

УДК 82.0

## ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР ГЕРОЯ В ДРАМЕ

Дрейфельд О.В.

ГОУ ВПО «Кемеровский Государственный Университет», Кемерово, Россия (650043, Кемерово, ул. Красная, 6), e-mail: [filoxenia@mail.ru](mailto:filoxenia@mail.ru)

Проведен анализ возможностей драмы как рода литературы в изображении воображаемого мира персонажа. Для обозначения создаваемого воображением персонажа образа реальности (сновидения, грёзы, мечты, галлюцинации, миража, виртуального мира, воспоминаний) используется понятие «воображаемый мир героя». Как элемент поэтики литературного произведения, воображаемый мир героя представляет собой хронотоп особого типа («мир в мире») и разновидность «точки зрения», определяющей объём кругозора воображающего персонажа. Воплощение воображаемого мира героев драматических произведений ограничено спецификой драматического мимесиса. Во-первых, т.н. «классическая драма» все эмоционально-ценностные реакции персонажа, «охватывающие» жизнь и преломляющие её в воображаемый мир либо воплощает посредством описывающих реплик («речевой презентации»), либо материализует (объективирует) в визуальные/ звуковые элементы. Во-вторых, в пьесах, изображающих воображаемый мир героя, «классическая» событийность драмы меняет свою природу: высказывания воображающего героя создают или манифестируют реальность воображаемого, которое в их кругозоре занимает центральное место и претендует на то, чтобы занимать такое место в кругозоре читателя / зрителя. Позиция зрителя или читателя такой пьесы, занимающего положение свидетеля, удостоверяющего событийность происходящего, теряет свою устойчивость. В целом, для «классической драмы» не характерно воплощение образа мира персонажа в воспринимаемый условно-реальной действительностью произведения элемент. Драматической формой, которая способна изобразить смену планов видения и ракурсов восприятия, связанную с переходом (часто мгновенным) от непосредственно развёртывающегося «реального» к «воображаемому», телесное «развоплощение» героя в воображаемом мире, «психологическое время», субъективный кругозор персонажа, неразличение воспринимающим субъектом «реального» и «воображаемого», является «монодрама».

Ключевые слова: драма как род литературы; воображаемая реальность; воображаемый мир героя; сновидение, мечта, грёза, галлюцинация (персонажа).

## IMAGINARY WORLD OF THE A CHARACTER IN DRAMA

Dreyfeld O.V.

*Kemerovo State University, Kemerovo*

We analyzed possibility of representing imaginary world of a character in drama. To denote of reality created by imagination of a character (dreams, hallucinations, a mirage, a virtual world, memories), we use a concept of "Imaginary world of a character." The Imaginary world of a character is the special type of a "chronotope" ("world within the world") and kind of a focalization that determines a character horizon. The incarnation of imaginary world of a character in dramatic works limited by specificity of dramatic mimesis. First, all the reactions of a character, "encompassing" life and refracting it into an imaginary world, are embodied by describing replicas ("speech presentation"). Second, the "classical" dramatic eventness change its nature: utterances of a character create and declare reality of imaginary, which in their horizon takes center stage and pretends to occupy same place in perception of reader / viewer. Dramatic form, which can represent a change of plans perception associated with the transition (often instantaneous) directly from the "reality" to "imaginary", and can represent disembodiment of a character in an imaginary world, and "psychological time," is a "monodrama".

Keywords: drama (literary genre), imaginary world of the character; alternatives to actual world: the dream, hallucination, a mirage, a virtual world, mindscapes, memoryscapes (of character).

