (текст персонажей и авторские ремарки).

Московский театр драмы и комедии на Таганке.
Главный режиссер театра
Юрий Любимов во время репетиции

Язык персонажей



«Достоинство речи,
- как сказал
Аристотель - быть
ясной и не быть
низкой».

Всякий сценический диалог приподнят над уровнем обыденного разговорного языка. Лучше всего об этом написал А.С. Пушкин. «У Расина (например) Нерон не скажет просто: «Я прячусь в этой комнате» - но:

«Сокрытый близ сих мест, я вас узрю, госпожа!».

*«- А это чепуха зачем?
- Это способ сделать понятным
дальнейшее действие.
Дело в том, что мы связаны
языком, который
своей неясностью маскирует
недостатки стиля».*

Том Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».





Агамемнон будит своего наперсника, говорит ему с напыщенностью:

- Да, это Агамемнон, это твой царь тебя будит!

Приди, узнай голос, поражающий твой слух!

Мы к этому привыкли, нам кажется, что так и должно быть. Но надобно признаться, что если герои выражаются в трагедиях Шекспира, как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выразить простые понятия, как простые люди», - писал А.С.Пушкин.

Речь многих персонажей во многом вычурна и многословна, если руководствоваться принципом жизненной правды. Почему? Попытаемся ответить на вопрос.

Во-первых, в жизни мы меньше говорим и реже проявляем свои чувства в слове, чем на сцене. Мы скупы в словах, в жестах, т.к. у нас больше времени и нас никто (в принципе) не торопит, чего не скажешь о сценическом персонаже, которому нужно прожить определенное время (от нескольких дней до нескольких лет(!) за 3 - 4 часа). Поэтому происходит как бы некое «прессование» жизни реальной в жизнь сценическую. Отсюда и формы драматического изображения существенно и неминуемо расходятся с формами самой жизни.

Во-вторых, на сцене часто используется форма чисто коммуникативно - информационного сообщения о том, что происходит за сценой и многое другое, о чем вроде бы должно быть ясно персонажу, но зрителю это необходимо пояснить.

В третьих, словесное действие в театре продиктовано спецификой самого театра, его размера, дистанцией до зрителя и пр.

В жизни средняя дистанция при общении - от 1 метра до 2,5 максимум. В театре 10 - 15 м и более, отсюда совершенно другой посыл звука, его сила, внешняя выразительность. Точность посылы звука при этом нарушается; персонаж обращается к партнеру, например, стоящему от него на расстоянии 1,5 метра, и кричит так, как будто он стоит на расстоянии 10 м. Это необходимо для того, чтобы его слышали все зрители до самого последнего ряда. Таким образом, сценическая речь абсолютно противоестественна.

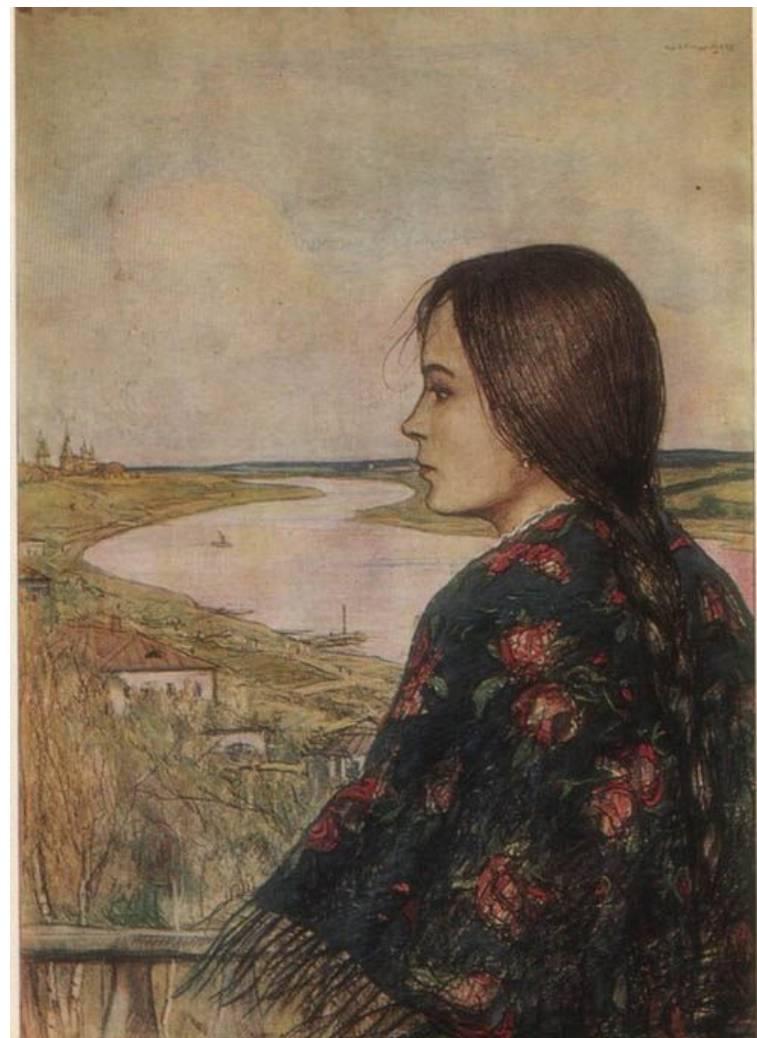


Наконец, наш язык слишком беден для обозначения иногда очень существенных оттенков психологии, чего не скажешь о театральных персонажах. Например, Екатерина в «Грозе» Островского говорит Варваре:

...А знаешь, в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангела в этом столбе летают и поют...

Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от нее не уйду. Думать стану - мыслей никак не соберу, молиться - не отмолюсь никак. Языком лепечу слова, а на уме совсем не то: точно лукавый в уши шепчет, да все про такие дела нехорошие. И то мне представляется, что мне самой себя совестно сделается. Что со мной? Перед бедой перед какой-нибудь это! Ночью, Варя, не спится мне, все мерещится шепот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует. Уж не снятся мне, Варя, как прежде райские деревья да горы, а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо, и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду...

(действие первое, явление седьмое)



Таким образом, мы видим, что текст пьесы выполняет одновременно несколько разных функций. Драматическое слово подлежит рассмотрению как:

мысль;

чувство;

как образ;

звукосочетание;

ритм;

как действие в ряду других действий;

Драматургический текст

Приемы построения речи персонажей: диалог, монолог, полиалог, реплика

Диалог

Диалог - обычно обмен репликами между персонажами, является наиболее распространенной формой драматургического письма или построения речи персонажей. С одной стороны, он служит для коммуникации, с другой, выражает конфликт (словесное действие). Его словесный ряд состоит из:

- **темы - носителя образов, мыслей, стимулов поведения и т.д.;**
- **конструкции;**
- **экспрессии (эмоции);**

Диалог наиболее драматическая форма выражения. Но в классических пьесах, например, диалог представляет собой скорее последовательность монологов, чем обмен репликами. Поэтому иногда трудно провести границу между диалогом и монологом. Но в том и в другом случае диалог непосредственно связан с действием и является его главным выразителем.

Связь между диалогом и действием:

В **классицистской драматургии** диалог символизировал начало действия, он его причина и следствие.

В **натурализме** - диалог лишь видимая и вторичная причина действия, само же действие движется благодаря изменениям ситуации; диалог является «проявителем», барометром действия.

В **театре абсурда/парадокса** диалог - примета, знак, часто алогичный и противопоставленный действию.



Диалог, во многом приближающийся по своему характеру к разговорному языку реальной жизни, можно назвать натуралистическим. В основе же языка в театре (речи персонажей) лежит принцип **приподнятости над реальной жизнью**.

Не всякий диалог драматичен (например «бытовое общение»). **Драматический диалог** - это речь/речи, раскрывающие драматизм поведения, эмоций или ситуации.

В диалог вплетаются паузы - моменты безмолвного действия.

Паузы в диалоге выступают как:

- признак перемены темы;
- признак затруднительного положения;
- затрудненность речи (смущение);
- признак размышления, раздумий;
- признак протекания скрытой эмоции;
- признак сдерживания скрытой эмоции;



Существуют сцены **открытого** и **косвенного** диалога.

К первым (**когда текст и действие совпадают**) относятся шекспировские пьесы и подобные им.

Ко вторым - **психологическая драма** Ибсена, Гауптмана, Чехова и т.д. Но кроме этого есть в рамках диалога и некоторые другие виды общения, например, прием тейхоскопии.

Тейхоскопия («взгляд сквозь стену») является приемом, снимающим необходимость в показе некоторых сцен, например:

- **изображает то, что происходит за сценой;**
- **общение между видимым и невидимым персонажем (например, телефонный разговор);**
- **общение между человеком и богом, призраком и т.д.;**
- **между одушевленными и неодушевленными предметами.**

Механизм диалога:

- смена темы - когда одна тема вызывает другую (часто ассоциативно);
- подхват темы - тема, начатая одним лицом, раскрывается другим;
- перебой темы - тема смещается другими темами, но остается единой в течение всего диалога;
- разрыв темы - тема прерывается в какой-то момент и завершается в конце диалога;
- возвращение темы - когда перебиваемая тема всплывает в другом месте (иногда неоднократно) и завершается;
- срыв темы - тема прерывается без завершения;



Вопросно-ответная и подхватная — наиболее частые формы диалога.

Монолог

МОНОЛОГ (от греческого monos - единственный, единый и logos - слово) - «единоречие» (soliloque, Selbstgesprach), в драматургии - речь, одного действующего лица в условиях сценической изолированности, произносимая независимо от реплик других действующих лиц и определяющая известный момент в развитии действия.

Задача монолога - информация публики о тех обстоятельствах действия, которые не получают своего сценического изображения, о привходящих моментах, влияющих на развитие сценических событий, и о переживаниях действующих лиц, концентрирующих действие в личном плане.



Лоуренс Оливье в роли Гамлета



*Аристотель.
Голова статуи работы
Лисиппа*

Монолог как отрывок эпического или лирического характера, прерывающий на некоторое время действие и переключающий зрителя на размышление, появляется уже в античной драме. Аристотель в своей «Поэтике» называл монолог одной из важных составляющих драмы, но отводил ему последнее место среди её элементов.

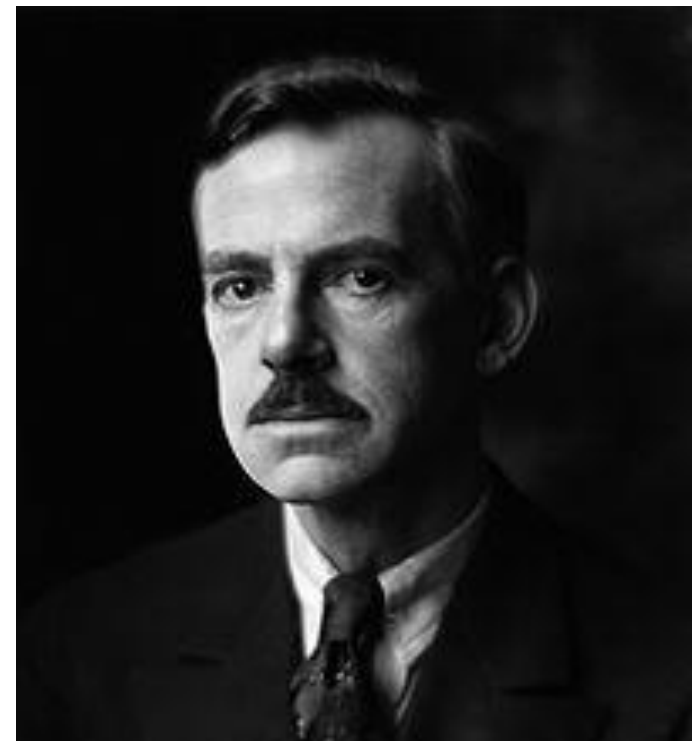
Новое значение монолог получил при смене «драмы положений» на драму нового типа - «драму характеров».