Создаваемый воображением персонажа образ реальности (сновидение, грёза, мечта, галлюцинация, мираж, видение, связанное с особым состоянием сознания – опьянением, болезнью, расстройством, безумием), формирующийся в воображении автора-творца или читателя-сотворца / зрителя / слушателя образ произведения, «виртуальный мир»,

воспоминание), насколько нам известно, никогда не становился специальным предметом рассмотрения теоретической поэтики. С теоретико-литературной точки зрения этот феномен может быть осознан как множество объектов, объединённых в некоторую целостность. Такое множество отнесённых к персонажу *образов реальности* мы предлагаем обозначить как *«воображаемый мир»* или *«воображаемую реальность»*. Ключевые аспекты, определяющие это явление, следующие:

а) Воображаемый мир героя – это изображённый автором как «мир в мире» особый модус жизненной активности персонажа, представляющей собой сознательное или бессознательное образотворчество. Результатом такого образотворчества становится *образ мира*, который *воссоздаёт целостность* мира в её *новых*, творимых воображением конкретного «я», *взаимосвязях*. По отношению к условно-реальному миру произведения такой образ мира персонажа является «миром в мире». Логически вытекающим из такого положения является определение воображаемого мира героя как *«слияния пространственно-временных примет»* (М. М. Бахтин), то есть разновидности «хронотопа». Включение воображаемого мира героя в художественную структуру произведения влияет на формирование повторяющихся типов сюжета.

б) Воображающий персонаж оказывается *внутри* «мира в мире» или *на границе* с ним, это его особое положение и позиция относительно окружающей реальности. Объём его «кругозора» (М. Бахтин) соотнесён с границами воображаемого мира и позицией воображаемого мира в художественной реальности. Это позволяет определить воображаемый мир героя как разновидность «точки зрения». Под «точкой зрения» мы, опираясь на исследования Н. Д. Тамарченко, понимаем *«положение «наблюдателя»* (повествователя, рассказчика, персонажа) *в изображённом мире* (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), *которое, с одной стороны, определяет его кругозор* – как в отношении «объёма» (поле зрения, степень осведомлённости, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; *с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора»* (курсив автора) [6, с. 220]. Введение такой «точки зрения» усложняет субъектную и повествовательную структуру произведения.

в) Эстетическое «завершение» персонажа, чей воображаемый мир развёртывается в произведении, представляет собой охват *воображаемой* сферы героя *изображающей* сферой автора. Эстетическая проблема изображения воображаемого мира героя в литературном произведении связана с необходимостью показа воображающего персонажа «изнутри» его воображения (восприятия, переживания, осознания воображаемого) и в то же время «извне». Разные литературные рода обладают различными способами изображения воображающего героя «изнутри» и «извне».

Художественное завершение персонажа в т.н. «классической драме» [6, 408-409] отличается тем, что, изображая поступки людей и их взаимоотношения, драматическое произведение создаёт т.н. «единство характера». Герой выбирает «какую-либо одну сторону устойчивого жизненного содержания, отвечающую его индивидуальности» и «готов выступить на её защиту» [2, 575]. Ценности («устойчивое жизненное содержание») декларируются персонажем в слове, выражаются и подтверждаются в поступке, а «индивидуальность» персонажа нуждается в «показывании», обнаружении себя. Такое показывание «индивидуальности» связано с обнаружением субъективных особенностей, неповторимого своеобразия «внутреннего мира» изображённого персонажа.

Воплощение «внутреннего мира» героев драматических произведений ограничено спецификой мимесиса: драма воспроизводит «только те явления человеческого сознания, которые получают артикуляционно-речевое воплощение» и «движения, смело вырывающиеся наружу и понятные всем присутствующим» [9, 148]. Значит, и все эмоционально-ценностные реакции персонажа, «охватывающие» жизнь и преломляющие её в воображаемый мир (сны, видения, фантазии, галлюцинации, воспоминания), должны каким-то образом материализоваться (объективироваться).