Его новый этап развития пришёлся на конец XVI - начало XVII в.в.

Главным содержанием драмы стало душевное движение персонажей, раскрыть которое и был призван монолог. Так сомнения главного героя, стоящего перед непростым выбором, отразил Шекспир в одном из самых знаменитых монологов мировой драматургии «Быть или не быть...»

Монологом продолжала пользоваться и романтическая драма в 18 и 19 вв. Но большинство драматургов 19 в. пытались придать своим пьесам максимальное жизнеподобие и потому отказались от использования монолога.

В 20 в. некоторые драматурги пробовали возродить этот прием, среди них прежде всего Ю. О'Нил в пьесе «Странная интерлюдия». В 20 в. монологом стали называть и драматическое представление с единственным актером, играющим одного или нескольких персонажей.



Юджин О'Нил

Упадок монолога в драме 19 в. совпал с его расцветом в лирической поэзии, где он получил название «драматический монолог».

Впервые широко пользоваться этой формой начал Р. Браунинг в стихотворениях, написанных от лица вымышленных или исторических персонажей.

В 20 в. к драматическому монологу обращались такие поэты, как Э. А. Робинсон, Р. Фрост, Э. Паунд и Т. С. Элиот.

Монолог может различаться:

- по драматургической функции

- по литературной форме.



По драматургической функции:

- технический монолог, рассказ героя о событиях, уже произошедших либо происходящих в настоящее время;
- лирический монолог, повествование героя, раскрывающее его сильные душевные переживания;
- монолог-размышление, или монолог-принятие решения.

По литературной форме:

- монолог, передающий эмоциональное состояние героя;
- диалектика рассуждения, монолог, представленный как логически выстроенная последовательность смысловых и ритмических оппозиций;
- поток сознания, повествование, представляющее свободное течение мысли героя, не требующее очевидной логики и не заботящееся о литературном построении речи;
- авторское слово, непосредственное обращение автора к публике, как правило, через какого-либо из персонажей;
- диалог героя с божеством, либо обращение к другому персонажу пьесы, который или не слышит его, или не отвечает — т. н. диалог парадоксальный
- монолог-обращение к отсутствующему персонажу
- репетиция предстоящего диалога
- конфликтный диалог персонажа с самим собой, своим alter ego.

Монолог, по определению Волькенштейна, это - «замаскированный диалог».

Реплика

Реплика - это факт ответа на предшествующий дискурс или немедленное парирование аргумента. В узком смысле, реплика - текст персонажа в ходе диалога в ответ на вопрос. Она имеет смысл только в сцеплении с предшествующей и последующей репликой. Минимальное единство смысла образуется парами:

реплика / контрреплика

слово / контрслово

действие / реакция

Часто зритель не следит за нитью слитного текста, он интерпретирует реплику в контексте высказываний.

Структурирование совокупности реплик дает нам построение ритмов пьесы. Набор реплик не помещается лишь на уровне текста: он имеет место и на уровне интонаций, ритма мизансцены, действий, стиля игры. По Брехту, расстановка реплик осуществляется по принципу тенниса: схватывание на лету.

Реплики бывают:

узнавания;

нападения;

взывания помощи;

искания выхода;

разведки;

a parte (в сторону);

Функции и назначение ремарок / Виды ремарок

Ремарка - описание действия. Можно также ее назвать прямым вмешательством автора, комментированием действия и донесением дополнительного смысла, что в целом приводит к разрушению иллюзии повествования.

В театральной практике сложилось двойное отношение к ремарке. Первое характеризуется полным исполнением указаний автора. Второе - пренебрежение и необязательное исполнение ремарок. Вопрос, по существу, заключается в том, насколько ремарка «обязательна» к исполнению. Совершенно справедливы упреки к драматургам за их неполное представление о сценических выразительных средствах. К этому же примыкает и проблема трактовки, вносящая дополнительные коррективы в драматургию.

В эволюции театральной ремарки отразилась эволюция театра и сценических форм. Здесь мы видим результат взаимодействия драматург - театр. Ремарка - компонент, привнесенный историей развития драмы. В Древней Греции их нет, у Шекспира - минимум, чем дальше, тем ремарки появляются чаще и становятся все более обширными.

Система ремарок:

- 1) Ремарки характеристики («в поддевке», «в сапогах»);
- 2) Жестовые - движения тела в ограниченном пространстве.
 - а) бытовая функция («повязывая салфетку»);
 - б) характеризующая функция.
 - в) экспрессивная и драматическая функции («вырывая руку»).
- 3) Жестово - эмоциональные («плачет», «смеется»).
- 4) Речево - интонационные («радостно», «раздражаясь»).
- 5) Жестово - интонационные («перебивая», «поддевая»).
- 6) Мизансценические.
- 7) Паузные.
- 8) Уход / вход персонажа.
- 9) Адресат реплики («слуге»).
- 10) Эмоциональной природы («в негодовании»).
- 11) Совершения действия («упирается руками», «захлопывает дверь, читает письмо»).

- 12) Физического состояния («запыхавшись»).**
- 13) Места действия.**
- 14) Времени действия.**
- 15) Сюжетные.**
- 16) Сценографические (обстановочные).**
- 17) Служебные ремарки (указание на различные сценические приемы).**
- 18) Литературно - повествовательные («города не видно, но лишь в хорошую погоду»).**
- 19) Паузные (одни относятся к игре актеров, другие к режиссуре):**
- 20) люфт-пауза в речи (выражается троеточием);**
- 21) остановка в речеведении (как признак затруднения);**
- 22) как остановка в действии («пуза»);
смысловая пауза;**
- 23) как бессловесное действие;**
- 24) как режиссерский прием;**
- 25) паузы тейхоскопии.**

Текст в тексте

«Текст в тексте» - это **случай вторжения чужого текста в дискурс пьесы или ее текстовую ткань**. Это происходит тогда, когда обломок текста, вырванный из своих естественных смысловых связей, механически вносится в другое смысловое пространство. Он может быть в форме устной или письменной речи.

Например, в «Вишневом саде» А.П. Чехова Гаев постоянно употребляет бильярдный жаргон типа: «дуплет в угол... круазе в середину», или «дуплетом желтого в середину».



К.С.Станиславский в роли Гаева

АНТОН
ЧЕХОВ

Чайка



В «Чайке» Нина дарит медальон Тригорину (в третьем действии), на котором вырезаны страница и номер строк из рассказа Тригорина «Дни и ночи»: стр. 121, строки 11 и 12. Самое оригинальное, что Тригорин абсолютно не помнит, что же в этих строках описывается.

Далее, по действию, он находит этот рассказ и читает: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее».

Это явный пример использования текста вне его смыслового пространства.

В начале пьесы (в действии первом) Треплев представляет свою «новую» пьесу. Но она ограничивается в нашем восприятии лишь монологом в исполнении Нины Заречной: *«Люди, львы, орлы и куропатки...»*, далее Треплев обрывает представление.

Таким образом, этот кусок является типичным «тестом в тексте».



А. П. Чехов читает «Чайку»

Вот еще один пример из этой пьесы (действие четвертое):

Треплев (*собирается писать; пробегает то, что уже написано*). Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (*Читает.*) «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно. (*Зачеркивает*).

Другим примером «текста в тексте» являются те случаи, когда персонаж передает, точно копируя, слова другого персонажа. Эта форма употребления приема «текст в тексте» наиболее распространенная. Например, в пьесе **«Лес»** А.Н. Островского Петр рассказывает Аксюше (действие второе, явление первое):

- На пароходе как раз тятенькин знакомый; я, знаешь, от него не прячусь, хожу смело, он все поглядывает. Вот вижу, подходит. *«Вы, говорит, откуда едете?»* - *«Из Мышкина»*, - говорю. А я там сроду не бывал. *«Что-то, говорит, лицо ваше знакомо»*, - *«Мудреного нет»*, - говорю; а сам знаешь мимо. Подходит он ко мне в другой раз... взяло меня за сердце. *«Мне самому, говорю, лицо ваше знакомо. Не сидели ли мы с вами вместе в остроге в Казани?»*...



**Прием «текст в тексте»
выполняет ряд функций,
например:**

- играть роль смыслового катализатора;
- менять характер основного смысла;
- остаться незамеченным;
- носить игровой характер;
 - иронический;
 - быть пародией;

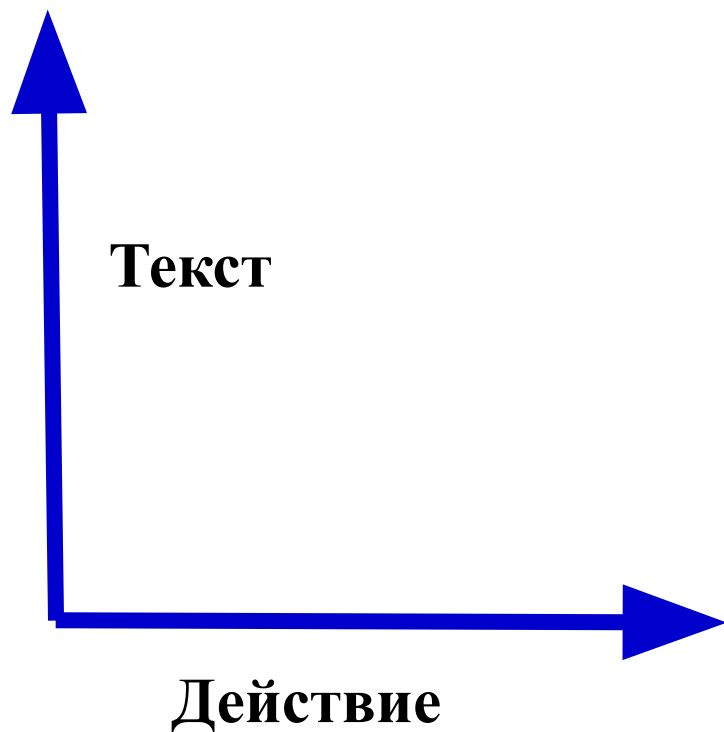
Подтекст

Подтекст - это комментарий необходимый для правильного восприятия пьесы. **Это то, что не сказано в пьесе, но проистекает из того, как текст интерпретируется актерами.**