Например, призрак Банко, увиденный на пиру Макбетом в трагедии Шекспира, – это материализованное видение героя, вызванное угрызениями совести. Здесь классическая драма использует доступный ей *способ* ввести в развитие действия преломлённый сквозь призму сознания персонажа образ мира – *посредством описывающих реплик («речевой презентации»)*. Особенность такой объективации в том, что в условно-реальном мире пьесы элементы воображаемого мира героя *не показаны другим персонажам* – они являются редкой для драмы разновидностью «*психологической точки зрения*» (Б.А. Успенский [8, с.108]). Помимо отдельных реплик «речевая презентация» такой точки зрения может быть развёрнута в целый монолог.

Изображение смены планов видения (от непосредственно развёртывающегося «реального» к «воображаемому»), помимо композиционно-речевых форм монолога и отдельных реплик, может опираться на рамки отдельного сценического эпизода, в котором время и место действия будут эксплицированно воображаемыми, ретроспективными или перспективными. Например, в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» воспоминания Зилова занимают в мизансцене отдельное место (ремарки последовательно сообщают о разной освещённости отдельных частей сцены), превращая героя в зрителя-режиссёра воспоминаний. Выделенность воспоминаний в рамках каждой «картины» достигается обрамлением телефонными звонками. Таким способом цепочка фрагментов-воспоминаний развёртывается в сюжет «показа одного сознания», когда неполнота кругозора Зилова

представлена через последовательное «послойное» воспоминание-реконструкцию событий, предшествующих символической смерти героя.

В пьесе В. Набокова *Смерть* (драма в двух действиях) (1923) второе действие является целиком одновременным разнонаправленным высказыванием двух главных героев – учёного Гонвила и его молодого друга Эдмонда. Поступок первого, воплощаемый в его репликах, – это установление фактов близости между его женой Стеллой и Эдмондом. Поэтические платонические озарения Эдмонда его не интересуют («Это всё, что было, / один лишь взгляд?»). До середины второго действия достижение своей цели Гонвиллом производится через высказывания, в которых он создаёт и поддерживает иллюзию посмертного существования сознания Эдмонда, в котором сам Гонвил – лишь посмертное видение, образ, воспроизводимый угасающим сознанием Эдмонда. Как только его «испытующая ревность» достигает своей цели, он стремится разрушить иллюзию. Однако «перенастроенное» восприятие Эдмонда уверено, что завершение иллюзии приведёт к окончательной смерти его сознания. Поступки Эдмонда, воплощаемые в его репликах, это лирическое переживание любви к Стелле («там бездны раскрывались, как глаза») и попытка удержаться на краю подступающей смерти («Повремени, не прерывай полёта...»).

Смена планов видения в кругозоре Эдмонда происходит один раз – когда изображается переход от непосредственно развёртывающегося «реального» к «воображаемому» (эта смена совпадает с границей между первым и вторым действием). В самом действии кроме речевой презентации Эдмонда этот переход, казалось бы, никак не изображён (первая ремарка «Та же комната. Прошло всего несколько мгновений»). Однако в номинацию участников сцены входит такое обозначение, как «Человек в кресле» (который оказывается сразу за этим Гонвиллом), что может быть только отражением восприятия «воскресающего» Эдмонда, пытающегося осознать окружающее после отсутствия в реальности. Сходным образом предполагаемое появление Стеллы перед занавесом *представляется* Эдмондом как приход смерти, но включается (благодаря названию пьесы) в кругозор зрителя / читателя.

В рассмотренных пьесах присутствуют следующие общие черты: **а)** преломлённый сквозь призму сознания персонажа образ мира вводится в развитие действия посредством описывающих реплик и монологов («речевой презентации») либо как объективированный материализованный элемент; **б)** элементы воображаемого мира героя («воспоминания», «человек в кресле», «смерть») не показаны другим персонажам в условно-реальном мире пьесы, однако включены в действие; **с)** композиционно точка зрения персонажа может совпадать с границами «явления» или «сцены»; в этом случае она оформляет

пространственно-временную дистанцию (границу) «воображаемого мира» по отношению к основному действию.

Пьеса В. Набокова «Смерть» помогает эксплицировать ещё одну важную особенность изображения воображаемого мира героя в драматических произведениях: нарушение границы между словом и поступком (действием), между словом и реальностью, им обозначаемой.