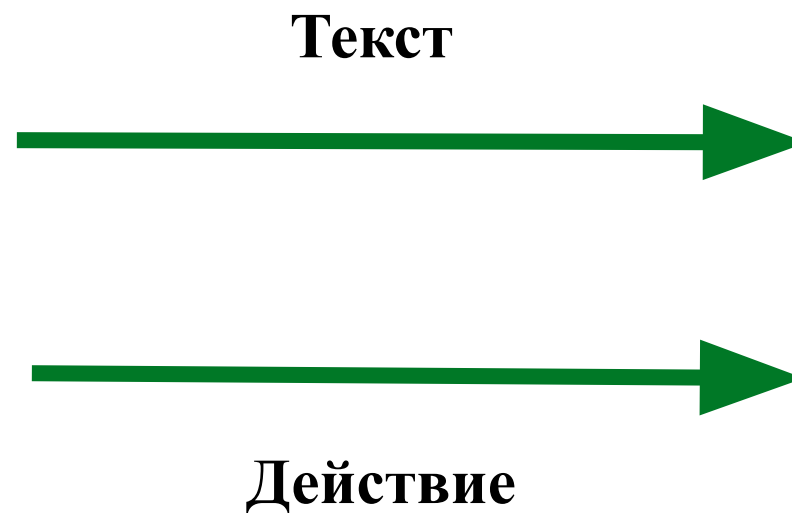
Понятие «подтекст» введено К. С. Станиславским, для которого оно - психологический инструмент, информирующий зрителя о внутреннем состоянии персонажа. Подтекст устанавливает дистанцию и показывает разницу между тем, что сказано в тексте и тем, что показывается на сцене. Естественно, подтекст не дает исчерпывающего прочтения, его можно сблизить с понятием «дискурс постановки».

Подтекст зависит от сценических ситуаций, от характеристики персонажей, и, в основном, от интерпретации режиссера. Поэтому театр способен, точно придерживаясь текста, дать ему совершенно неожиданное толкование.

Так у многих драматургов театра Символизма, в драматургии театра абсурда и парадокса, слово, как средство рационального познания, утрачивает свое конкретное содержание и преобразуется в звуковое, фонетическое звучание. Это приводит к стремлению усилить роль подтекста в постановке. Подтекст возникает тогда, когда действие и текст не совпадают. Очень часто мы наблюдаем примеры, когда персонаж явно говорит не то, что он переживает и чувствует. Особенно это заметно в драматургии А.П. Чехова.



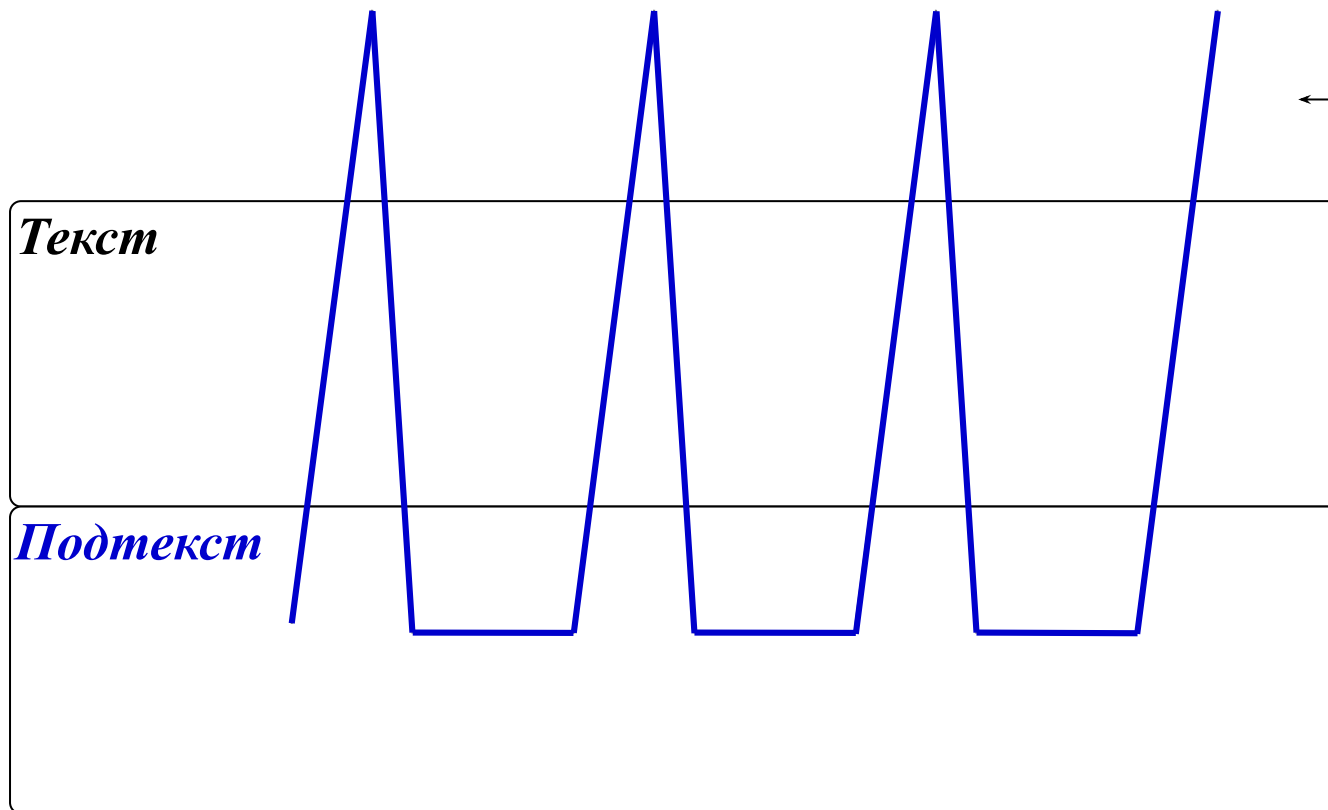
А



Б

Чаще всего о подтексте мы догадываемся по поведению персонажа, по его отдельным репликам, действию, но существуют моменты, когда в действии наступают **зоны**, где подтекст, как бы прорывается наружу.

Эти моменты особенно характеризуют творческий метод К.С. Станиславского и драматургию А.П. Чехова.



Зоны выражения подтекста: паузы, зоны молчания, взгляды, музыка, свист, мизансцена, движение и жесты и т.д.

Не следует путать подтекст с понятием **«второй план»** - это понятие режиссуры и актерского мастерства, выражающее определенный принцип актерского исполнения. Неслучайно оно и было придумано режиссером (В.И. Немировичем-Данченко) и актером (К.С. Станиславским). М.О. Кнебель указывала, что **«второй план»** - это внутренний, духовный «багаж» человека-героя, с которым он приходит в пьесу».

Так же не стоит соотносить подтекст и с **«внутренним монологом»**, который помогает актеру существовать в моментах немой игры или бессловесного действия.

Говорить о **драматическом подтексте** можно лишь в том случае, если мы рассматриваем **высказывание автора как множество высказываний действующих лиц**, предполагая, что у них процесс порождения речи подчиняется объективным закономерностям. Чтобы восстановить этот процесс, надо понять логику поступков героя, взвесить каждое слово в контексте событий пьесы.

Все высказывания персонажей не имеют никакого художественного смысла вне реализации борьбы.

Подтекст или “подводное течение” пьесы

субъект высказывания (действия)	высказывание (действие)	контекст	подтекст
действующее лицо	слово реплика текст роли	события пьесы	<u>драматический</u>
автор	слово-деталь реплика события пьесы	“объденное” сознание	“принцип айсберга” <u>психологический</u>
	слово-символ	система символов	<u>символический</u> план
	реплика	мировая худ. литература	реминисценции
	реплика	<u>микрконтекст</u>	<u>перекрёстный</u> монтаж
	эмоциональный тон реплики	<u>эмоциональный</u> тон сцены	лирический план
	пьеса	<u>субъективные</u> установки	субъективное восприятие

Саму борьбу (контекст драматического подтекста) ещё предстоит восстановить по отрывочной, разбросанной по всей пьесе информации. Такую манеру письма часто называют “**принципом айсберга**”.

Психологический подтекст будет частью этого айсберга в том случае, когда предметом изображения являются отношения людей.

Контекст

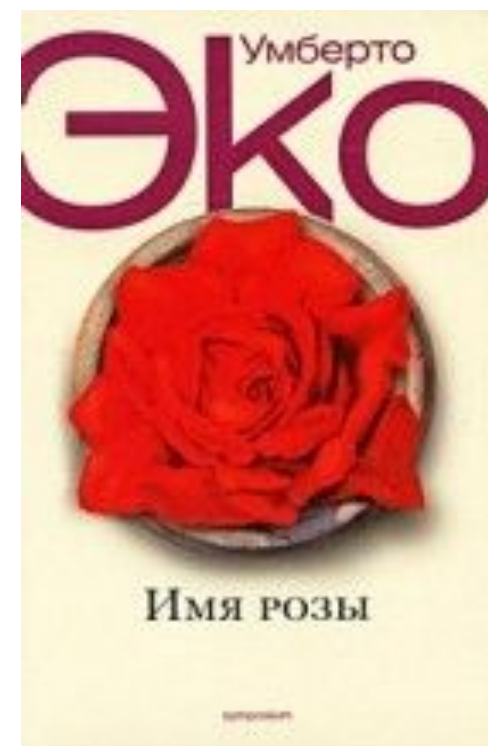
Происходит от лат. contextus (*тесная связь, соединение, сцепление*).

Это относительно законченный по смыслу отрывок устной речи или текста, в пределах которого наиболее конкретно и точно выявляется смысл и значение каждого входящего в него элемента (слова, фразы, совокупности фразы).

В дополнении основному значению, которым обладает слово и предложение сами по себе, контекст придает им добавочное значение, даже более того, он может существенно изменить это основное значение слов и предложений.

Таким образом, определенное слово или предложение может приобретать различные значения в разных контекстах.

Умберто Эко по этому поводу приводит пример из своего творчества. Создавая роман **«Имя розы»** ему необходим был рецепт яда, который, переходя с предметов на кожу, действовал бы постепенно. Он обратился к своему другу-биологу за советом. «Письмо, где друг сообщал, что не знает яда, подходящего к моему случаю, я уничтожил сразу же после прочтения, ибо документ такого характера, воспринятый в другом контексте, может подвести под высшую меру»



Патрис Пави определяет контекст как совокупность обстоятельств, которые сопровождают передачу текста или создание представления. Это такие обстоятельства, которые способствуют пониманию текста или облегчают его.

В более узком понимании, контекст - это непосредственным окружение слова, фразы, поступка.

Здесь следует сразу же разделить **театральный контекст** на **словесный** и **ситуационный**.