«Классической драме» известна возможность изображения в пьесе не слова-события, слова-поступка [10, с. 8, с. 10-13] персонажа, а *слова о событии*. Это исповедь, самоотчёт, рефлексия, комментарий персонажа, не выходящий за рамки «исчерпывающего самораскрытия, адекватного изображаемой ситуации» [там же, с. 62-63]. Так, в пьесе С. Беккета «Последняя лента Крэппа» *слово о событии* представлено в двух планах, сталкивающихся между собой: Крэпп (молодой мужчина) записывает множество магнитофонных лент, представляющих собой набор описаний и рефлексивных комментариев к жизненным событиям. Дневниковая, исповедальная форма этих записей (они были когда-то опубликованы в качестве художественных произведений) превращает «молодого Крэппа» в «первичного субъекта речи»; в то же время в другой ипостаси – в персонажа сюжета, состоящего из «счастливейших мгновений из полумиллиона прошедших». В пьесе Крэпп изображается как старик, пытающийся краткий миг прошлого пережить в настоящем, бесконечно прокручивая ленту с описанием одного «счастливейшего мгновения из полумиллиона прошедших». Характерно, что комментарии Крэппа в пьесе имеют характер отношения к словесному высказыванию на ленте как к «чужому слову», а отношение к автору этого «чужого слова» имеет характер критической оценки («молодой идиот»). Рефлексия над соотношением «полноты бытия» (связывающейся в сознании Крэппа с молодостью, силой, избыточностью обладания жизнью) и «неполноты» (старость, одиночество, опустошённость) и составляет сюжет драмы С. Беккета; желание приблизить насколько возможно лишь воображаемый в настоящем момент прошедшей яркости и полноты бытия воплощается в действие бесконечного прослушивания ленты. И хотя сюжет пьесы составляет не цепь поступков, а осмысление общих законов жизни, можно констатировать, что характерный для «классической драмы» способ художественного «завершения» (построения границы между мирами героев, с одной стороны, автора и читателя – с другой) здесь не нарушается.

В пьесе В. Набокова «Смерть» «доминирование словесных действий персонажей» (В. А. Хализев) переходит характерный для драмы предел: оба персонажа (Гонвил и Эдмонд) используют слово как способ воплощения несуществующего, воображаемого. Гонвил, томимый «испытующей ревностью», *уверяет* Эдмонда, что *реальность* вокруг – *плод*

воображения, игра угасающего сознания («Твоё воображение, / поддержанное памятью привычной, ещё творит») и *«колеблющийся отзвук», улавливаемый лишь сетью слов*. Эдмонд **описывает** внешний мир таким, каким он хранится в памяти и каким он встаёт в воображении («играет мысль моя и ткёт свободно / цветной узор из жизненных явлений, / из случаев нежданных, но возможных») и *переживает в форме лирического медитативного высказывания* то, что составляло для него и суть жизни, и причину смерти – свою любовь к Стелле.

Отсутствие повествующего субъекта (комментирующего посредника между миром персонажей и миром воспринимающего субъекта) компенсируется в классической драме «исчерпывающим самораскрытием» персонажей в высказываниях, *«адекватным изображаемой ситуации»*. В пьесах, изображающих воображаемый мир героя, «классическая» *событийность* драмы меняет свою природу: *высказывания воображающего героя создают или манифестируют реальность воображаемого, которое в их кругозоре занимает центральное место* и претендует на то, чтобы занимать такое место в кругозоре читателя / зрителя. Позиция зрителя или читателя такой пьесы, занимающего положение свидетеля, удостоверяющего событийность происходящего, теряет свою устойчивость.

Так, например, в радиопьесе С. Лема «Лунная ночь» события развёртываются исключительно посредством реплик персонажей, записанных на плёнку в чрезвычайной ситуации, возникшей на лунной станции. Конфликт воплощается не только в столкновении разных жизненных позиций героев (здесь это два астронавта, один из которых является носителем идей надличностного «порядка» и «рациональности», а другой представляет полюс личной «инициативы» и игрового отношения к «предопределённости»), но и в *противоречивости самого события*. Граница между игровой и неигровой действительностью переносится внутрь изображённого действия в тот момент, когда воображаемое воплощается в демонстративном «ролевом» словесном поведении двух персонажей. Составляющее суть завершающего события драмы «опубликование частной жизни» (Н.Д. Тамарченко) осознаётся самими персонажами и переводится ими в план демонстративного словесного действия. Астронавты в пьесе Лема *осознают себя субъектами высказывания*: они переводят борьбу, происходящую между ними и не видимую зрителю-свидетелю, в декларативные высказывания, одно из которых (или оба) является манифестирующим воображаемое, иллюзию и *рассчитано на свидетеля, кругозор которого ограничен образом реальности, данным в слове персонажа*.

В целом, для «классической драмы» **не характерно** воплощение образа мира персонажа в воспринимаемой условно-реальной действительностью произведения элемент. В редких случаях присутствия воображаемый мир (или его элементы, например,

пересказываемые Катериной сны в «Грозе» Н. Островского) остаются «достоянием» персонажа, элементом его кругозора и ценностной позиции. Субъектная структура «классической драмы» не подразумевает ограничение действия кругозором одного из героев. Именно поэтому в «классической драме» затруднена смена планов видения и ракурсов восприятия, связанная с изображением перехода (часто мгновенного) от непосредственно развёртывающегося «реального» к «воображаемому», отнесённых к одному из героев.

В тех случаях, когда оппозиция «реального» и «иллюзорного» по какой-то причине перестаёт быть актуальной, у автора появляется возможность игры с планами видения и ракурсами восприятия. Так, например, в пьесе М. Булгакова «Бег. Восемь снов (пьеса в пяти действиях)» (1928) ремарка финала первого действия обозначает «угасание» и «расплывание во тьме» монастыря (место первого действия), представляющее собой не театральную условную границу сценического эпизода, а финал «сна первого». Использование затемнения или освещения в качестве «рамки» «снов» сохраняет своё значение на протяжении всей пьесы, как и в «Утиной охоте» А. Вампилова. Однако если в пьесе Вампилова это обрамление видений-воспоминаний, воспроизводящих «внутреннее пространство» (П. Пави) персонажа (о чём свидетельствует «показанный» каждый раз Зилов, погружающийся в очередное воспоминание), то в пьесе Булгакова отнесение сновидений к конкретному субъекту действия отсутствует. Обозначение границ «снов» в ремарках без введения условно-реальных эпизодов сценического действия свидетельствует о том, что субъектом видения «снов» является автор, создающий картину фантазмагорической, лишённой устойчивости и ясности действительности. В афишу к пьесе «Бег» включены иллюзорные персонажи, «существующие исключительно в воображении» одного из героев. На протяжении первого действия (совпадающего с границами «сна первого») происходит существенное изменение номинации персонажей в ремарках: Барабанчикова «меняется в лице», «сбрасывает попону» и «вскакивает в виде Чарноты» (генерала, начинающего внезапно кричать «Смирно!» «Ко мне!»). Персонажи, участвующие в сцене, ведут себя двояко: «застывают в неподвижности» и совершают внезапные, экспрессивные действия. Их реакции объединяет крайняя субъективность переживания, вне которой читателю / зрителю пьесы не оставлено никакого «зазора» избытка видения.

Однако в тех случаях, когда драму всё же интересует именно кругозор персонажа, «укрупнённый» до развёртываемого образа «мира в мире», она открывает дополнительные к уже названному способы включения воображаемого мира в действие. Рассмотрим те из них, которые остаются в рамках собственно драматургического способа изображения – «миметической репрезентации перформативов» [7, с. 15].