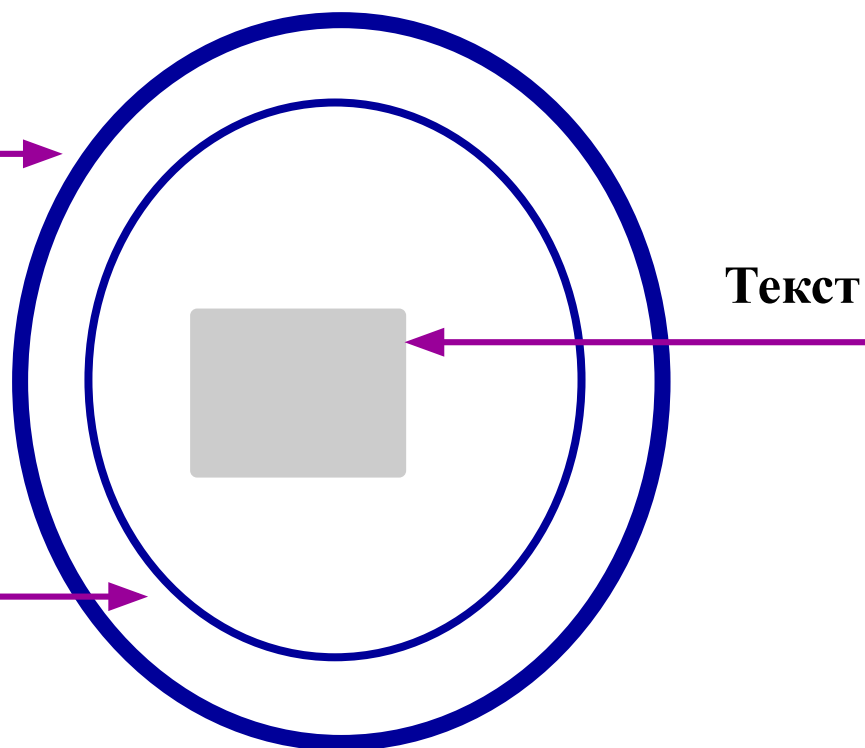
Контекст

ситуационный



Контекст

словесный



Многие слова, тирады, реплики имеют смысл и определенное значение лишь в определенной ситуации.

Например, в финале «Трех сестер» Чебутыкин тихо напевает: «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (Читает газету) Все равно! Все равно!». Не зная ситуационного контекста весьма затруднительно, впрочем, вообще невозможно, понять первую реплику Чебутыкина («Тара... ра...») - здесь необходимо знание контекста всей пьесы.

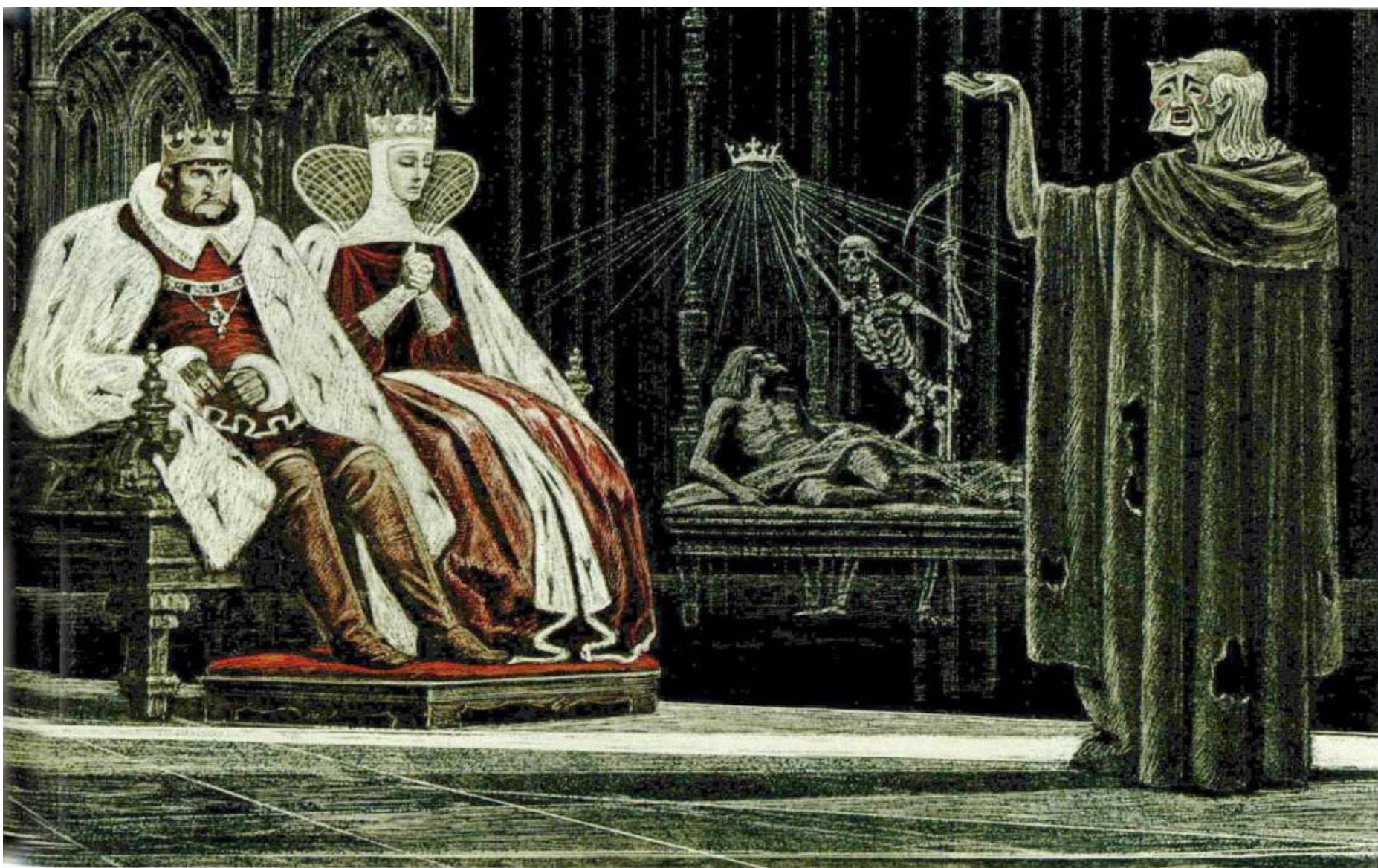
Вторая же реплика («Все равно!») относится к данной ситуации (смерть барона и последующие монологи сестер).