Драматической формой, которая способна изобразить смену планов видения и ракурсов восприятия, связанную с переходом (часто мгновенным) от непосредственно развёртывающегося «реального» к «воображаемому», телесное «развоплощение» героя в воображаемом мире (например, позицию «все-присутствия» героя относительно «воображаемого мира»), «психологическое время» [9, с. 164], субъективный кругозор персонажа, «неразличение» воспринимающим субъектом «реального» и «воображаемого», является «монодрама». (Круг исследований монодрамы не широк, но практика их изучения активизировалась в последнее время [1, 3, 5]).

Теоретик и практик театра, реформатор драматургической поэтики и эстетики, автор «Введения в монодраму» (1909), Н. Евреинов в своей рефлексии этой драматургической формы отмечает, что «монодрама» построена *на осознанном отказе от репрезентации столкновения позиций разных действующих лиц* и на стремлении «наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего», «явить на сцене окружающий его мир таковым, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [3, с. 8]. Очевидно, что такое понимание монодрамы подразумевает трансформацию «субъектно-объектной организации»: выделяется «субъект действия», который, по мысли Н. Евреинова, «должен являться перед нами таким, каким он сам себе представляется в тот или иной момент сценического действия» [3, с. 10], а все остальные персонажи – объекты, преломлённые сквозь призму восприятия такого субъекта действия.

Присущее драме родовое свойство воплощать конфликты не исчезает в монодраме. Конфликт переносится в сознание «действующего» субъекта, причём воплощается как посредством «речевой презентации», так и посредством изображения событий и репрезентации «внутреннего мира» героя.

Все эти свойства делают монодраму наиболее приспособленной для воплощения воображаемого мира героя драматической формой (о чём свидетельствует и замечание теоретика драмы Н. Евреинова, отмечающего, что наибольшую близость к монодраме являют произведения, представляющие собой сон или дрящущую галлюцинацию действующего лица, например, «Искушение св. Антония Г. Флобера или «Ганнеле» Г. Гауптмана). Однако эта «приспособленность» нуждается в отдельном исследовании, как и все вопросы о степени и качестве трансформации классических параметров драмы, включающей изображение воображаемого мира персонажа.

Таким образом, за пределами экспериментальных форм «неклассической драмы», возможности воплощения воображаемого мира героя в драме ограничены способом изображения, характерным для этого рода литературы. И если «вставные тексты», в общем, не чужды композиционной структуре драматического произведения [6, с. 325], то

воображаемый «мир в мире», эксплицированный в условно-реальном мире персонажей в воспринимаемый элемент и непосредственно разворачивающийся перед читателем / зрителем, в драме выразить сложно, но в принципе возможно.

### Список литературы

1. Агеева Н.А., Рощина О. С. Монодрама // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: вып. 3. – Кемерово, 2012. – С. 214-21.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М., 1971. – Т.3.
3. Евреинов Н. Введение в монодраму. – СПб, 1909.
4. Лавлинский С. П. Театральные идеи Николая Евреинова и современная «новая монодрама» // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: вып. 1-2. – Кемерово, 2011. – С. 54-64.
5. Павлов А. М. «Событие рассказывания» в современной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: вып. 1-2. – Кемерово, 2011. – С. 64-76.
6. Тamarченко Н. Д. Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика. // Теория литературы : в 2-х т. Т. 1: Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – С. 106-474.
7. Тюпа В. И. Драма как тип высказывания. // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: выпуски 1-2: сборник научных статей. – Кемерово, 2011. – С. 11-23.
8. Успенский Б.А. Поэтика композиции. // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
9. Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М., 1986.
10. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М., 1978.

### Рецензенты:

Доманский Ю.В., д.ф.н., доцент, профессор кафедры исторической и теоретической поэтики, Институт Филологии и Истории, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва.

Кузнецов И.В., д.ф.н., доцент, профессор кафедры истории театра, литературы и музыки Новосибирского государственного театрального института, г. Новосибирск.