В первом действии к **ситуационному контексту** следует отнести день рождения Ирины и день смерти отца. Это довольно редкий пример **двойного контекста**, т.к. невозможно понять, с чем соотносить поведение персонажей, с именинами или поминками: для поминок слишком весело, для именин слишком грустно. Таким образом, все оказываются заложниками данной ситуации. В третьем действии - **пожар** играет роль ситуационного контекста, в четвертом - **передислокация полка**.



Пьеса «Мышеловка» в «Гамлете» становится понятной только в контексте убийства отца, а не его скоропостижной смерти. Гамлет именно это и ставит своей задачей - создание **контекста**, известного только ему и убийце.



Знание контекста в первую очередь необходимо для того, чтобы зритель понимал текст пьесы и само представление. Для восприятия зрителем (а театру создания) драматического текста или мизансцены, действия, необходимо знание, соотношение того уровня, слоя, который закладывается не только драматургически и сценически, но и в более широком контексте (идеологически и культурно).

Строение диалога на контекстуальном уровне:

- **контексты совершенно чужды друг другу - «диалог глухих»:** на самом деле это не диалог, а наслоение монологов (Чехов).
- **часть контекстов субъектов диалога является общей - обычный тип диалога:** персонажи говорят об одном и том же.
- **контексты практически идентичны - реплики не противостоят друг другу, но исходят как бы от одного лица.**

План текстового анализа пьесы

- 1) Язык изложения - стих, проза, их сочетание;
- 2) Язык персонажей - психологический и семиотический аспект (семиотический: соотношение в речи персонажа *диегезиса* — повествовательно-описательного элемента и *мимезиса* — действенного)
- 3) Анализ речи персонажей: диалог, монолог, полиалог, реплика
- 4) Система ремарок;
- 5) Текст в тексте;
- 6) Присутствует ли подтекст
- 7) Ориентация изложения — текстовая и ситуационная (т. е. даёт ли указания автор в каком ключе воспринимать данную сцену или ситуацию)
- 8) Нарративные инстанции («наррация» - это рассказ, а не действие. Есть ли фигура рассказчика в тексте пьесы? Если есть, то для чего?)

Дискурс (от франц. *речь*)

Термин введен Ф.Соссюром для обозначения границы между двумя такими понятиями, как Язык (абстрактная система знаков) и Речь (практическая реализация Языка, сам механизм и процесс речевой деятельности). Дискурс по сравнению с ними более формален и легко поддается изучению.

Говоря «дискурс спектакля», мы имеем ввиду особый способ организовывать выразительные средства театра, способ организации текстовых и сценических материалов, зависящий от той художественной системы, которой пользуются авторы спектакля, содержащий точку зрения и речевой механизм создателей. **«Дискурс» как способ «говорения» спектакля со зрителем.**

Дискурс — это **Текст, взятый в его событийном аспекте.** Текст обладает потенциальной неисчерпаемостью своих прочтений (это и делает возможным его режиссерскую интерпретацию). Дискурс задает своеобразный «коридор» внутри этой неисчерпаемости.

Дискурс постановки - в отличие от Текста пьесы, который прекрасно может жить и без спектакля - это **коммуникативное** действие, обладающее динамичностью и процессуальностью, в котором каждое следующее высказывание дополняет или опровергает предыдущее.

Дискурс спектакля поставлен в зависимость от драматического конфликта и способов его разрешения. Он функционирует на нескольких уровнях:

- 1) уровне индивидуальных дискурсов персонажей
- 2) на всеохватном дискурсе автора и постановочной части театра

А это затрудняет в театра выделение того, чья Речь сейчас звучит, кто с кем говорит (что в спектакле — от драматурга? А что — от интерпретации режиссера? А что — от актерской трактовки? Кто «говорит» со зрителем?).

Например, в спектакле Александринского театра «Литургия Zero» (реж.В. Фокин) существует единый Дискурс о «реальной» истории обитателей курорта города Рулеттенбурга, проводящих свое время не только в лечении, но и в казино — их катастрофах, и удачах, выигрышах-проигрышах, взлетах и падениях.



Но есть и другой **Дискурс**, связанный с режиссерским решением и подачей этих событий: они представлены как воспоминание главного героя, Алексея Ивановича, как своеобразное «богослужение памяти».



И, подобно любому воспоминанию, его рассказ-говорение обладает определенными свойствами: дискретностью, флэш-беками, выборочностью вспоминаемых моментов, искажениями (смысловыми и событийными), определенной окрашенностью характеристик тех персонажей, которых он вспоминает.

В спектакле стилистическая неоднородность подачи персонажей — например, грубая, почти фарсовая подача Генерала и м-ль Бланш; собственное восприятие себя Алексеем Ивановичем то как романтического героя и страдальца, то как ничтожного растратчика экзистенциального смысла и т. д.).

Т.е. здесь мы наблюдаем проявление **индивидуального дискурса персонажа**. Наложение этих двух дискурсов дает своеобразную подачу режиссерского прочтения текста автора.

Текст — предмет, а **Дискурс** — процесс, интерпретирующий **Текст**, наделяющий его потенциально множественные значения определенным смыслом, трактовкой, воплощаемой в стиле художественной системы, которой пользуются авторы спектакля.

Дискурс спектакля — это организация текстовых и сценических материалов, обогащенных социально-культурными факторами (своеобразием текущего исторического и политического момента, когда ставится спектакль) и протекающих в ситуации реального общения (драматург-театр-зритель).

Дискурс состоит из:

- 1) участников общения (драматург, актер, режиссер, зритель)
- 2) ситуации общения (спектакль)
- 3) самого Текста (пьеса или сценарий)
- 4) социокультурной ситуации (эпохи постановки спектакля)
- 5) трактовки
- 6) средств сценической выразительности
- 7) художественной системы, используемой создателями спектакля (психологический театр, условный театр, эпический театр и т.д.)